



**Edad dorada, utopía, Apocalipsis, Reino de Dios en la obra de F. M.
Dostoievski**

Padre Nicolai Artemov

Los cuatro conceptos de edad dorada (referida al pasado) y utopía (referida al futuro) y de Apocalipsis y Reino de Dios (que trazan una vertical), configuran una cruz cuyo centro lo constituye la celebración litúrgica. Mediante un análisis estructural de la obra de Dostoievski con base en estos cuatro conceptos, Nicolai Artemov pone de relieve las equivalencias entre la estructura compositiva de las grandes novelas del ruso y la ordenación del año litúrgico ortodoxo.

Diese vier Begriffe: vergangenheitsbezogenes Goldenes Zeitalter, zukunftsbezogene Utopie, und eine Vertikale ziehende Apokalypse und Gottesreich, stellen ein Kreuz dar, dessen Zentrum die liturgische Feier bildet. Durch eine auf diese vier Begriffe fußende homoiotetische Strukturanalyse der

Werke Dostojewskijs stellt Nicolai Artemov die Entsprechungen zwischen des Aufbaus von Dostojewskijs grossen Romanen und der Einordnung des orthodoxen Kirchenjahres heraus.

1. Introducción

Previamente, una cita: „El socialismo se ha hecho pasar por Cristo, por ideal, pero si Cristo está aquí o allá... no crean ustedes al Apocalipsis“: así puede leerse en el libro de F. M. Dostoievski, *Una cuestión embarazosa. Artículos, crónicas* (F. M. Dostojewskij, *Eine verfängliche Frage. Aufsätze, Feuilletons*, Aufbau-Verlag, Berlín, Weimar 1988, p. 648).

¿Cómo comienzo ahora mi conferencia en este congreso sobre „Apocalipsis en la obra de Dostoievski“?, me acababa de preguntar, aquí sentado en el auditorio, cuando en las manos de mi vecino veo el susodicho volumen, de una época en la que todavía se alzaba el „muro protector del socialismo [ateo]“. Me puse a hojear el libro, que hasta entonces yo no conocía, y lo abrí por la página con la cita anterior. Así me fue regalado el comienzo de mi conferencia, y ya estamos *in mediis rebus*.

¿Qué significa esto? „No crean ustedes al Apocalipsis...“ ¿Precisamente Dostoievski debe exhortarnos a eso? Esto es demasiado intrigante, y necesitamos un poco de crítica textual. Pues Dostoievski no escribió eso, o al menos no lo escribió así. Errar es de humanos, y los científicos son también sólo hombres. Los editores de la primera edición científica de los cuadernos de apuntes de Dostoievski, donde éste puso brevemente „Apocalipsis“, completaron la frase –entre corchetes, se entiende–, y para el añadido escogieron el dativo: „*zdes' Christos ili tam ... Ne ver'te Apokalips[isu]*“ (*Literaturnoe nasledstvo*, vol. 83, *Neizdannyyj Dostoevskij*, M. 1971, p. 250). Con ello quedó establecida la referencia ilegítima con „no creáis“. Este error minúsculo pasó a la edición en treinta volúmenes de la Academia de las Ciencias (1972-1988, vol. 20, p. 193). El traductor quitó los corchetes: después de todo, el libro alemán no debía ser una edición crítica, y hay que creer a los científicos... Pero con nuestro autor, el muy discutido, algo así resulta mal.

Como es sabido, Dostoievski se confrontó intensamente con el socialismo. En este esbozo para el artículo (que no se publicó jamás) sobre „Socialismo y cristianismo“ (1864), con las palabras „no creáis“ remite a la perspectiva apocalíptica de las palabras precedentes, que a su vez remiten al discurso del

Señor sobre el fin de los tiempos en el Evangelio de San Mateo: si se os dice que Cristo está aquí (en el desierto) o allí (en los aposentos, es decir, escondido), „no lo creáis“ (Mt 24, 26).

A lo que no hay que creer, según Dostoievski, no es el Apocalipsis, sino a la inversa, a quienes confunden presentándose con el nombre de Cristo pero reduciéndolo a lo terreno –sin la revelación ni la escatología del propio Cristo–. No hemos de creer a los pseudo-cristianos, al socialismo, al anticristo. Ésta es la perspectiva apocalíptica de Dostoievski, y por eso pone él, en correspondencia, su abreviatura „*Apokalips*“.

2.

Aquí no ha de tratarse de los diversos pasajes en la obra de Dostoievski en los que él habla de la edad dorada, de la utopía o del Apocalipsis. Más bien, en la brevedad que tenemos impuesta, esto debe ser un viaje de descubrimiento por la obra de Dostoievski, donde, en último término (ya lo anticipo), la liturgia se evidenciará como centro de la obra de Dostoievski, y al mismo tiempo como centro del retículo que constituyen los conceptos del tema de la conferencia: la edad dorada (visión del pasado) con la utopía (visión de futuro) en la horizontal, y el Apocalipsis con el Reino de Dios como vertical. Pero en el centro, la liturgia divina.¹

Aquí, la obra periodística y la obra literaria de Dostoievski hay que concebirlas como una unidad. Por eso, como ilustración, podríamos tomar también cualquier otra novela, pero, si las cinco grandes novelas de Dostoievski son como cinco dedos, tomamos simplemente el corazón, los *Demonios* (*Besy*). Si el centro del retículo alumbra correctamente, entonces también cualquier otra entrada es igual de buena, porque dicho centro sigue siendo centro en todas partes.

Los caracteres místicos de Dostoievski se destacan de modo sobresaliente en sus reflexiones subyacentes, en los artículos publicados y en los esbozos no publicados. En los *Demonios*, Piotr Verhovenski, en el lugar mismo, explica al

¹ En alemán, cfr. Neophytos Edelby, *Liturgikon*, Recklingshausen 1967; asimismo, Fairy v. Lilienfeld, edit., *Die göttliche Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomos*, en: OIKONOMIA, vol. 2, cuadernos A, B y C, Erlangen 1979. Además, Anastasios Kallis, edit., *Liturgie. Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche*, Mainz 1989.

„príncipe“ Stavrogin, el apóstol superior del anticristo, que tiene la intención de proclamarlo como „el escondido“. Además, hay una declaración de amor de Verhovenski al „príncipe“: lo ama como a su „ídolo“, porque, aunque es nihilista, ama la belleza, y, en calidad de sufriente, Stavrogin es la „belleza“ misma, orgulloso „como un Dios que no busca nada para sí“, con la „aureola del sacrificio“, alguien „que se esconde“ (10; 323; 325 s.). Así pues, Stavrogin debe constituirse en un quasi-Cristo, „aquí“ o „allí“. Stavrogin rechaza la oferta de Verhovenski. Él va mucho más allá de la sublevación del último: *Stavrogin vive el apocalipsis*.

Stavrogin, este antihéroe de los *Demonios* que nos sirve como punto de arranque, es una figura muy misteriosa, ambivalente, en el centro del retículo de la novela. Todas las otras figuras dan vueltas en torno de él, es más, lo circundan. En la novela, a Stavrogin se le compara con una araña. Descansa como la araña crucera en el centro de la red de los acontecimientos. La palabra griega *stavros*, que queda tras el nombre de este „príncipe“, significa realmente „cruz“. Pero con ello sólo se ha tocado un aspecto. El oído ruso puede percibir también el otro sonido: *rog*, „cuerno“, y *stav*, „devenido“, „surgido“, o incluso: „erigido“, „alzado“. ¿No es Stavrogin el llamado a cargar con la cruz, pero que se ha convertido en punto de referencia de todos los demonios que se levantan en la novela, porque ha alzado el cuerno contra Dios? Stavrogin mismo es el último que quiere todo eso. Se niega. No quiere llegar a ser el señor de los demonios (este enunciado tiene sentido en su ambivalencia). No quiere convertirse en el mártir que sostiene a Dios, similar a Cristo, testigo de Cristo merced al sacrificio auténtico. Pero a causa de esta irresolución, de la falta de una voluntad decidida, por mucho que lo quiera, no logra escapar de los acontecimientos que le rodean. Para él son atinadas las palabras del Apocalipsis citadas en la novela: „pero porque eres tibio y no eres ni frío ni caliente, estoy para vomitarte de mi boca.“ (Ap. 3, 16)

En medio de demonismo que le rodea, el „príncipe“ Stavrogin guarda también una oposición directa con el príncipe L. Myschkin, de la novela precedente de Dostoievski *El idiota*. Como antihéroe es también el anti-idiota: reflexión hasta el suicidio. En su libro *La visión del mundo de Dostoievski*, N. Berdiaev llama a Stavrogin un „volcán apagado“. Pero hay más: el apocalipsis de Stavrogin es el juicio, la crisis. Tiene visiones. En una ocasión, su madre lo descubre sentado y mirando como hipnotizado un punto en el rincón. Llena de miedo, la madre se

retira. El lector nunca llega a saber *qué* es lo que ve Stavrogin, ni *quién* lo impulsa al suicidio, a colgarse del travesaño de la puerta. Dostoievski planeaba hacérselo accesible al lector. A causa de un desarrollo peculiar con el texto de la novela no se llegó a ello. Y por el mismo motivo, ninguno de los personajes de la novela sigue realmente el rastro del „príncipe“, que resulta tanto más misterioso. El único que lo logró, se encuentra fuera de la novela.

En la superficie, esto es una curiosidad histórica que afecta precisamente a esta novela de Dostoievski, pero mirándolo más detenidamente se evidencia como algo constitutivo del método de Dostoievski, y por eso tenemos que examinar más detenidamente esta particularidad. El capítulo central de la novela, que debía seguir inmediatamente a la „predicación“ antes citada, lindante con la demencia, del terrorista y apóstol de la revolución Piotr Verhovenski, jamás se publicó en vida de Dostoievski. El capítulo „Con Tihón“ (*U Tichona*) trata del encuentro de Stavrogin con Tihón (un obispo retirado, como Tihón de Zadonsk, a quien Dostoievski veneraba mucho y que en 1861 fue hecho santo). Entre otras cosas, el capítulo contiene la „confesión“ de Stavrogin, muy significativa para la comprensión de su persona. En ella se habla de la seducción de un niño. La niña seducida, llamada Matriosha, se enamora de Stavrogin y luego se ahorca. Stavrogin se evidencia como un traidor. Hay dos momentos sumamente importantes en los que no intercede por Matriosha. En este capítulo central, la cita anterior del Apocalipsis acerca del „tibio“ está fijamente asociada a Stavrogin. Todo eso quedó sin publicar, porque M. Katkov, el editor de la revista *Russkij vestnik*, que publicaba la obra como una novela por entregas, a causa de la censura, exigió del autor, si no ya renunciar al motivo de la seducción de la niña, sí al menos que ella fuera mayor. Dostoievski condescendió, elevando gradualmente la edad de Matriosha, en dos redacciones posteriores del capítulo, de 7 años a „unos 14“. Primeramente, el capítulo no apareció en el lugar originalmente previsto, en el centro de la novela, sino que debía aparecer más tarde, es decir, mucho más atrás en el texto, pero tampoco esta esperanza se cumplió. Finalmente, Dostoievski renunció del todo a su publicación. También en la primera publicación posterior de sus obras (en cinco volúmenes), el autor eliminó el capítulo. Con ello, el centro de la novela quedó definitivamente fuera de la novela. Pero la cuestión de si está justificado entonces considerar el capítulo „Con Tihón“ como parte de la novela, no se plantea de este modo si abordamos el problema desde la perspectiva de la unidad de la obra de

Dostoievski. En el curso posterior de nuestra investigación se hará claro qué sucede con este tipo de „centro más allá“, es decir, con lo *indecible*.

3.

Como se ha dicho, los personajes actuantes, con sus razonamientos y sus citas, van más allá de la obra respectiva. El entramado de connotaciones alcanza no sólo cosas conocidas, como las Sagradas Escrituras u otras obras literarias, sino también la obra periodística de Dostoievski, es decir, el autor introduce con un objetivo elementos de ella en la dimensión artística de su obra. Un ejemplo sobresaliente de esto nos lo proporciona nuevamente Stavrogin. En una conversación nocturna –casi mística–, su interlocutor Shatov pronuncia de pronto la palabra „liebre“ (*zajac*). Como la „liebre“ parece fuera de todo contexto racional, en un primer momento Stavrogin se queda sorprendido, y Shatov le recuerda que, una vez, él mismo acuñó esta expresión: para hacer un guiso de liebre, se necesita primero tener una liebre. A la pregunta de Stavrogin, Shatov aclara que eso es una „expresión vil“ del propio Stavrogin para el pensamiento: para creer en Dios, hace falta Dios (10, 200).

En realidad, no fue Stavrogin, sino el propio Dostoievski quien, en un artículo del año 1862, es decir, 8 años antes, emplea la formulación: „Para hacer un guiso de liebre, primero se necesita tener una liebre.“ Por lo demás, este pensamiento, en el Santo Tihón de Zadonsk, dice así: „Es imposible conocer a Dios sin Dios“ (*Boga bez Boga poznat' nevozmozna*). Stavrogin „recuerda“ de inmediato „su“ expresión, pero en la breve polémica subyacente con Shatov, Stavrogin le da un giro, de modo que la conversación, que inicialmente es ideológica, y en la que, aunque Shatov habla de los „ríos de fuente viva“ aludiendo al Apocalipsis (10, 198), sin embargo sigue siendo abstracta, repentinamente se transforma en un diálogo con una dimensión puramente personal. ¿Por qué este giro? Desde la propia novela, esto sólo se desprende insuficientemente. En este pasaje, a Shatov le importa evidentemente lo más profundo de la persona de Stavrogin, su ser-persona en sí mismo. Para Shatov, esto parece ser más importante que su propia existencia. El atajo que Dostoievski practica con una indicación que en última instancia tampoco queda descifrada, refuerza enormemente la atmósfera de misterio de los sucesos en la novela, pero de la novela misma (de modo inmanente a la obra) no puede obtenerse una respuesta satisfactoria para este

giro. Para una respuesta totalmente válida necesitamos premiosamente „la liebre“. Como se ha dicho, la indicación nos conduce a un artículo que Dostoievski publicó en el año 1862, en la revista *Vremja*, editada por los hermanos M. M. y F. M. Dostoievski: *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano (Zimnie zametki o letnich vpecatlenijach)*. No es casual que Dostoievski se remonte hasta este artículo: para nuestro autor, este artículo tiene una significación extraordinaria. Aquí se encuentra la clave –a la que apenas se ha atendido en la investigación– no sólo de la obra periodística de Dostoievski, sino también de sus obras literarias.

Dicho artículo se halla al comienzo de la polémica de Dostoievski contra Europa occidental y el socialismo, una polémica cuyo nuevo punto culminante será *Demonios*. El motivo histórico para la novela, las acciones del terrorista Netschaev, para nuestro autor no son más que una consecuencia lógica del „egoísmo racional“ propagado por N. G. Tschernischevski a comienzos de los años 60, como en el artículo „El principio antropológico en la filosofía“ (1861) y en la novela *¿Qué hacer? Narraciones del hombre nuevo* (1863). Tschernischevski popularizó el pensamiento de L. Feuerbach y de los socialistas utópicos, en especial la idea de Charles Fourier de los falansterios, las comunas socialistas. Dostoievski conocía muy bien a este último, así como a E. Cabet y Saint-Simon (*Le Nouveau Jérusalème*). Dostoievski conoció este pensamiento a mediados de los años 40, en los círculos de Petrachevski y Belinski. Además, guardaba conexión con un círculo secreto, en los que había planteamientos para acciones terroristas. Dostoievski estaba iniciado. Para fortuna suya –y también nuestra– esto no lo supo el juez de la investigación que se ocupó del círculo de Petrachevski. El autor elaboró sus experiencias en la exposición de la actividad terrorista en *Demonios*. Pero más importante es que Dostoievski, condenado a muerte, se enterara de su indulto sólo en el sitio de la ejecución, el 22 de diciembre de 1849, y que, desde entonces, la vida, la muerte y la resurrección se le abrieran de un modo totalmente nuevo. Todavía en la cárcel, antes de la condena, le había pedido a su hermano Myschka la Biblia, que lo acompañó también de camino a Siberia (28.1, 158 ss. y carta del 22 de diciembre de 1849, 28.1, 162). Tras haber sido expulsado, en el destierro, vuelve a pedirle a su hermano, entre otras cosas, escritos de los santos padres de la Iglesia (28.1, 179; carta del 27 de marzo de 1854).

En su segunda fase creadora, que precipita en las publicaciones de los años 1860

-1881, Dostoievski pone en obra la visión del mundo recién ganada, que no conduce sólo a la mencionada confrontación con el socialismo utópico, sino más bien a una nueva valoración de la Europa occidental con los fenómenos de la revolución, en especial de la francesa, de la burguesía y del industrialismo. La época de trabajos forzados la elabora en los *Apuntes de la casa de los muertos* (*Zapiski iz mertvogo doma*); y su primer viaje a Europa occidental, en los *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*.

A Occidente, con su perspectiva burguesa, socialista, o también industrial-tecnificada, Dostoievski le opone la ortodoxia. Esto lo hace de modo periodístico-literario. Y en este contexto, la „liebre“ no aparece en modo alguno como indicación a Dios o a la idea de Dios, sino en relación con el tercer concepto de la tríada revolucionaria: „libertad, igualdad, fraternidad“. Tras una confrontación crítica con la visión burguesa de los dos primeros conceptos y una respuesta socialista a ella que ha expuesto, aquí se dice que, tras el fracaso de la libertad y de la igualdad, el socialista, por así decirlo, empuja la maldición hacia delante, pero trata de explicar la fraternidad y de darle una buena presentación en forma del „egoísmo racional“. En Dostoievski, no es que tales explicaciones estén condenadas al fracaso, sino que son, más bien, *el fracaso* mismo. En el esbozo tardío de artículo que hemos citado ya al comienzo, „Socialismo y cristianismo“, se formula: „Hay algo superior al dios vientre [cfr. Fil 3, 19]. Es decir, ser señor y soberano de sí mismo, ser por encima de su *yo*, sacrificar este *yo*, darlo a todos. En esta idea hay algo tremendamente hermoso, precioso, con carácter de destino e incluso inexplicable. Sí: inexplicable.“ (ibíd., p. 647) Para nuestro autor, el intento de explicación es ya una recaída en la „persona propia“, con lo que se le quita al sacrificio, a la renuncia a sí mismo, la dimensión decisiva: la irrupción al amor. Eso es por lo que más tarde dirá el príncipe Myschkin („el idiota“): „La belleza salvará al mundo.“ Dostoievski no se refiere a algún tipo de belleza indeterminada, sino al ideal de belleza últimamente válido, la persona perfecta, Dios hecho hombre en Cristo.

En este sentido, Cristo no está ni „aquí“ ni „allí“. Para llegar a Él, según Dostoievski, hay que llegar a la „belleza del ideal“, a saber, „al convencimiento, que es menos racional que a cargo del *hombre entero* (es decir, a la convicción más inmediata), de que la suprema disposición sobre sí mismo consiste incluso en sacrificarse.“ (ibíd., p. 64. Traducido más correctamente: „en sacrificar incluso a sí mismo“, cfr. 20, 194.)

El sentido extremadamente fino de Dostoievski para la problemática del poder, para las diversas formas de ejercicio del poder, que son las que en amplia medida dan la tensión a sus obras, viene de esta visión: es indispensable el rechazo de todo egoísmo, de todo provecho propio, no sólo en el ámbito material, sino justamente en el ámbito espiritual. Por eso Dostoievski choca una y otra vez con la paradoja de la renuncia completa y perfecta a toda remuneración. Pero una remuneración tal la hay también en la satisfacción del ejercicio de poder *sobre sí mismo*, en toda re-flexión, en todo „replegarse“ (M. Buber). El „*actus purus*“ así concebido no debe contener el más mínimo destello de algo propio. En „Socialismo y cristianismo“, Dostoievski trata de formular así la nueva dimensión del amor obtenida en la humildad perfecta: „Es más, incluso con una actitud completamente de rechazo frente al pensamiento de una remuneración, de un salario, él considera tal pensamiento algo absurdo, y sólo aceptaría una recompensa por amor al donante, o sólo porque siente que, después, aún amaré más al donante (la Nueva Jerusalén, abrazos, ramas verdes).“ (ibíd., p. 647.) La perspectiva de esta Nueva Jerusalén se opone directamente a la *Nouveau Jérusalem* del socialista utópico Saint-Simon, es decir, de una manera que es peculiar de nuestro autor, aquí se funden los pasajes respectivos del Apocalipsis (Ap. 7, 9 y 21, 10-22, 50) con los cantos de Pascua y del Domingo de Ramos de la Iglesia ortodoxa (cfr. 24, 202).

Esta liberación completa de la mentira de la vida en el sacrificio verdadero con la paradoja del autoenajenamiento, en „Socialismo y cristianismo“ Dostoievski la designa como „la norma“, que aquí formula de este modo: „las personas singulares desarrolladas conscientemente hasta el grado supremo están también unificadas hasta el grado supremo en el nombre de la belleza del ideal“ (p. 648). En los *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, donde el principio se expresa en formulaciones casi idénticas, designa esta „norma“ como „ley natural“ (*zakon prirody*), y dice concisamente: „esto atrae normalmente a los hombres“ (*k etomu tjanet normal'no celoveka*, 5, 79).

El concepto de ley natural, por aquel entonces altamente moderno, Dostoievski lo refuncionaliza aquí polémicamente. No se trata de la comprensión habitual de la naturaleza despersonalizada sin Dios, sino de Cristo, que es la expresión suprema de la personificación. Pero en la persona única de Cristo, según la doctrina de los Padres de la Iglesia, están unidas dos naturalezas (en la Iglesia ortodoxa, esto se expresa en la señal de la cruz recogiendo dos dedos de la mano

derecha –el meñique y el anular–, al tiempo que se juntan los otros tres, como símbolo de la Trinidad). La naturaleza humana del Hijo de Dios es el *echaton* (es decir, lo que concluye ante Dios, lo último) de toda la humanidad, tal como Dostoievski lo formula en la anotación de diario del 16 de abril de 1864 en el lecho mortal de su primera mujer. Cristo como „*ideal del hombre en la carne*“, al que el hombre, como se dice aquí, „tiende por ley natural“. En el *echaton*, „en el punto de la consecución del fin“, como Dostoievski lo formula aquí, el hombre experimenta y advierte „con toda la fuerza de su naturaleza“ que el empleo supremo de la propia persona en el sacrificio entero incumbe „a todos y a cada uno“. Los extremos opuestos del „yo“ y de „todos“, que „están mutuamente destruidos uno para el otro“, alcanzan en este momento el „fin supremo“ de la evolución respectivamente propia: „*Eto-to i est' ras Christov*“, „esto es el Paraíso“, se dice aquí, y Dostoievski añadió la palabra „Cristo“ como una determinación más concreta (20, 172). Esta síntesis sólo se alcanza cuando el hombre, „según las leyes de la naturaleza, es renacido definitivamente en una nueva naturaleza“. „Cristo ha entrado del todo en la humanidad, y el hombre tiende a ser reconfigurado en el Yo de Cristo como su ideal propio.“ Cuando lo ha alcanzado, ve también a todos los demás en ello... y Dostoievski exclama: „*Sinteticeskaja natura Christa izumitel' na*“, „la naturaleza sintética de Cristo es milagrosa“. (20, 174.)

Se ve claramente la contradicción interna del término „naturaleza“ utilizado de este modo: si el hombre se trasciende de modo que „apenas puede llamarse ya hombre“ (20, 173), y luego, „si el hombre ya no es hombre“, entonces, se pregunta Dostoievski, „¿cuál será, pues, su naturaleza?“ (20, 174). Como conclusión, se dice: „Por tanto, el hombre sobre la tierra tiende a un ideal *opuesto* a su naturaleza.“ (20, 175) Así como, en este apunte, de ahí se deduce la „vida infinita“, también en el esbozo de artículo „Socialismo y cristianismo“ se obtiene la misma conclusión en una especie de triple paso dialéctico: „El estado original de la sociedad era el patriarcal. El estado medio, el estado de transición, es la civilización [con su ley de la reflexión y del egoísmo]. El cristianismo es el nivel tercero y último del hombre, pero aquí termina el desarrollo, se alcanza el ideal, de modo puramente lógico ya sólo porque en la naturaleza todo concuerda matemáticamente; en consecuencia –y aquí no puede haber ironía ni burla– existe la *vida futura*.“ (ibíd., p. 648, con una pequeña mejora en la traducción según 20, 194)

4.

La consideración sería incompleta si el *echaton* concebido de este modo apareciera como meramente futuro. Pero ya en los *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano* no es ése el caso. La síntesis de „yo“ y „todos“ emplazada en la eternidad puede, es más, tiene que realizarse ya en el aquí y ahora, en la medida en que corresponde a la naturaleza comunitario-sintética –contradiendo la naturaleza individualizante y sublevante–. Éste es el desarrollo que Shatov espera y suplica de Stavrogin en los *Demonios*. El potencial de esta posibilidad en Stavrogin es al mismo tiempo lo que excita desorbitadamente el impulso desintegrador del nihilista Verhovenski, sublevador y demoníaco.

En sus *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, Dostoievski expuso de modo periodístico-literario esta otra estructura temporal, desarrollando su propia variación de la formación de la comunidad, apoyándose pero también oponiéndose al *Contrat social* del padre de la revolución francesa, Jean-Jacques Rousseau. En este pasaje se dice que la generalidad, para desarrollarse en su plenitud, tiene que venir al individuo y sacrificarse a éste, para que se desarrolle en su plenitud. Pero en Dostoievski se sigue enseguida también la inversión: en realidad, este yo individual tiene previamente (*prezde vsego*) que entregarse sin condiciones a la generalidad. La „contradicción“ está bien disimulada, es fácil pasarla por alto. En realidad, aquí se exige el primado de cada lado, y por ambas partes. No hay un „previamente“. Lo que en Rousseau queda monocausalmente pendiente por parte de los individuos que buscan el provecho, en Dostoievski es policausal, en correspondencia plena con el principio de la libertad de los personajes actuantes en su obra, que M. Bachtin ha investigado como „polifonía“. En modo alguno surge aquí una libertad sin ética, como algunos supusieron en la disputa filológica en torno a las tesis de Bachtin, sino, al contrario, la libertad sólo se obtiene a partir de esta ética personalista (¡no individualista!). La disolución de la contradicción consiste, como ya podemos advertir fácilmente, en la „naturaleza sintética de Cristo“, en la que „yo“ y „todos“ están orgánicamente vinculados. El primado del amor de Dios (según Dostoievski es la „naturaleza de Dios“: „la síntesis plena del ser entero “ [20, 174]) se desarrolla tanto en la encarnación de Cristo como ahí donde se da el primado bilateral del amor del *yo* a *todos* y del amor de *todos* al *yo*

individual. Por un lado, aquí se manifiesta la lógica de toda la epístola primera de Juan (especialmente 1 Jn 4, 7-19), y por otro lado la del evangelio de San Juan con el mandamiento de amor de Cristo cuando ofrece el cáliz de la resurrección. Dostoievski no tiene miedo de volver a desarrollar aquí en forma de diálogo la „simultaneidad“ ontológica, que para él es importante, de la entrega de ambas partes: yo y todos, antes de volverlo todo de golpe a lo doloroso: „Por tanto, se entiende que ya no hace falta dividir, todo se distribuirá por sí mismo. Amaos unos a otros, y todo eso se os dará por añadidura. ¡Bah, eso ya me resulta una fina utopía, señores míos! [...] ¿Qué piensan ustedes? Es una utopía o no?“ (5, 80). La primera mitad de la confluencia de dos citas evangélicas que son contrastadas con el concepto de „utopía“, la constituye el *nuevo* mandamiento de amor de Cristo en las palabras eucarísticas del evangelio juánico: „Que os améis los unos a los otros. Así como yo os amo, debéis también amaros los unos a los otros.“ (Jn 13, 24; 15, 12-13, con la entrega de la vida „por sus amigos“.) La segunda mitad resulta del pasaje: „Buscad primero el Reino de Dios y Su justicia, y todo lo demás se os dará por añadidura“ (Mt 6, 33, apartándose directamente de los paganos). Dicho con otras palabras, no nos hallamos ante ninguna utopía, sino ante la dimensión eclesial, desde la predicación de la montaña hasta la eucaristía, la cruz, y además, en la dimensión temporal que expone Dostoievski, la resurrección. En este contexto, los conceptos „carne y sangre“ y „para todos“, que se aplican muchas veces, aparecen como reminiscencias perceptibles del centro de la liturgia ortodoxa, tanto respecto de las palabras de intervención (anamnesis) como del ofrecimiento (anáfora y epiclesis): „Te ofrecemos lo Tuyo de lo Tuyo, según todo y para todo“ [en la Iglesia eslava: „*o vsech, i za vsja*“; en Dostoievski: „*za vsech [...] za vsech [...] za sebja [...] otdat' ee vsju vsem, ctob i drugie vse*“, 5, 79]. So capa de polémica con el *Contrat Social* de Rousseau, Dostoievski nos va introduciendo delicada e inaparentemente en el centro de la liturgia.

Con esto se corresponde también que, poco después, en sus *Apuntes*, Dostoievski añade al tema de la „fraternidad“ la lectura evangélica del bautismo, y se pronuncia sobre el „renacimiento“ de toda la humanidad (20, 202, *vozrodit*). La dimensión del bautismo, indicada en los *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, tampoco debería pasarla por alto el lector atento: mencionar la „naturaleza“ (*priroda, natura*) está estrechamente enlazado con el pensamiento de que la „idea“ de tal fraternidad no abstracta tiene „que transitar

primero a la carne y a la sangre para hacerse realidad“, y que semejante „ser renacido“ (*pererozdenie*), en relación con un pueblo entero, requiere „milenios“. Este tipo de fraternidad es imposible establecerla artificialmente, sino que „sucede [se hace] por sí misma, es regalada, se encuentra en la naturaleza“ (5, 79), tiene que „estar presente en la naturaleza“, como lo repite Dostoievski dos veces en la página siguiente. Con el bautismo, esta naturaleza le es regalada al hombre, es introducida en el hombre.

En este pasaje, Dostoievski emplea cuatro veces el verbo „atraer“. Haría falta una naturaleza que „sea capaz de fraternidad, una naturaleza que crea en la fraternidad, que sea atraída por sí misma a la fraternidad“ (5, 81). La ocurrencia de la „liebre“ (*zajac*) que se necesita premiosamente, en este pasaje no se orienta simplemente –como en Shatov– al concepto de „Dios“, sino exactamente a esta „naturaleza“. Desde luego, eso no contradice la interpretación de Shatov, en la medida en que se refiere a la naturaleza de Cristo. Mediante la unificación con la naturaleza humana de Cristo, del Dios hecho hombre, e incluyendo la comunión, se realiza la configuración de Cristo dentro del hombre, y „eso se hace por sí mismo“ (desde luego no sin la aprobación del hombre). La comunidad con la naturaleza de Cristo es aquello con lo que el Padre „atrae“ (Jn 6, 44) o con lo que el Hijo „atrae“ con su cruz (Jn 12, 32), de modo que, desde el Padre, se funda la fraternidad viviente en la filiación. „Una personalidad fuertemente desarrollada que está completamente segura de su derecho a ser persona y no tiene ningún miedo por sí misma“, según Dostoievski, no puede emplearse para nada más que para „entregarse por completo para todos, para que también todos los demás lleguen a ser personalidades tales autónomas y dichosas. De un desarrollo tal de la personalidad, procede la disposición (cfr. Jn 15, 13 y 10, 16b-18) „de entregar voluntariamente su vida por todos, subir por todos a la cruz, a la hoguera“ (aliteración con asonancia, con un tratamiento distinto de la tónica „e“: *krest/koster*). ¡De qué modo tan inmediato se ajusta esto a la hoguera del Gran Inquisidor preparada para Cristo (*Los hermanos Karamázov*), a los abismos de su pensamiento de poder y a su ataque contra las palabras de Cristo de que haya „un rebaño, un pastor“ (Jn 10, 16 ss.)!

El peligro de tener el más mínimo estímulo de un pensamiento de provecho propio, Dostoievski lo designa aquí „el pelito más fino“; si este „pelito“ entra en curso, entonces todo se desmorona (5, 79 s.). Por tanto, el „pelito“ es la contrarréplica de la „liebre“, una expresión de la naturaleza pecaminosa y,

según la lectura apostólica en el bautismo ortodoxo, de aquel „hombre viejo que fue crucificado con Cristo para que fuera destruido el cuerpo pecaminoso“ (Ro 6, 6). Es decir, si se mezcla el „pelito“ –como una especie de paja en el ojo propio que rápidamente se convierte en una viga–, entonces se cierra la nueva dimensión de la resurrección, del verdadero arrepentimiento, de la conversión renovadora. A la luz del Reino de Dios se le opone, con el „pelito“ respectivo, el egoísmo, el provecho propio de la búsqueda de poder, del orgullo, del miedo, etc., o dicho con otras palabras: la fuerza y el poder y el reino de la tinieblas. Entre el „pelito“ y la „liebre“ se desarrolla con las variaciones más dúctiles la dinámica de la obra de Dostoievski. Según refiere P. Annenkov en sus *Memorias*, el compañero escritor I. S. Turguenev expresó esto en cierta ocasión con la siguiente fórmula sobresaliente: si un tigre entra en la habitación, el hombre se pone pálido y salta de la ventana, pero no en el caso de Dostoievski: en este caso, el hombre se pone rojo y... ¡se queda! Desde nuestra perspectiva, el „pelito“ del orgullo entra en conflicto con el miedo natural, lo trueca en cólera (ponerse rojo), y el hombre se enfrenta al reto. Pero, como resulta de la exposición anterior, el orgullo encierra un miedo aún más profundo que es opuesto al amor. Eso culmina en la „confesión“ de Stavrogin, „que no conoce el temor“, pero que de hecho es movido por el paroxismo del miedo, con las siguientes palabras: „el fuerte miedo expulsa el odio y el deseo de venganza“ (11, 17), un antievangelio verdaderamente satánico en comparación con San Juan: „Donde hay amor no hay temor. Al contrario, el amor perfecto echa fuera el temor.“ (1 Jn 4, 18)

La autoconfirmación del individuo („pelito“) contiene una mentira de más alcance y mayor profundidad, que tiene que ser desenmascarada en cada caso por el propio individuo. Eso sucede en el marco de unas „reflexiones“ retadoras, coléricas y movidas por el miedo, que se suceden vertiginosamente. De este modo, los caracteres de Dostoievski entran en círculos cada vez nuevos y más profundos, hasta que finalmente (expuesto del modo más palmario en Raskólnikov, Stavrogin e Iván Karamázov) el diablo mismo se muestra como aquel que conduce el alma por este camino y la encadena, para mostrarle al final su mueca. Finalmente se manifiesta la incapacidad o imposibilidad de distinguir entre la conciencia propia y el demonio. La distinción sólo puede introducirla entonces otro, el „tú“ (Tihón en el caso de Stavrogin, Aliosha en el caso de Iván Karamázov), con quien también se abre la categoría de „todos“ en Cristo (liturgia y resurrección). Pero si esto se acepta o no, sigue siendo siempre una

cuestión irresuelta. A Iván Karamázov lo sacan gritando de la sala del juzgado, Stavrogin huye de la celda de Tihón con una maldición en los labios, y el Gran Inquisidor abre finalmente la puerta del calabozo, pero sólo para desembarazarse de Cristo. La ambivalencia permanece.

Pero si es claro cómo las dos categorías (liebre/pelito) están continuamente presentes en todos los niveles de la obra, entonces podemos quedarnos en cualquiera de los niveles. Así, pese a todo, el capítulo „En Tihón“, en el que confluyen todos los hilos de la novela, está contenido en toda su validez en el personaje de Stavrogin, aun cuando no encuentre sitio en la novela.

El centro de nuestro „retículo“, donde la „liebre“ y el „pelito“ están enfrentados, donde Dios y el demonio luchan en el corazón del hombre (14, 100 Dimitri Karamázov), está siempre fuera de la obra, si bien al mismo tiempo omnipresente en ella. Dostoievski es plenamente consciente de esta función. Eso se muestra en otra categoría de su método, a saber, el „distanciamiento“, que aquí queremos señalar sólo brevemente. La confrontación por antonomasia entre el Hijo de Dios y el diablo se tematiza en su obra en „El Gran Inquisidor“. Pero tiene que resultar claro que éste es sólo un „poema“, cuyo autor es Iván Karamázov (o bien, en último término, el diablo mismo). La construcción puede esbozarse así: 1) en el diálogo entre el autor (Dostoievski) y el lector, el autor se distancia del narrador de la novela; 2) éste último, a su vez, presenta un diálogo entre dos hermanos, Aliosha e Iván, en el que Iván se distancia del Gran Inquisidor y su punto de vista; 3) el Gran Inquisidor está en diálogo con „Cristo“, pero no es en modo alguno seguro quién es el interlocutor, o si existe en general un interlocutor real; 4) en este „diálogo“, el Gran Inquisidor expone entusiasmado su visión de un diálogo (entre el Hijo de Dios y Satán), pero su interpretación es un distanciamiento mediante un falseamiento palmario de: 5) el diálogo real expuesto en el Evangelio, la tentación en el desierto. Este último diálogo 5) (Evangelio), en el nivel más profundo y más allá de la consideración inmanente de la obra, está por encima del diálogo 1) entre el autor y el lector. El nivel más profundo de referencia se evidencia al mismo tiempo como el supremo. Con esto se cierra el círculo: autor, lector y todos los personajes actuantes en la novela están igual de legitimados con vistas al conjunto abarcante de la Iglesia, en tanto que *revelación* presente y viva de la *Palabra de Dios*. Igualdad de legitimación y libertad (polifonía) resultan del criterio de verdad que determina estructuralmente la obra, y al que se subordina el punto

de vista respectivo (autor, lector, personajes), ya sea sobre Dios o sobre el adversario. Ése es el motivo por el que, en toda obra de Dostoievski, topamos una y otra vez con una puerta tal a lo indecible, que es juicio, crisis, y de un modo propio apocalipsis. Y, ya sea „liebre“ o „pelito“, la puerta está abierta. Sin embargo, esta puerta tiene siempre también un umbral. En ocasiones, los personajes de Dostoievski atraviesan este umbral sin advertirlo, o se dan la vuelta, o se deslizan por él, o palidecen y se quedan inmóviles. O se cuelgan del umbral, tras la puerta, que entonces ya no puede abrirse (Stavrogin, Matriosha). La vertical de nuestro „retículo“ (apocalipsis, liturgia, Reino de Dios), no es un eje temporal, como la horizontal (edad dorada, utopía). Las categorías del apocalipsis son las de la revelación del Reino de Dios, que a su vez se revela en la liturgia del cordero de Cristo. Pero también la horizontal es sólo en apariencia un eje temporal, ya que, en último término, en ella se trata de realidades espirituales. El distanciamiento permite advertir, en figuras del pasado y del futuro, reproducciones abiertas que representan realidades espirituales verdaderas, es decir, que están ordenadas a lo supratemporal y supraespacial. Pero sin distanciamiento, el asunto queda en la inmanencia (como la discusión sobre el socialismo), y entonces la visión del pasado y la del futuro se evidencian como falseamiento. Nuestro autor se ocupa intensamente de estas tendencias de falsificación en el corazón del hombre.

5.

En el eje temporal, la utopía aparece como algo puramente futuro. Pero aquí no sólo hay perspectivas luminosas, sino también turbias. Ya en los *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, Dostoievski designa el modelo socialista como „hormiguero“ (5, 81). Por cuanto respecta al pasado, inicialmente no se trata de una „edad dorada“, sino de la perspectiva sociológica de Rousseau vuelta al pasado (cfr. *Contrat Social, Discours sur l'inégalité*). Pero Dostoievski no deja al „*homme de la nature et de la vérité*“ de Rousseau en un pasado idealizado, sino que lo descubre en la naturaleza del burgués como un contemporáneo poco agradable, al que ningún „egoísmo racional“ puede ayudarle éticamente. La espontaneidad del egoísmo sin reflexión se muestra repugnante en su autocomplacencia. Dos años después, en *Época*, la revista sucesora de los hermanos Dostoievski, en los *Apuntes del subsuelo* de Dostoievski, un contemporáneo hiperreflexionante malintencionado, el „hombre del subsuelo“,

da vueltas en torno a este tema.

En la descripción del viaje estival a París que escribió en el invierno, Dostoievski se mofa del socialismo utópico, pone el futuro fantástico en el terreno de la realidad social. Pero de otro modo sucede si la perspectiva de futuro de Europa occidental la vuelca al presente sobre el transfondo del industrialismo. En el capítulo „Baal“, Dostoievski ve el triunfo del „orden burgués en su grado supremo“ en el Palacio de cristal de la Exposición mundial en Londres. Aquí, una „fuerza“ increíblemente terrible y poderosa, por medio del „pensamiento gigantesco“, fusiona a los hombres de todo el mundo en „un ejército“ (en sentido anticristiano). Un silencio „festivo“, „victorioso“, „orgullosos“, se tiende sobre todo y marca el carácter definitivo de lo conseguido como ideal. „Eso es una imagen bíblica, algo acerca de Babilonia, alguna profecía del Apocalipsis, que se realiza ostensiblemente. Se siente que se necesita mucha resistencia y mucha protesta espiritual centenaria para no ceder, para no sucumbir a la impresión, para no adorar el hecho ni idolatrar Baal, es decir, no tomar lo existente como el propio ideal.“ (5, 70) La tiniebla y el silencio, un sojuzgamiento mudo dominan (en las repeticiones verbales de Dostoievski) la imagen de esta construcción de la torre babilónica que provoca horror, que él funde sin solución de continuidad con el Apocalipsis. Dostoievski se permite repetir cinco veces en seis líneas la palabra „orgullo“: „Pero si ustedes vieran qué orgulloso es este espíritu poderoso (*mogucij duch*) que ha creado esta colosal decoración, y qué orgullosa certeza tiene este espíritu de que esto es su victoria y su triunfo, entonces ustedes se aterrarían de su orgullo, de su obstinación y ceguera, se aterrarían también por aquellos sobre los que este espíritu soberbio pende [*nositsja*, cfr. Gn 1, 1] y domina [*carit*; cfr. *Carstvo* = el reino]. En vista de algo tamañamente colosal, de semejante orgullo gigantesco [...]“ Desde aquí se tienden numerosos hilos a la obra completa de Dostoievski, hasta la „prostituta de Babilonia“ del Apocalipsis, de la que en su momento hablará el Gran Inquisidor en *Los hermanos Karamázov*.

Un año después, en la novela *¿Qué hacer?* (1863), el *Crystal Palace* de la Exposición mundial de Londres resultó para el socialista ruso N. Tschernischevski digna de un sueño. Enseguida Dostoievski retomó el tema, y con base en esta misma experiencia en Londres, en su sumamente dinámica y polémica obra *Apuntes del subsuelo* (*Zapiski iz podpol'ja*, 1864), Dostoievski volvió a declarar el Palacio de cristal una pesadilla, y se volvió contra el ideal del

„hormiguero“ deshumanizado. Vuelto contra Tschernischevski, siguió pensando. Pero la censura sirvió de acicate a nuestro autor no ya en los *Demonios*, sino ya aquí, y por eso se vio enardecido a escribir: „*Svin'i censora*“, „estos cerdos censores, ahí donde despotricaba contra todo y a veces parecía que hablaba blasfemamente, eso me lo han dejado, pero donde, de todo eso, deducía la necesidad de la fe y de Cristo, eso lo han prohibido.“ (28.2, 73.) La furibunda voz del hombre del subsuelo, de este paradigmático primer antihéroe de Dostoievski, pasó a una pura crítica negativa, en la que lo peculiar del autor había sido sacado fuera de la obra. Sin embargo, para una mirada sensata, Cristo está presente.

La polémica de Dostoievski contra el socialismo se basa aquí, por un lado, en que es indispensable la libertad, que inicialmente parece ser defendida sólo en su sentido negativo; pero mirándolo más detenidamente, puede reconocerse su relación positiva de tensión hacia el sacrificio. Por otro lado, Dostoievski formula aquí la relación existencial del hombre con el final, de modo similar a como hace en los *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, en el capítulo „Baal“, y mucho más tarde también el Gran Inquisidor habla sobre la misma dialéctica: la tendencia humana a un fin está emparejada con la negación de un final. Ser alcanzable y ser inalcanzable: ambos aspectos son imprescindibles para el ideal. La dialéctica del hombre del subsuelo, tomándola en sí misma, permanece inmanente al mundo, y con ello concentra la antinomia de la tendencia al final y la negación del final. Desde luego, aquí se trata de las categorías de vida y muerte, de sublevación y nihilismo. De este modo, Dostoievski toca la misma estructura temporal, puesto que el ideal verdadero no puede ser inmanente al mundo ni estar subordinado al tiempo, aunque sea activo en el tiempo („atrae“ al hombre); y de este modo también se confirma aquí, aunque, en verdad, en cierto modo apofánticamente: la verdadera finalidad y el final (en griego *telos*) no pueden concebirse sin la categoría de la vida eterna.

Si Dostoievski defiende aquí sin miedo, con todo el poder de su palabra y el brillo de su análisis, la más profunda libertad primordial del hombre, es porque el verdadero autosacrificio (y en último término amor) se evidencia impensable e imposible sin esta libertad. O dicho de otro modo: porque esta libertad del Dios del amor –Cristo– es querida y se quiere, aun cuando en la praxis se invierta constantemente en su inverso (pecado). Pero una satisfacción

sustitutoria y la mediocridad hay que expulsarlas fuera de esta dinámica primordial humana, porque es el hombre entero lo que es exigido y permanece exigido. Y eso lo hace muy claro el hombre del subsuelo, aun cuando este „hombre entero“, a causa de su contradictoriedad, no sea visible en ello. En todo caso, se puede intuir a Cristo como clave de esta dialéctica.

Después de todo lo dicho hasta ahora, es claro que Cristo, los sacramentos y la Iglesia determinan las obras de Dostoievski en sus niveles más profundos, y en modo alguno, es más, en ninguna parte son simplemente accesorios secundarios: las citas del Evangelio o –y a menudo también simultáneamente– de los oficios divinos son puertas conscientemente abiertas a lo eterno y a enunciados supremos, que hay que tomar en serio y que conducen más allá, y que apuntan al núcleo trasladando la obra a un contexto ampliado (sitio en la vida). Este contexto, que para el propio Dostoievski era muy vivo, hoy es en amplia medida desconocido. Dostoievski procede además con mucha delicadeza. Muy a menudo son sólo leves alusiones, a veces sólo una única palabra.

6.

Fue Shatov quien nos ha conducido a la „liebre“ de Stavrogin, y por tanto también al „pelito“: a la dinámica de la personalidad que culmina en el sacrificio. En sus explicaciones, aparece primeramente como ideólogo. Pero si en la novela los dos suicidas Stavrogin y Kirillov encarnan la idea de la libertad, y el activista Piotr Verhovenski, así como el ideólogo Shigaliov, operan en el terreno de la igualdad, Shatov realiza la personalidad en el sentido de los *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, saliéndose de la ideología y sacrificándose, entregándose por entero a la vida. Shatov no logra elevar la libertad de Stavrogin a la soberanía de la cruz voluntaria. Pero la mujer de Shatov, que retorna a él inesperadamente, viene embarazada y engendra el hijo de Stavrogin: Shatov se crucifica y lo reconoce como su propio hijo (10, 451 s.). Precisamente en función de esta dinámica, en los *Demonios* Shatov no sólo pasa a ser víctima, sino mártir, es decir, testigo de Cristo (en griego: *martys*). Es un signo muy profundo que los revolucionarios arrastren el cuerpo de Shatov asesinado hasta el tercer (!) estanque y lo arrojen al agua (10, 460). Shatov es bautizado en su tumba de agua, es „enterrado en el bautismo“ (cfr. la lectura apostólica sobre el sacramento del bautismo: Ro 6, 3-11). El pensamiento que

fundamenta el asesinato de Shatov, que su sangre debe fusionar las „células revolucionarias“, es una inversión palmaria del pensamiento del sacrificio y la comunión. Pero Stavrogin y su decisión sigue siendo el centro de la novela.

Sólo ahora puede entrar a actuar la „edad dorada“, que hasta ahora hemos dejado inactiva. La „edad dorada“ es la designación privada de Stavrogin para el cuadro de *Acis y Galatea* de Claude Lorrain en la Galería de Dresde. ÉL contempló repetidas veces este cuadro, y también tres días antes del sueño que describe en su „Confesión“ y que tuvo durante un atardecer en una pequeña localidad alemana (11, 21 s.), Stavrogin sedujo a la niña Matriosha con un sol resplandeciente. Pero el suicidio de ella lo deja para el crepúsculo. Una función importante la desempeñan los „rayos oblicuos“ del „sol poniente que llama“, tanto en el sueño y cuando Stavrogin despierta como en su recuerdo de los minutos en los que Matriosha se ahorca. Al „panorama mágico“ de un „archipiélago griego“ se le suman las palabras de la „mitología“ de la „cuna de la humanidad europea“, del „paraíso terreno“ de belleza e inocencia. Stavrogin interpreta el sueño con los colores de la mística pagana. Pero la imagen del pasado es sólo la refracción de la realidad del sueño en la psicología del ruso occidentalista y decadente. En *Acis y Galatea*, la pareja humana de enamorados queda iluminada en el centro del cuadro por la luz del sol poniente, pero el resto del cuadro está ya sumergido en las tinieblas, y detrás de la montaña –apenas distinguiéndose en la oscuridad– acecha un terrible cíclope que los amantes no ven. No es de extrañar que también el sueño de Stavrogin esté condenado a desaparecer, aun cuando el que sueña no exprese esta realidad del cuadro.

Stavrogin despierta cubierto de lágrimas, porque el amor le resplandece, esta luz solar que se derrama sobre la humanidad y también sobre él mismo. Al despertar, un sentimiento de dicha hasta entonces totalmente desconocido transpasa dolorosamente su corazón. Stavrogin, que aún está inmerso en lo soñado, trata de evocar conscientemente su sueño. Pero en la luz clara que también sigue percibiendo cuando cierra los ojos, ve un pequeño punto. Este punto comienza a adoptar una forma. En el mismo instante, Stavrogin tiene ante los ojos aquella diminuta „araña roja“ que había observado inactivo mientras Matriosha se ahorcaba.

La capacidad extrema de Stavrogin para la reflexión es puesta de relieve una y otra vez en su „Confesión“. La „pequeña araña“ no es otra cosa que la forma plástica del „pelito“. Pero en el lenguaje de los iconos, es el querubín rojo de seis

alas que, tras la expulsión del Paraíso, le cierra al hombre la entrada al árbol de la vida. Las imágenes mítico-paganas no deberían confundir a nadie, pues Dostoievski aplica el distanciamiento: por muy desconocida que fuera hasta ahora para Shatov la plenitud del sentimiento repentino de dicha, así de desconocido le era también el contenido de su sueño – „no sé exactamente qué es lo que soñé“ (11, 21)–. Si no tomamos en consideración este distanciamiento, entonces la interpretación del cuadro erraría el auténtico encuentro personal que está detrás de él.

¿Qué o a quién ha visto Stavrogin? A partir de todo lo que sabemos, ha visto la naturaleza propia bautizada, la „verdadera gloria“ (*orthodoxa*) de Cristo.

Sin entrar en detalles, hay que citar aquí que, en su siguiente novela, Dostoievski aprovechó este sueño (impublicado). En *El adolescente*, Versilov, un representante decadente de la inteligencia rusa, vuelca el sueño de la „edad dorada“ hacia el futuro, como una especie de milenio sin Cristo: el cuadro de Claude Lorrain es apostrofado de „último día de la humanidad“. Como a Versilov no le basta con alcanzar una armonía terrena perfecta, se inventa un final adicional: Cristo tiene que manifestarse, la humanidad tiene que tender las manos y decir: „¿Cómo habéis podido olvidarlo?“. Entonces sonará el „himno de la nueva y última resurrección“ (13, 378 s.).

Pero aún más importante para una comprensión más profunda de esta „edad dorada“ en la obra de Dostoievski es el *Sueño de un hombre ridículo*, en el que Dostoievski elabora la conversión de un petersburgués ateo propio de la inteligencia rusa en una obra de arte autónoma y concentrada en este tema. Esto requeriría una interpretación propia, que rebasaría nuestro marco. El „hombre ridículo“ se dispara en el corazón, es enterrado, resucita tras haber vagado sin rumbo un cierto tiempo, y es transportado por una especie de ser luminoso (ángel custodio) a otro planeta donde viven hombres inocentes. Aquí no se trata de un alejamiento temporal, sino espacial, pero, por lo demás, la descripción de la humanidad que vive en armonía se corresponde con la descripción de Stavrogin, pero desarrollándola más. El petersburgués que vive en medio de hombres dichosos, se recrea en esta bienaventuranza, pero, de un modo que le resulta desconocido (quizá sólo con la expresión de su rostro), transfiere su propio estado egoísta a los habitantes del planeta, que entonces se vuelven malvados y cínicos, orgullosos, guerreantes e ideologizados. Gustosamente se deparan su existencia tenebrosa y apocalíptica, su *Armageddon*. Estos hombres se

rien de la disposición del hombre ridículo a sacrificarse por ellos y por su salvación. Su voluntad de dejarse golpear en la cruz y su ridículo lo devuelven de golpe (sin distancia alguna) a la realidad. En la claridad del día, el „hombre ridículo“ comienza su nueva vida. Ahora ama a todos los hombres y lleva en su corazón una luminosa paciencia, porque sabe que la fuente del mal está en él mismo. Su enlazamiento interno con la humanidad lejana, toda la historia de ella, tanto la bienaventuranza como la caída en pecado y las consecuencias de ella, viven en su corazón como un todo indiviso. Su predicación es la del „mandamiento nuevo“, que es a su vez „el viejo mandamiento“ (cfr. 1 Jn 2, 7-8). Sigue siendo „ridículo“.

Ya de entrada, el „hombre ridículo“ se distancia consecuentemente del contenido de su exposición. No se trata en modo alguno de una utopía de una humanidad dichosa. A los detalles de la exposición podría haberles dado también otra forma, como él mismo dice. Se trata sólo de que „ha visto la verdad“. El criterio de verdad consiste en que esto totalmente heterogéneo, que se condensa también en el conocimiento completo de su pecaminosidad propia, él jamás podría haberlo inventado por sí mismo. Tras la „humanidad“ soñada (Cristo-naturaleza) está el encuentro personal con el „tú“ del Dios-hombre. Si, considerando críticamente el distanciamiento, se incluye también el contenido del sueño, entonces puede demostrarse que aquí se trata del descubrimiento vivo de todo lo que a un cristiano ortodoxo le es administrado en el bautismo.

Permítaseme aquí una pequeña anotación personal sobre este tema. Cuando, en 1992, di una conferencia sobre el *Sueño de un hombre ridículo* en el Museo Dostoievski de San Petersburgo, no sólo expuse mis resultados, sino que también mencioné que el autor data „el disparo al corazón“ en la noche del 3 de noviembre. Desde luego, esto tenía que tener un sentido que a mí me resultaba oculto, aunque me esforcé todo lo que puede en averiguar algún significado eclesiástico de esta fecha. Al finalizar la conferencia, el director del Museo, Gennadi Ukrainsiki (hoy es sacerdote), me „regaló“ la solución: el 3 de noviembre fue el día del bautismo de Dostoievski. De este modo, el análisis literario-estructural se confirmó biográficamente de modo inesperado.

La perspectiva del bautismo, que comprende el entierro y la resurrección en Cristo, está tras la caída, la plegaria y toda conversión (también la conversión negada). En Dostoievski hay un polo opuesto de la conversión, en cierto modo la antiplegaria. En su segunda traición, al contemplar la „araña pequeña“ en la

hoja de geranio, Dostoievski cae en un olvido de sí que dura unos veinte minutos. Como se evidencia más tarde, durante este tiempo no sólo no es consciente de *ningún* suceso, sino que, desde esta antiplegaria, lo que sucede más tarde le parece como si ya lo hubiera sabido, como si ya en el momento de haberse abstraído hubiera conocido lo que iba a suceder. De hecho, estaba contenido ahí, en tanto que, en los héroes de Dostoievski, esto es lo contrario del „tiempo litúrgico“, que unifica sacramentalmente todos los hilos de la vida en su conjunto. La concentración en el mal crea un vaciamiento tal que, a partir de entonces, la fuerza de lo satánico suscita la apariencia de enlace entre los acontecimientos e imágenes posteriores (sean del tipo que sean, por ejemplo el rostro de Matriosha amenazando con el puño, que visita a Stavrogin a diario a partir de su sueño).

De modo consecuente, el diálogo entre Tihón y Stavrogin que precede a la lectura de la „Confesión“, gira en torno a la fe eclesiástica en la existencia de demonios. En cuanto a su visión luminosa, Stavrogin queda el límite entre el verdadero conocimiento de Cristo en la conversión (como en *El sueño de un hombre ridículo*) y el encegamiento satánico que, en el lenguaje de los padres de la Iglesia, se llama „prelest“. En *Los hermanos Karamázov*, al lado del Gran Inquisidor, el monje Ferapont se encuentra también en este encegamiento (14, 304, igualmente „con el sol poniente“). Esta fuerza satánica se expone en el templo del cuerpo de un hombre (1 Co 6, 19-20, cfr. 3, 16-17) como totalmente autónoma, igual que el Anticristo, „el enemigo que se levanta contra todo lo que lleva el nombre de Dios o merece ser adorado, y llega incluso a instalar su trono en el templo de Dios, haciéndose pasar por Dios“ (2 Ts 2, 4).

Precipitarse en la inmanencia del mundo como en un „agujero negro“ tiene su propia lógica, que se muestra en los caracteres extremos (Kirillov en los *Demonios* como antirredentor). En Raskólnikov (*Crimen y castigo*), Dostoievski muestra lo „mecánico“ de este proceso: „como si alguien lo hubiera agarrado de la mano y tirara de él por detrás [!], sin poder volverse, ciego, con una fuerza antinatural, sin contestación. Como si un borde de su ropa hubiera quedado prendido en el engranaje de una máquina y ésta le arrastrara hacia sí“ (6, 58). El vaciamiento gradual se evidencia en una creciente falta de fuerzas. Finalmente, sigue la instalación de la nueva fuerza satánica en el momento del asesinato de la usurera, al levantar y hacer caer el hacha (6, 60-63).

¿Quién está detrás de este proceso? No cabe duda. Raskólnikov mismo lo dice

poco antes: „*Ne rassudok, tak bes.*“ „Si no el entendimiento, entonces el demonio.“

Si, en la búsqueda del centro, se recorren los círculos concéntricos que, en la construcción de *Crimen y castigo*, Dostoievski traza en torno al pensamiento de asesinato, su origen se encuentra entonces sorprendentemente en el panorama de San Petersburgo (cfr. la crónica de Dostoievski de diciembre de 1860: *Visiones oníricas de San Petersburgo en verso y prosa*, 19, 68-72). La referencia a la „colosal decoración“ del „espíritu poderoso“ (v. arriba) es clara: „Un frío inexplicable le soplaba siempre desde este magnífico panorama. Esta fantástica visión siempre estuvo llena para él del espíritu mudo y sordo.“ (6, 90, cfr. 7, 39 s.) La puerta para la comprensión y para el nivel que queda por encima del autor y del lector, la abren las palabras evangélicas del „espíritu mudo y sordo“ (Mc 9, 25; cfr. también *El idiota* 8, 352).

Por cuanto respecta al „soplido“ de este espíritu, antes del bautismo ortodoxo se hace una triple renuncia explícita al espíritu de Satán y la triple confirmación de ella, que cierran las palabras del sacerdote: „¡Sopla y escúpelo!“ Una vez que se ha hecho esto, sigue la triple lectura de la confesión de fe. En Raskólnikov sucede aquí justamente lo contrario. Y una función de señal la cumple aquí la palabra repetida „*pristal'no*“, „fija“, que describe no sólo la mirada de Raskólnikov en este pasaje, sino también la de Stavrogin (cfr. arriba) y la de muchos otros héroes. Este contemplar fija, atentamente, como cautivado, intentando ver por detrás del decorado, del fenómeno o la visión, transpasarla con la mirada, es un ser arrastrado a su modo, con lo que, la mirada al panorama, que en Raskólnikov se ha convertido ya en costumbre, contiene el soplo de la muerte, de lo demoníaco. A una mirada similarmente „fija“ a la limosna caritativa que se acaba de recibir „por amor de Cristo“, a la moneda de dos kopeks (¡dos en uno!) sostenida en la mano, le sigue arrojar el donativo, tomando mucho impulso con el brazo, a las aguas del Neva (antibautismo). Con ello, Raskólnikov ha rechazado al Cristo vivo en la comunidad litúrgico-eucarística, „como si con una tijera hubiera cortado en este minuto todo lazo con todos y con todo“. Este „minuto“ tiene el valor de una eternidad, como los veinte minutos de la meditación de Stavrogin sobre la araña. Pero al mismo tiempo vemos también la indicación de la liturgia eterna en las palabras: „con todos y con todo“, „*ot vsech i vsego*“ (cfr. doblemente en la liturgia: „*o vsech i za vsja*“, y „*i vsech i vsja*“). No es casualidad que, tras haber arrojado la moneda al

agua, siga la anotación de que Raskólnikov vuelve a encontrarse en casa después de seis horas de haber estado dando vueltas sin poder recordar nada.

La conversión de Raskólnikov a la verdad sucede como „sentimiento completo, nuevo, pleno“ (6, 405). En medio del cruce, cae de rodillas ante todo el pueblo, del que entonces se oye una voz que dice que él se dirige a „Jerusalén“. Desde luego que no es un florilegio retórico cuando en la página siguiente se habla del „cáliz“ y también de la (nueva) „falta de fuerzas“ de Raskólnikov.

Si en el sueño aparece el interior de la persona individual como humanidad global, también, a la inversa, la persona individual es la humanidad global en la relación recíproca de yo y todos que ya conocemos. Los sueños de Raskólnikov (como antes en *El sueño de un hombre ridículo*), le muestran en su delirio una enfermedad que contagia a toda la humanidad, que es provocada por una especie de „triquinas“, pero que en realidad eran „espíritus con entendimiento y voluntad“. Esta posesión conduce a terribles imágenes apocalípticas del final de la historia humana (6, 419). Tras haber sanado de su enfermedad, le aflige el recuerdo de estos sueños. El triple paso dialéctico que ya conocemos de *Socialismo y cristianismo*, Dostoievski lo toma aquí para la novela, pero lo muestra en su simultaneidad: la libertad del eón de „Abraham y sus rebaños“ en los „campamentos“ en la lejanía, es caracterizada como situada al sol al otro lado del río, mientras que el estado anterior de Raskólnikov, en el que no puede abrirse para Sonia (su anterior ángel), corresponde al estado individualista y sublevador de la „civilización“. Pero ahora se abre de pronto la nueva y tercera perspectiva: „De pronto algo, en cierta manera, le arrebató y, en cierta manera, le arrojó a los pies de Sonia“ (6, 421. Con la repetición del „en cierta manera“ -*kak by*- el autor muestra que, en realidad, se trata de otra cosa. Cfr. sobre esto la aparición del ángel en Ap 22, 8). En lugar de la vieja Jerusalén, y sobre todo, en lugar de la *Nouveau Jérusalème* de Saint-Simon, a la que ya se aludió en la novela (6, 201 cfr. 7, 380), esta nueva Jerusalén se evidencia como una realidad cordial del apocalipsis aquí, en la amplitud del brillante río siberiano („un río limpio de agua de la vida, claro como el cristal“ [Ap 22, 1], cfr. arriba las palabras de Shatov). En las líneas siguientes repiquetean estos conceptos: „infinito“, „resucitar“, „futuro renovado“, „vida nueva“, etc.

„En lugar de la dialéctica“ –ésta es la conclusión de nuestro autor– „había comenzado la vida“ (6, 421). El desarrollo posterior, anota Dostoievski, sólo se realizará poco a poco.

7. *Perspectiva*

A propósito del menor de los hermanos Karamázov, Dostoievski expone la transformación de un „héroe indeterminado“ („Prólogo del autor“) en un héroe que renace fortalecido de la experiencia de una gran tentación, uno que realiza gradualmente su determinación en la fraternidad. Aliosha, un novicio, es enviado a la vida mundana (apóstol) por Zosima, su padre espiritual. Incluso tendrá que casarse conforme a la predicción de Zosima. En el capítulo central de la novela, escuchamos con los oídos de Aliosha la lectura evangélica que siempre se lee en el sacramento de la boda. ¡Pero esto sucede junto al ataúd de Zosima! En lugar del buen olor que muchos esperaban que emanaría del fallecido lleno de Espíritu Santo, su cuerpo corrompiéndose apesta. Zosima causa así un „enojo“ (14, 298, „soblazn“, cfr. 1 Cr 1, 23). Sobre el santo recae „deshonra“ y „escarnio“ (p. 14, 307), de modo análogo al „escándalo“ de la cruz. En relación con esta incitación, sólo hay un personaje en la novela, justamente Aliosha, el hijo espiritual, que es salvado de la tentación y levantado. En este capítulo, Aliosha se sumerge en la dimensión litúrgico-eucarística de la resurrección. No faltan indicaciones al canon pascual de la Iglesia ortodoxa (cfr. también los *Diarios*). Más tarde dice Aliosha –„con fe firme en sus palabras“–: „alguien visitó mi alma en aquella hora“. El centro de la retícula es aquí el hombre litúrgico: „Es como si los hilos de todos esos innumerables mundos de Dios se hubieran concentrado de una vez en su alma.“ El corazón de Aliosha se convierte realmente en un centro de la creación en Dios. La liturgia se hace perceptible: la exclamación „por toda la eternidad“ suena tres veces, también la fórmula litúrgica que conocemos está presente: „Tenía un anhelo de perdonar, a todos y por todo, y pedir perdón, no para sí, sino por todos, por todo y por cada uno.“ En el encuentro pascual con Zosima se superan los límites del espacio y del tiempo, el Reino de Dios toma morada en Aliosha: „Algo parecido a una idea“ (14, 238). Con la palabra „idea“, Dostoievski rebaja conscientemente el asunto, para luego hacer valer plenamente lo auténtico con el casi intraducible verbo „vocarjalas“. Se trata del „Carstvo“, del Reino que toma el dominio y se entroniza en Aliosha. En ruso, no puede pasarse por alto la reminiscencia del verso final del Salmo 145 (146), que se canta festivamente al comienzo de la liturgia: „Vocaritsja Gospod' vo vek“, „el Señor reinará por siempre“. Lo que es arrebatado en Aliosha no es la razón o el entendimiento: eso apenas cabría

aguardarlo en Dostoievski, pero la inhabitación tampoco sucede en el corazón, sino en el „um“, esa capacidad cognoscitiva suprema, sintética, del alma, que los padres de la Iglesia llaman en griego „nous“, y para el que en alemán no hay ningún concepto específico. Dostoievski sigue la doctrina de los padres de la Iglesia del „carstvennyj um“ (*nous basilikos*). San Juan de Damasco, cuyo nombre, por lo demás, se cita junto con el de San Isaac el Sirio en los trabajos preliminares de la novela (15, 203 ss.), escribe en su *Exposición exacta de la fe ortodoxa* que el Espíritu Santo arrebató el „Nous“ del hombre, que transfirió por entero el efecto del espíritu al alma y al cuerpo.

Aquí ni siquiera pueden indicarse los innumerables detalles entrelazados de la dimensión eclesial de esta culminación de todas las obras de Dostoievski. ¿Pero qué es lo que estos detalles eclesiales nos revelan en última instancia?

De esto damos un ejemplo aquí a modo de perspectiva: en los *Apuntes de la casa de los muertos*, Dostoievski menciona a un „parricida“ que „para su padre sexagenario era algo así como un hijo perdido“ (4, 15). Esta imagen le acompañó desde entonces, aunque Dostoievski no creía que el prisionero que había conocido fuera culpable. En sus cuadernos de apuntes para la novela, Dostoievski llama al hermano mayor por su nombre, „Ilinski“. No hay duda de que la parábola del „hijo perdido“ está presente en *Los hermanos Karamázov*. No es casualidad que el hermano mediano, Iván, introduzca el tema evangélico del „hijo perdido“ en el prelude a su „Gran Inquisidor“ (14, 218 s.). Mucha tensión hay cuando Aliosha se ve exhortado a interpretar el verso 5 del Salmo 136 (137 en la numeración occidental). En su interpretación se pone de manifiesto la vivencia anterior de Aliosha, su experiencia espiritual (14, 507 s.). Pero no es eso lo que ha de interesarnos. Es un hecho que, en el año litúrgico, precisamente en el „Domingo del hijo perdido“ previo al comienzo del gran tiempo de ayuno prepascual, este Salmo ocupa un puesto sobresaliente en la vigilia nocturna y es cantado festivamente. En todo el año litúrgico esto sucede una segunda vez: una semana después, y ya no más. Pues bien, si el hermano mayor era evidentemente el „hijo perdido“ de la parábola, mientras que Aliosha está asociado con otra parte del oficio divino del „hijo perdido“, entonces es legítimo preguntar por Iván Karamázov.

El resultado es bastante sorprendente y, por cuanto yo sé, jamás se ha publicado antes: Iván cita la lectura apostólica de la liturgia. Lo soberbio en ello es que no sea Iván el primero que emplea la cita, sino otros personajes en la novela, e

incluso el propio Iván sólo la emplea entre comillas: queda como una cita. Antes de pronunciarla, Iván se pone „de algún modo terriblemente pálido“. Eso les sucede a los personajes de Dostoievski casi siempre que entran en contacto con el nivel místico-sacramental del verdadero temor de Dios. Pero Iván insiste: „De la fórmula „todo está permitido“ no renegaré; pero tú sí renegarás de mí por eso, ¿verdad?, ¿verdad?“ No, Aliosha no reniega. Pero el beso fraterno de Aliosha, junto con la reproducción del beso de Judas y del beso de Satán (cfr. el poema de Puschkin „*Podrazanije ital'janskomu*“), así como el beso de Cristo que en la narración recién contada el Gran Inquisidor recibe de Cristo, es introducido en el torbellino de ambivalencia literaria merced a la exclamación de Iván: „¡Plagio literario!“ (14, 240). Pero aquí hay un asidero, el que luego entrará en el alma de Aliosha: es el Espíritu Santo que le „visita“ (cfr. oración introductoria ortodoxa: „Santo visita y sana“). El descenso del Espíritu transforma el espacio y hace que el espíritu humano, el corazón y el cuerpo se conviertan en Su templo. El Espíritu penetra y ordena todo tiempo, ordena también el año litúrgico, introduce en la libertad. De ninguna otra cosa se habla sino de esta libertad llena de Dios y plena de gracia, en la fórmula no de Iván, sino de San Pablo, que se proclama en la Iglesia el „domingo del hijo perdido“. Y así como el canto del Salmo 136 (=137) se repite el domingo siguiente, también al final de la semana del „hijo perdido“, el sábado, se repiten las palabras „todo está permitido“, de otro pasaje de la misma carta a los corintios (1 Co 6, 12 y 10, 23).

¿Acaso Iván ha cometido sólo un „plagio literario“? ¿No se sigue de aquí el parricidio? Pero también Aliosha el novicio es un „parricida“, también a él le arrebató el pensamiento de asesinato cuando oyó mal las palabras de su padre espiritual Zosima, porque vivía aún en el dominio de las sombras de la muerte cuando Zosima le anunció su despedida (14, 71 s.). El estado pecaminoso de Aliosha empuja la dinámica de la novela hasta el asesinato del padre carnal no en menor medida que el desenfrenado Dimitri.

En la dimensión litúrgico-eucarística del contexto eclesial que aquí, al fin y al cabo, sólo ha podido indicarse, se abren perspectivas totalmente nuevas para el análisis literario: si „todo está permitido“ no es porque no exista Dios, como pretende Iván, sino porque existe la libertad del Espíritu Santo que habita en el hombre. Surge así una nueva armonía global que penetra y ordena de modo nuevo la novela entera. De esta nueva armonía global para la obra completa de

Dostoievski es de lo que se trata cuando Aliosha, pleno de la verdad y libertad del apostólico „todo está permitido“, se sale ahora de la Iglesia –con paso firme a través el umbral– bajo el firmamento estrellado, y se sumerge en la liturgia cósmica.

En el Apocalipsis dice Cristo: „Mira, yo estoy llamando a la puerta: si alguien oye mi voz y abre la puerta, entraré en su casa y cenaremos juntos.“ (Ap 3, 20)