

Dostoievski:

El aprendizaje del éxtasis

Juan Villoro

Hay autores que prefiguran y dan sentido a una época. De esa estatura es sin duda Fiódor Dostoievski, el escritor que transformó la comprensión y la expresión de la condición humana. Sus logros formales y temáticos y la hondura psicológica de sus personajes anticipan el psicoanálisis y el existencialismo, a Kafka y a Coetzee. Juan Villoro recorre la obra del gran maestro ruso con las herramientas del rigor y la lucidez.

UN DÍA EN LA VIDA

En raras ocasiones una biografía pasa por un momento que condensa el destino. Durante cincuenta y nueve años Fiódor Mijailovich Dostoievski vivió con una intensidad que podría haber hecho interesantes tres o cuatro vidas. Sin embargo, hubo un día en el que todo se definió de otra manera.

El 22 de diciembre de 1849 se abrió la puerta de su celda en la prisión de Pedro y Pablo. El escritor tenía entonces veintiocho años y había sido arrestado por pertenecer al Círculo de Petrashevski (así llamado por las tertulias disidentes que se celebraban en casa de Mijail Petrashevski, intelectual de San Petersburgo que admiraba el socialismo utópico de Charles Fourier). Esa mañana el novelista encararía su principal rito de paso.

Su presencia en la cárcel se explicaba más por la política represiva del Zar que por el carácter del prisionero. Dostoievski no era de los miembros más activos

del grupo. Solía guardar largos silencios en las reuniones; detestaba los exabruptos radicales y las ofensas a los evangelios y a la figura de Cristo.

Había llegado ahí movido por su sed de justicia. Tres años antes, su primera novela, *Pobre gente*, lo encumbró como heraldo de quienes sufrían en las oscuras barriadas de San Petersburgo.

Nada le impresionaba tanto como la condición humana en que vivían los siervos. Su padre, el médico Mijail Dostoievski, tenía una propiedad rural provista de un buen número de “almas” a las que no siempre trataba de la mejor manera. De niño, Fiódor había conocido la pobreza extrema en que vivían los campesinos y los crueles castigos a los que eran sometidos.

Una escena se le grabó con fuerza indeleble: la forma en que un cochero fue azotado por una falta menor. Esta imagen regresaría a su mente de múltiples formas. Una de ellas: la célebre escena en que Raskólnikov contempla con azoro a un hombre que azota a un caballo exhausto, incapaz de levantarse del piso. Esa violencia

sin utilidad alguna —apalea a una bestia ya destruida— resulta equivalente a la de abusar de quienes ya han sido abusados por la historia.

Dostoievski estaba convencido de que la mejoría de Rusia pasaba por la emancipación de los siervos. Esta certeza, más cercana a una actitud humanitaria que a una ideología política, lo llevó al Círculo de Petrashevski.

En su admirable biografía en cinco tomos de Dostoievski, Joseph Frank define el clima intelectual que dominaba esas reuniones: “El socialismo que entonces acababa de nacer solía ser comparado, incluso por algunos de sus promotores o cabecillas, con el cristianismo, del cual se le consideraba como mero correctivo y versión mejorada, más acorde con el siglo”.

A la distancia, la tertulia de los viernes parece moderada. En 1877, casi tres décadas después de los sucesos, Dostoievski refutó un comentario que desechaba a los *petrashevskistas* como “delincuentes políticos” y los comparaba con los “decembristas” que años antes habían planeado matar al Zar. En su columna *Diario de un escritor* aclaró:

Los petrashevskistas eran, en su mayoría, gente que había salido de los centros de enseñanza superior, de las universidades, del Liceo alejandrino, de la Escuela de Jurisprudencia y de los más elevados centros docentes. Había muchos profesores y especialmente muchos científicos.

Los hombres que reinventaban el mundo en casa de Petrashevski en modo alguno conformaban una célula terrorista. Sin embargo, la policía secreta del Zar los consideraba progresivamente amenazantes.

A fines de 1848, Rafael Chernovistov comenzó a ir a las reuniones. Antiguo oficial del ejército, unos diez años mayor que la mayoría de los asistentes, Chernovistov se dedicaba por entonces a buscar oro en Siberia. Usaba una pierna de madera por una amputación sufrida en el campo de batalla. Simpático y exaltado, este colorido personaje tenía los rasgos clásicos del provocador. Se ufanaba de contar con miles de seguidores en la región siberiana dispuestos a sumarse a “la lucha” y proponía asumir la auténtica meta a la que estaban llamados: la revolución.

Dostoievski admiró el lenguaje de Chernovistov, lleno de giros arcaicos, salidos de la Rusia profunda, pero fue el primero en sospechar de él. Su recelo no convenció a nadie, en buena medida porque los demás participantes conocían su temperamento hipernervioso y sus tendencias paranoicas.

Chernovistov no fue el único que quiso radicalizar al grupo. Pronto llegaron otros con consignas incendiarias. Algunos informaban a la policía, exagerando el contenido de las reuniones (también los infiltrados practican la ficción).

Cuando por fin descubrieron que los vigilaban, los aprendices de disidentes reaccionaron de la peor manera, con reuniones secretas que los volvieron más sospechosos. El arresto estaba a la vista.

El 23 de abril de 1849, día de san Jorge, Fiódor y su hermano Mijail, editor y escritor ocasional, fueron detenidos con otros miembros del Círculo. El hermano mayor quedó en libertad. A Fiódor se le atribuyó una peligrosidad más conspicua por “escribir contra el gobierno”.

Aunque la cárcel de Pedro y Pablo era uno de los máximos símbolos del autoritarismo y los presos carecían incluso del derecho a la oscuridad (incesantes lámparas de aceite alumbraban las celdas), Dostoievski le confesaría a su segunda esposa que el arresto lo salvó de la locura. No hubiera soportado seguir en la zozobra de los conspiradores que años después iba a retratar en *Los endemoniados*.

En el clima persecutorio de 1848 escribe su cuento “La mujer ajena y el marido debajo de la cama”. Aunque narra situaciones domésticas, la historia plantea el tema de la sospecha y la delación. Siempre desconfiados, los personajes tratan de adivinarse sus pensamientos a través de los diálogos.

Cautivo en la prisión de Pedro y Pablo, concibe el relato “El pequeño héroe”, que también trata de verdades avistadas a medias. Un niño sirve de mensajero a los adultos sin comprender sus genuinas intenciones. La historia remite a la propia infancia de Dostoievski, donde los niños no tenían derecho de palabra y los dramas se silenciaban.

La cárcel no representó un tormento mayor para el novelista que en los años de 1848 y 1849 vivía asaltado por temores y vacilaciones. Para alguien acostumbrado a someterse a los desafíos de la libertad y a pagar el peaje de esa búsqueda, la falta de alternativas significó un descanso forzoso.

El 22 de diciembre le deparó una prueba más ardua. La puerta de su celda se abrió a hora imprevista y fue llevado a un patio, con otros veinte detenidos del Círculo de Petrashevski. La temperatura era de veintiún grados bajo cero.

Los presos fueron conducidos a una plaza, donde serían fusilados.

Un pope de la Iglesia ortodoxa llegó a confesarlos y recitó una frase de san Pablo con olor a sentencia penal: “El rescate del pecado es la muerte”.

Dostoievski se negó a hablar con el sacerdote. No quería morir como un pecador. Era una víctima. Sólo uno de sus compañeros aceptó confesarse.

En su biografía de Dostoievski, André Levison repara en un hecho curioso: el sacerdote no llevaba los santos sacramentos; por lo tanto, no estaba en condiciones de ofrecer la comunión. Este detalle sugería que algo

anómalo estaba pasando, pero la angustia impidió a las víctimas recordar las minucias del ritual cristiano.

Dostoievski se acercó a un amigo y le contó la trama de “El pequeño héroe”. Ante la proximidad de la muerte, decidió narrar una última historia. Ésa fue su confesión.

El fusilamiento estaba planeado del siguiente modo: los prisioneros morirían de tres en tres. Las primeras tres fosas ya habían sido cavadas y los condenados del primer turno tenían capuchas en la cabeza. Dostoievski era el sexto de la lista; pertenecía al siguiente turno.

¿Qué pasó por la mente del escritor? A lo lejos, avistó el brillo de un campanario. La escena regresaría con insólita fuerza en la novela *El príncipe idiota*. Vale la pena recuperar este paisaje esencial en la vida de Dostoievski:

Un cura iba presentándoles a todos, sucesivamente, la cruz. Llegó el momento en que sólo le quedaban cinco minutos de vida. Contaba él que esos cinco minutos le habían parecido un espacio de tiempo infinito, una riqueza enorme; parecíale que en aquellos cinco minutos había gastado tal cantidad de vida que ni siquiera pensaba en su último momento [...] Después de haberse despedido de sus camaradas, encontré dueño de aquellos dos minutos que había destinado a pensar en sus cosas; sabía de antemano en qué habría de pensar; toda su ansia consistía en imaginarse, con la mayor rapidez y claridad posibles, cómo habría de ser aquello: que él, en aquel instante, existiese y viviese y, al cabo de tres minutos, hubiese de ser ya otra cosa, alguien o algo distinto [...] No lejos de allí había una iglesia, y la dorada cúpula refulgía bajo el sol brillante. Recordaba haberse quedado mirando con perplejidad aquella cúpula y los rayos de sol que en ella centelleaban; no podía apartar los ojos de aquellos rayos de sol: le parecían una nueva naturaleza. Dentro de tres minutos se fundiría con ellos [...] ¿Y si no tuviese que morir? ¿Y si volviese a la vida? ¡Qué eternidad! [...] Convertiría cada minuto en un siglo, no perdería nada, a cada minuto le pediría la cuenta, no gastaría ni uno solo en vano.

En ese momento llegó un correo del Zar, con un indulto. Todo había sido un simulacro para escarmentar a los sediciosos y propagar la benevolencia del monarca.

Dostoievski regresó exultante a la cárcel. El mundo que había estado a punto de dejar y que le deparó un último resplandor dorado le permitía una segunda vida: “A cada minuto le pediré la cuenta”.

Ya en su celda, cantó de alegría hasta el amanecer. El futuro no era halagüeño. Lo aguardaban siete años en Siberia, cuatro de ellos en prisión y tres en arresto domiciliario. Pero nada se comparaba a seguir con vida. La iluminación que tuvo en el patíbulo le permitió entender la felicidad a partir de aquello que se le opone. No es un espacio libre del dolor, sino el lugar donde el dolor puede ser útil.

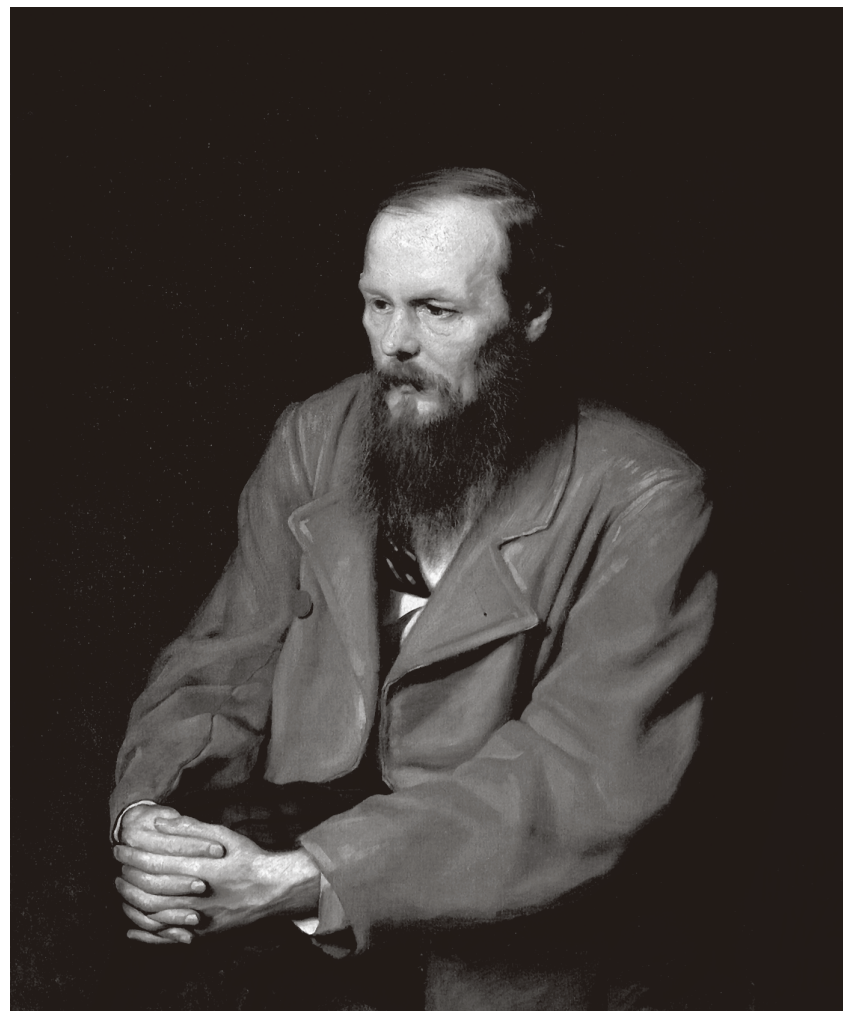
Casi una década después, regresaría como un paria a San Petersburgo, pero nada de eso importaba. Había muerto, y viviría para contarlo.

LA VIDA PÓSTUMA DE UN MUERTO EN VIDA

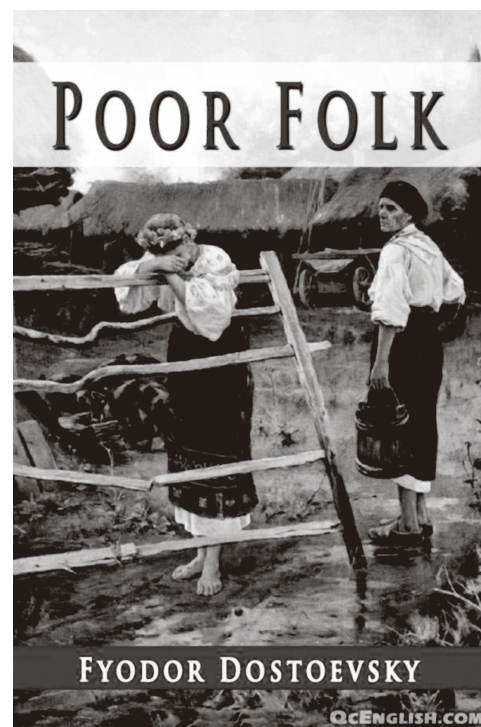
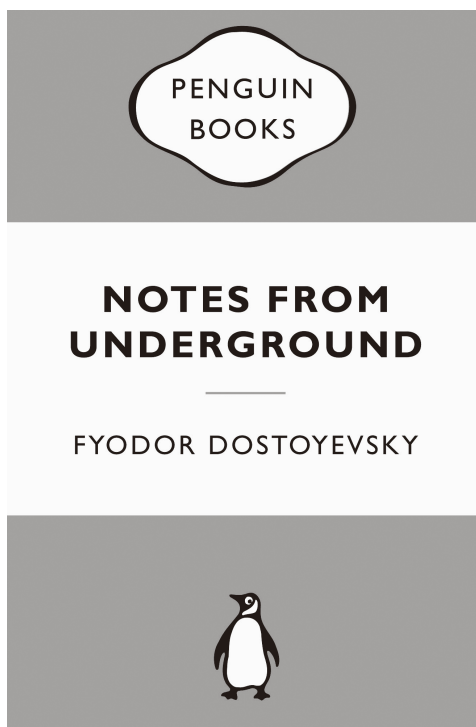
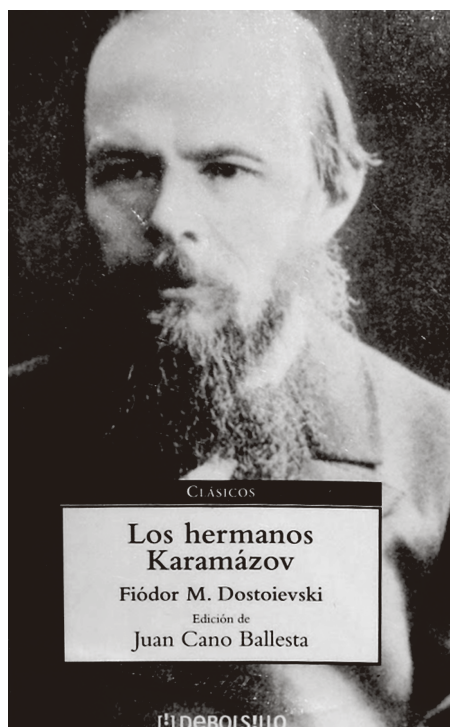
En su infancia, Dostoievski creció agobiado por la culpa. Nació en el seno de una familia llena de secretos, donde las causas de las emociones debían adivinarse. Joseph Frank afirma con acierto que ese ambiente de recelos y suspicacias representaba una magnífica escuela para un escritor. También formó a alguien desconfiado y medroso, que se responsabilizaba de travesuras que no había hecho a cambio de mantener la paz familiar.

Su padre padecía ataques de celos reforzados por la bebida y luchaba por imponer una férrea y absurda disciplina. En los días de verano, un niño debía espantar las moscas con una rama mientras los adultos comían, sin poder intervenir en la conversación. Animado por su hermano Mijail, Fiódor quiso dedicarse a la literatura desde joven, pero su padre lo forzó a ingresar en la Academia de Ingenieros, cuyo estricto internado prefiguraba el presidio que conocería años después.

La educación religiosa le ofreció un consuelo a medias. Jamás dejaría de creer en una Iglesia de los pobres,



Vasily Perov, *Fiódor M. Dostoievski*, 1872



igualados espiritualmente por la pobreza, como los pescadores que siguieron a Jesús. No dudaría de la existencia del alma, de la santidad ni de la sobredeterminación religiosa de todas las cosas. Sin embargo, esta fe también lo llenaría de culpa (algunos de sus personajes más logrados ceden al demonio de la tentación y luchan, muchas veces en vano, contra un pecado del que se arrepienten con total sinceridad).

Toda definición de Dostoievski reclama términos contradictorios. Uno de sus ejes es la piedad combativa. La ética se presenta para él como un convulso campo de lucha. Aunque describió a iluminados, tontos sagrados y beatos inocentes, sus personajes más profundos entienden la bondad como un problema. No se trata de una condición inmanente sino de algo que se conquista con esfuerzo y sacrificio. El principal adversario de quien busca el bien es él mismo.

En ocasiones, los seres tocados por la abyección, el lodo y la caída, los que han descendido a los infiernos son los que más ayudan: reconoce mejor el cielo quien conoce el abismo.

Como san Agustín y Rousseau en sus *Confesiones*, numerosos héroes dostoievskianos extraen su fuerza moral de los pecados que supieron cometer y repudiar.

El simulacro de fusilamiento transformó al novelista, no porque ahí acabaran sus tribulaciones, sino porque pudo valorarlas de otro modo. Ni antes ni después de aquel 22 de diciembre conoció el bienestar o el sosiego.

El inventario de su vida en crisis comienza con la muerte de su padre, en condiciones que se mantuvieron en secreto durante años (fue asesinado por sus campesinos), pero que la familia conoció con amargura.

Fiódor recibió la noticia en la escuela de Ingeniería. Lo más terrible fue que, en cierta forma, le significó un alivio. Agobiado por la culpa, sufrió su primer ataque de epilepsia. En el internado donde estudiaba contra su voluntad solía preguntarse: “¿Quién no ha deseado la muerte de su padre?”. Después del asesinato, esta idea lo llenó de remordimiento: era un parricida imaginario. Como tantas otras veces, sacaría provecho de su angustia. El estado mental que lo llevó a su primer ataque epiléptico también le anticipó el tema de una de sus mayores obras: *Los hermanos Karamázov*.

Renacido a los veintiocho años, el novelista tendría una sobrevida marcada por Siberia, las consecuencias físicas de los trabajos forzados, la ludopatía (que retrataría con pulso apasionado en *El jugador*), la muerte de su hermano Mijail y de su primera esposa (la “frágil y vaporosa María Dimítrevna”, como la describe Rafael Cansinos Assens, primer traductor al castellano de sus obras completas).

Responsable de sus sobrinos y de su hijastro, Dostoievski enfrentó constantes presiones económicas. Escribía a un ritmo frenético, de diez de la noche a seis de la mañana. Al decir de sus adversarios, sus extenuantes plazos de entrega lo llevaron a descuidar las tramas y maltratar el idioma, alejándolo de estilistas como Iván Turguénev.

Como quiera que sea, no se quejó gran cosa de su destino. Haber “muerto” durante unos minutos lo llevó a un pacto peculiar: el sufrimiento como problema, la escritura como solución.

En *El maestro de Petersburgo*, J.M. Coetzee narra el proceso que lleva a Dostoievski de la pérdida y la agonía a la construcción de una obra impar.

Una y otra vez, el escritor postergó obras de mayor calado para cumplir con los folletines que publicaba en el periódico *El Ciudadano*. Sus disquisiciones morales tuvieron que suceder entre escenas trepidantes, de obligado suspenso. Tal vez, de haber tenido más tiempo por delante, gracias a una renta como las de Tolstói o Turguéniev, habría lastrado sus novelas con los pasajes discursivos que conocemos por *Diario de un escritor*. Es posible que la necesidad de mantener interesado al lector lo haya contenido en este aspecto, forzándolo a renovar un género con la irritación creativa de quien no lo respeta del todo.

Narrar en los periódicos comportaba limitaciones formales y obligaba a someterse a la censura. *Los endemoniados* incluía una escena en la que Stavroguin viola a una niña. Más tarde ella se suicida. Ese delito explica la autodestructiva conducta posterior del personaje, que busca dañarse para purgar su culpa. Dostoievski luchó en vano para que el editor aceptara la escena y tuvo que modificar la trama para justificar la psicología del personaje sin aludir a la verdadera causa de su tormento. Aun así logró, al decir de Thomas Mann, que Stavroguin fuera “la figura más siniestramente atractiva de la literatura universal”.

Una nota curiosa: el protagonista del cuento “El sueño de un hombre ridículo” puede ser visto como una contrafigura de Stavroguin. Es un suicida en potencia que no se mata porque conoce a una niña y debe ocuparse de ella. Salvado por el dolor ajeno, más hondo que el suyo, tiene un sueño en el que viaja al espacio exterior y se reconcilia con la Tierra en plan místico, anticipando las conversiones cósmicas de los astronautas del siglo xx.

A los cuarenta y cinco años, agotado por sus fatigas de folletínista, Dostoievski buscó una secretaria. Anna Grigoryevna Snitkina tenía veintitún años, buena ortografía y no fumaba (este último detalle convenció al peculiar escritor de que no era nihilista). Se casaron unos meses después.

Si, como sugiere Ricardo Piglia, un ideal erótico del escritor es el de tener una mujer copista, que asimila la escritura en el cuerpo, Dostoievski encontró en Anna a la mujer perfecta. Ella lo acompañó al casino de Baden-Baden, soportó el derroche del dinero, pasó en limpio la copiosa producción, editó por su cuenta las obras para aumentar las regalías y guardó siempre la más alta estima por su marido.

Cuando Anna conoció a Tolstói, Dostoievski ya había muerto. Ante el autor de *Guerra y paz*, Anna encomió el buen carácter de su marido, silenciando su vanidad, su ludopatía, los celos que le tenía al conde Tolstói. Apenas insinuó los sobresaltos producidos por sus ataques. Fue un acto de generosidad extrema, digno de quien ya había inaugurado un museo con el nombre de su mari-

do. Un biógrafo imparcial brindaría otro retrato. Anna quiso al escritor por sus virtudes manifiestas, pero también por sus defectos productivos. El volcánico Dostoievski sólo podría llegar a la virtud a través de un error superado con denuesto.

EL DOBLE EN EL ESPEJO

Comenzada en 1844, cuando el autor aún estudiaba Ingeniería, *Pobre gente* apareció dos años después, con un éxito fulgurante.

Para garantizar el tono confesional de la novela, Dostoievski se sirve de la técnica epistolar. Un cruce de primeras personas. Ahí adelanta temas que recorrerán su obra entera: la bondad intrínseca de los desposeídos, la superioridad moral de las víctimas, la resistente belleza de quienes no tienen otro mérito que su fragilidad.

El influyente crítico Vissarion Belinski leyó *Pobre gente* en una noche y saludó la llegada del nuevo león de las letras. Como suele suceder, se apartó de él cuando vio que no seguía su preceptiva.

Desde un principio, las miras de Dostoievski apuntaban más allá de la novela social. Belinski encomió el potente mensaje de denuncia, pero no sospechó las complejidades a las que llegaría su protegido. Conviene contrastar *Pobre gente* con el relato de madurez “Un episodio vergonzoso”, escrito en 1862, donde Dostoievski pone en juego los prejuicios complementarios de dos clases sociales. Con enorme sagacidad, retrata las distintas psicologías provocadas por la desigualdad. El protagonista es Iván Ilich, un burgués “moderno” que se indigna por la ausencia de un subordinado y piensa castigarlo con rigor. Luego recuerda que el otro se ha ausentado porque esa noche celebra su boda y decide ir al festejo por sorpresa. Animado por el alcohol, que rara vez bebe, desea congraciarse con los pobres. Sin embargo, su llegada es la de un intruso. Nadie lo espera ni se siente alegrado por su presencia, radicalmente ajena. El relato registra los malentendidos culturales de la disparidad social. La fiesta se transforma en drama. De acuerdo con V.S. Pritchett, este retrato de dos clases irreconciliables supera en agudeza a “Un cuento de Navidad”, de Charles Dickens.

Belinski saludó al novelista capaz de describir la injusticia. Pero Dostoievski se proponía algo más complejo, un realismo capaz de exacerbar la percepción.

Después del éxito de *Pobre gente*, intuyó, como lo haría después André Gide, que se debe desconfiar del “impulso adquirido”. Para un artista, la reiteración de los logros es una derrota; no hay mejor socio que el riesgo. Dostoievski no quiso perpetuarse como el notario de los bajos fondos de San Petersburgo, evangelista de sus ángeles caídos. Decidió explorar atmósferas espec-



FIODOR M.
DOSTOIEVSKI

EL JUGADOR

Traducción de
Sergio Hernández-Ranera

AKAL / BÁSICA DE BOLSILLO
CLÁSICOS DE LA LITERATURA ESLAVA

trales, similares a las de su admirado E.T.A. Hoffmann, pero sin llegar a lo sobrenatural.

La parte fantástica de su mundo es una alteración psicológica que ocurre en un entorno real descrito con precisión. Poco a poco el lector comprende que las causas de la angustia son lógicas. Los personajes no sufren por embrujo o capricho: el mundo explica sus padecimientos y eso compromete a la realidad. Pritchett resumió esta tensión con brillantez: Dostoievski retrata “la locura de la vida, no la de la mente”.

No es casual que en los tiempos en que se sentía vigilado escribiera *El doble*, inventivo ejercicio de paranoia que no contó con el favor de los lectores.

Desde entonces deseaba entender los complejos trabajos de la mente sin apartarse del horizonte de la acción, es decir, de la exterioridad que determina sus tramas.

Como siempre, un padecimiento vino en su auxilio. La epilepsia es una condición dual por excelencia —aura premonitoria y desmayo, lucidez y convulsión: dicha que antecede al malestar. Dostoievski encontró ahí una técnica.

Algunos de sus personajes entienden dos cosas a la vez. La contradicción es su razonamiento. En *El idiota*, la vida interior de Liov Nikoláyevich Mishkin, príncipe

epiléptico, está determinada por la dualidad: cada idea se presenta como reflejo o impostura de otra: “Dos pensamientos que se funden, eso sucede con harta frecuencia [...] Es terriblemente difícil verse libre de esos pensamientos dobles”.

Carece de relevancia reproducir sin pérdida el mundo que nos consta. El realismo vale en la medida en que ofrece una realidad acrecentada, más compleja que la habitual. Para Dostoievski, los estados alterados de la conciencia son una forma de la lucidez y aun de la normalidad. Sus personajes no hablan bajo el estímulo de la droga, el alcohol, el espíritu maligno o la demencia. No han probado los “elíxires del diablo” de Hoffmann. Su voz es la de la razón arrebatada, la compasión en su momento crítico, la cordura sometida a la emergencia. Dicen lo que es cierto por excepción, en la encrucijada decisiva.

El narrador buscó durante años dominar por escrito estas situaciones. En 1847, el cuento “Polzunkov” ofrece un pasaje revelador al respecto. Un personaje dice: “yo cuento y penetro en sus almas como si fueran todos ustedes para mí hermanos, amigos íntimos”. Poco más adelante, el autor comenta: “la voz del narrador, que en verdad había llegado a una especie de éxtasis...”. Estas citas trazan los ejes cardinales de Dostoievski: profundidad y frenesí. Es realista en la medida en que busca una nueva realidad para la novela.

“Polzunkov” fue escrito poco antes de que ingresara al Círculo de Petrashevski. Su participación en esos salones agobiados por el humo, las delaciones y los sueños de rebeldía avivaron la crispación nerviosa que deseaba trasladar a la novela. Como Raskólnikov en *Crimen y castigo*, deambulaba por San Petersburgo hablando solo. Una noche de 1848 experimentó algo que llamaría la “Visión del Neva”. Era invierno y el viento levantaba corpúsculos de nieve. Cruzó el río y se estremeció ante una emoción incommunicable. La atmósfera se alzaba como un enigma, una versión atmosférica de la conciencia.

Dostoievski se sintió ante una misión especial. Resulta imposible referir con justeza lo que rebasa el entendimiento; precisamente por ello, el escritor debe intentarlo. En el relato “El corazón débil” dejó un primer atisbo de esa visión:

Ya era bien entrada la noche cuando Arcadi regresaba a casa. Al acercarse al Neva, se detuvo un rato y miró penetrantemente a lo lejos, a lo largo del humeante río, helador y turbio, que, cubierto con la última púrpura de la encarnada alba, ardía en el horizonte de la neblina. Se hacía de noche en la ciudad, y la inabarcable, encendida y helada pradera del río Neva se cubría de miríadas de estrellas de punzante escarcha bajo el último brillo de la luz del sol. Hacía mucho frío, veinte grados bajo cero. El humeante vaho se desprendía de la gente al pasar y al correr a toda prisa los coches de caballos. El denso aire tem-

blaba ante el menor ruido, y de las techumbres, a ambos lados de las orillas, cual gigantes por el cielo helado, se alzaban hacia arriba columnas de niebla, trenzándose y destrenzándose, dando la impresión de que los edificios más nuevos se alzaban sobre los viejos y una nueva ciudad se componía en el aire... Todo aquel mundo, con sus habitantes, los fuertes y los débiles, todas sus viviendas, tanto los cobijos de los mendigos como los dorados palacetes... a esa hora crepuscular, con la fuerza que da la vida, parecían una fantástica y mágica visión.

“El corazón débil” desemboca en una epifanía, un renacer a una hora incierta, entre el día y la noche. Dostoievski no explica el sentido de lo que ve; lo evoca en detalle; procura recrearlo sin que pierda misterio.

El avasallante impacto de las grandes novelas han restado importancia a los cuentos dostoievskianos. Sin embargo, sin la “Visión del Neva”, difícilmente habría llegado a los momentos de cristalización que definen su obra. Pensemos, si no, en otros casos de “éxtasis de la percepción”: ante la ruleta de un casino, un jugador siente el vértigo de la fortuna; un presidiario encuentra la compasión en los ojos de un criminal en *Memorias de la casa muerta*; un príncipe idiota se somete a la incómoda lucidez de la epilepsia; Iván Karamázov concibe el alucinado regreso de Cristo en “El gran inquisidor”; Stavroguin encarna la fuerza creativa de la destrucción; el atribulado Raskólnikov asesina a una vieja usurera como un acto “moral”. Lo insólito es que estas encrucijadas del frenesí resultan no sólo verosímiles, sino dolorosamente próximas. Las emociones desaforadas tienen causa; la realidad es descubierta a traición: Dostoievski escribe una historia.

No es extraño que la novela breve *Las noches blancas* se sitúe en el mismo escenario de la “Visión del Neva”, aunque en el clima opuesto. La luz, en este caso, tiene la enrarecida condición del sol de medianoche, el tenue resplandor que ampara a los sonámbulos.

También ahí campea el tema del doble. El protagonista conoce a una mujer en un puente sobre el Neva. Ella aguarda a un amante con el que se ha dado cita y que no aparece. Su testigo comienza a amarla a la distancia. La protagonista ama a otro y el pretendiente se enamora de ese sueño. Aunque se acerque a ella, la realidad no estará a la altura del deseo. En un sentido simbólico, el puente comunica con una zona ilusoria, donde la persona amada es siempre intangible, ajena.

NO ESTAR DE ACUERDO CONSIGO MISMO

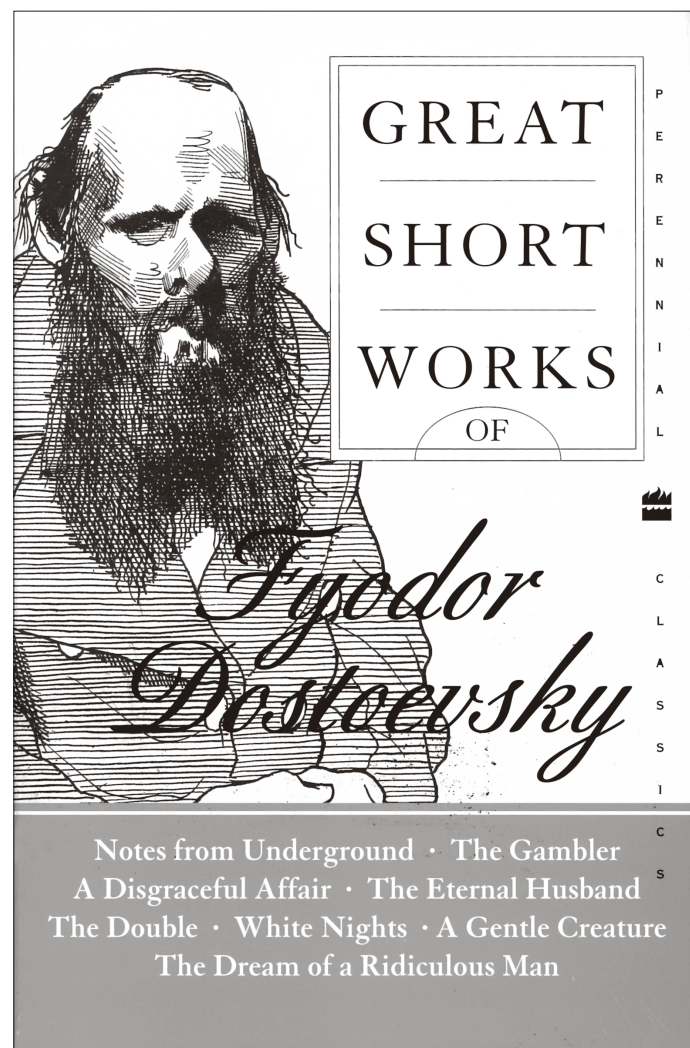
Las historias dostoievskianas avanzan gracias a un principio de contradicción. Un personaje se opone a otro, sin que se sepa cuál tiene razón (de manera emblemática,

los tres hermanos Karamázov asumen posturas irreconciliables). En ocasiones, esta dialéctica se da al interior de un mismo personaje (Raskólnikov es verdugo y víctima, delincuente y héroe moral) o atañe a un grupo entero (como los conspiradores de *Los endemoniados*).

Crear tramas a partir de tensiones polémicas y sucesivas negaciones se presta más para la novela, que aspira voluntariamente a ser una forma abierta, que para los rigores del relato breve. El cuento avanza en línea recta. Indeciso entre dos puntos que le interesan mucho, Dostoievski, piensa en zig-zag.

Con todo, la impronta de sus cuentos en la construcción de novelas fue decisiva. En “El señor Projarchin”, escrito en 1846, perfeccionó la descripción de las pensiones pobres, hinchadas por el humo del samovar, compartidas por huéspedes a los que un destino sin brújula arrojó ahí.

Desde el punto de vista de la composición, el cuento ruso le brindó un recurso definitivo. En *Relatos de un cazador*, de Iván Turguénev, aprendió la técnica del *skaz*, que consiste en presentar a dos personajes que conversan y donde uno de ellos cuenta una historia. El narrador crea así la ilusión de que la trama ocurre por sí misma; refiere algo “auténtico”, ya vivido y dicho por otros, y se limita a presentar las opiniones de otros per-



sonajes y a ofrecer un marco externo, un “antes” y un “después” de la conversación, que convierte al final en un regreso a la “realidad”. “Polzunkov” y “El ladrón honrado” son ejemplos perfectos de esta técnica.

La exigencia de contar en forma episódica hizo que Dostoievski se sirviera en sus novelas del recurso del *skaz*, intensificándolo con calculada dramaturgia: cada capítulo termina como un acto en el que cae el telón y ocurre en un escenario definido donde la acción llega a través del diálogo.

La fórmula creció hasta sugerir una insólita autonomía. Los personajes polemizaban, desprendiéndose del autor. Uno de los grandes méritos de Dostoievski consiste en exponer con apasionada lucidez convicciones políticas, religiosas o morales, adversas a las suyas.

En esta peculiar recreación coral, la autoridad de la voz no proviene de un narrador que opera como un demiurgo que conoce los pensamientos de todas sus criaturas, sino de los protagonistas mismos, que debaten entre sí. Corresponde al lector interpretar, tomar partido. Es por esto que Mijail Bajtín encuentra en Dostoievski al gran exponente de la novela dialógica, cuya verosimilitud depende de lo que dicen los personajes, no

del autor que firma el libro. Al respecto, J.M. Coetzee comenta que la condición dialógica no sólo significa un logro técnico sino moral: se requiere de un temperamento excepcional para exponer de la mejor manera ideas que repugnan.

La opinión tiene especial peso porque el autor sudafricano puede ser visto como el máximo heredero contemporáneo del recurso. *Verano* es una peculiar “autobiografía póstuma” que lleva la novela dialógica a un punto límite. Coetzee ofrece en esas páginas testimonios de personajes que lo han conocido y que, con toda autoridad y sin el menor patetismo, revelan sus deficiencias psicológicas y sus limitaciones de conducta. El logro del narrador consiste en demostrar a través de convincentes voces ajenas su fracaso como persona.

Para llegar a este tipo de narrativa fue necesaria una paulatina conquista de la mente entendida como una cartografía llena de irregularidades. La novela del siglo XIX indagó una nueva posibilidad literaria: los personajes psicológicamente contradictorios. El héroe sin fisuras, el arquetipo, el villano ajeno a los matices no tienen cabida en Dostoievski.

Es conocida la broma de Borges acerca de los asesinos dostoievskianos que matan por bondad. Aunque incurre en excesos y en giros intempestivos, el autor de *Crimen y castigo* se adentra con enorme fortuna en la lógica de la contradicción mental, donde las reacciones provienen de causas que no son obvias en primera instancia. No es casual que intrigara tanto al doctor Freud.

EL DIOS OCULTO

En 1839, poco después de la muerte de su padre, Dostoievski escribe a su hermano Mijail: “El hombre es un enigma. Este misterio debe ser resuelto, y si dedicas toda tu vida a él, no digas que has desperdiciado tu tiempo; yo me ocupo de este enigma porque deseo ser un hombre”.

Esta preocupación alcanza un momento crucial casi treinta años después en *Crimen y castigo*. La idea de la novela surgió de una noticia del periódico. Dostoievski leyó que un estudiante había asesinado a una usurera. Preocupado por el nihilismo y el anarquismo que encandilaba a buena parte de la juventud, concibió a Rodion Romanovich Raskólnikov. El nombre del protagonista es una burla a los radicales. En el siglo XVII, el movimiento de los Raskol fue visto como una herejía que buscaba dividir a la Iglesia (*raskol* quiere decir “escindir”, “separar”).

Aunque Nabokov comentó con desdén que Dostoievski era un deshilvanado novelista policiaco, *Crimen y castigo* sólo se interesa en el delito en la medida en que permite plantear un problema moral. El protagonista piensa: “Si Dios no existe, todo está permitido”. El ateís-



Fiódor M. Dostoievski, ca. 1890

mo arrebató al hombre el tribunal que lo sanciona. En soledad, sin Dios, incapaz de ser juzgado, el estudiante decide exterminar a una prestamista que vive de la necesidad ajena.

En Siberia, Dostoievski había conocido a criminales capaces de redimirse. Quien asume su delito y lo condena puede hacer que la falta se transforme en una desgracia. Nadie queda indemne por lo que ha hecho; sin embargo, el arrepentimiento permite que el pecado se asimile al error.

Crimen y castigo aborda la caída, la aceptación de la culpa y la posible redención de un hombre. Su lectura ha estado sujeta a sucesivas y contradictorias interpretaciones. Pocas novelas permiten analizar en forma tan clara la discrepancia entre las intenciones del autor y la recepción de su obra. Concebida para denostar a una generación carente de principios morales, *Crimen y castigo* ahondó con tal fuerza en las tribulaciones de un hombre sin Dios que lo transformó en adalid de la libertad individual.

¿Requiere la ética de un tribunal externo a la propia persona? En 1948 Jean-Paul Sartre entiende de otro modo el desafío de Dostoievski. El presupuesto “Si Dios no existe...” representa para él el nacimiento del existencialismo: Raskólnikov es un atribulado héroe del libre albedrío. Su situación es la del hombre que carece de excusa para ejercer su libertad y coacción externa para asumir su responsabilidad. El Estado y la Iglesia significan menos que su conciencia. En *El existencialismo es un humanismo* Sartre escribe:

Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de lo que hace.

Como Raskólnikov, el hombre debe legislarse a sí mismo. El delito cometido por el estudiante de San Petersburgo es, en este sentido, peor que el que le atribuye Dostoievski: debió evitarse. Sólo al final de la novela, gracias a la presencia redentora de Sonia, Raskólnikov entiende que actuó mal y busca redimirse en el presidio.

Para Sartre, la moral no es un sistema de vigilancia externa para impedir errores, sino una condición interna que permite actuar. En esa medida, es un atributo de la libertad: podemos decidir.

El cristianismo de Dostoievski operaba a contrapelo de la ortodoxia. Raskólnikov no es un apóstata; el autor simpatiza con él, comparte sus cavilaciones, entiende paso a paso la tentación que lo consume.

En *Los hermanos Karamázov*, otro rebelde, Iván, dialoga con el devoto Aliosha y le plantea lo que ocurriría si Cristo regresara al reino donde fue crucificado. ¿Qué que-

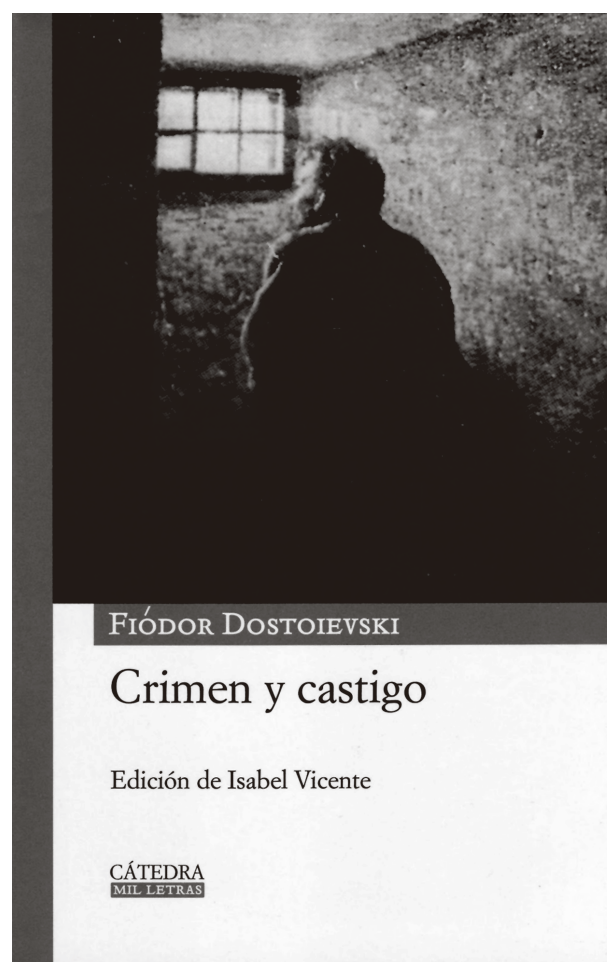
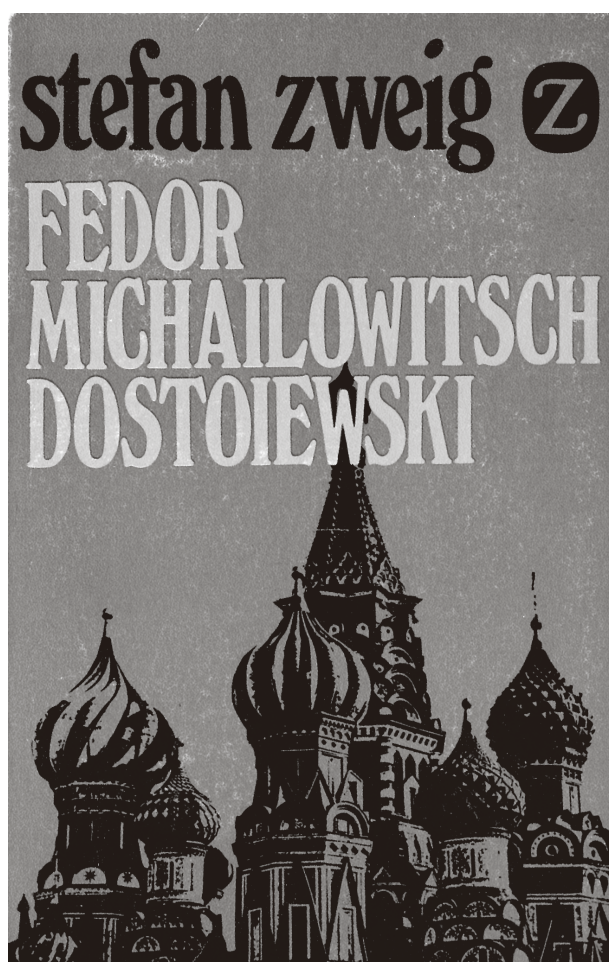
da de sus enseñanzas? Una de sus más conocidas formulaciones es “No sólo de pan vive el hombre”. Las necesidades materiales no deben anular la condición espiritual.

En el capítulo “El gran inquisidor”, escrito con la técnica del *skaz*, Iván le cuenta a Aliosha el segundo regreso de Jesús. El Mesías se encuentra con un severo inquisidor que le explica el estado actual del mundo: la realidad no se mueve por amor sino por intereses egoístas. Lo que importa es el pan, el consumo, el dominio, la propiedad. El inquisidor informa a Jesús que se ha equivocado: no era ésa la forma de convencer a los hombres. Y lo invita a triunfar con un sortilegio, transformando las piedras en panes. Por toda respuesta, Cristo se acerca al comisario de la fe y lo besa en los labios. “Vete y no vuelvas más”, dice el inquisidor.

En sus mejores escenas, Dostoievski logra una estimulante ambigüedad. Jesús no deja de ejercer la bondad, aunque la evidencia la demuestre inútil. ¿Su legado depende de la intensidad de su fracaso? La parábola del escéptico Iván no convence a Aliosha, que vive en estado de *amor mundi*.

En *Memorias de la casa muerta*, crónica de sus años en Siberia, Dostoievski se impone el deber de amar a





sus compañeros de celda sin la necesidad de que le parezcan agradables: aprecia sus mentes, lo único que pueden modificar.

Esta compleja solidaridad, no exenta de crítica, le permitiría crear un reparto de personajes donde el bien y el mal asumen cambiantes avatares.

¿Cómo conciliar la fe con la libertad? El dilema de Raskólnikov no concluyó con la publicación de *Crimen y castigo*. Pensar que Dios no existe es posible por la sencilla razón de que Él no se manifiesta en forma evidente. ¿Por qué ocurre esto?

La respuesta de Dostoiowski combina la fe con la libertad. Del mundo sin Dios de Raskólnikov pasa al mundo del “Dios oculto”.

Si el Creador es todopoderoso, ¿por qué no aparece de una vez, con portentosos efectos especiales? ¿Quién dudaría de Él en ese caso? El truco crearía un consenso instantáneo, pero privaría al hombre de la libertad de elegir. Estaríamos ante un tribunal externo que impediría las divagaciones de Raskólnikov.

Si Dios es tan inteligente como cabría suponer, debe permitir que el hombre elija la vía de acceso a lo divino, es decir, que tenga opción de duda y convierta la fe en un asunto de conciencia, en una elección: “Dichosos de aquellos que creen sin haber visto”, diría san Juan.

Al no presentarse en forma obvia, al proporcionar tan sólo señales esquivas, el Creador permite que la gen-

te decida creer en él o no. La fe se convierte así en atributo del libre albedrío. El ser religioso, tal y como lo entiende Dostoiowski, no comulga por obediencia, obligación o temor, sino por convicción.

En forma progresiva, Dostoiowski aumentaría su confianza en la religión entendida a su peculiar manera (cercana al cristianismo ortodoxo pero ajena a cualquier jerarquía eclesiástica) y en la fortaleza del espíritu eslavo. En las 1610 páginas recogidas en *Diario de un escritor* (maravillosamente editadas por Paul Viejo en Páginas de Espuma), abundan las discusiones entre el cosmopolitismo europeizante y la necesidad de recobrar la confianza en la tradición rusa.

Dostoiowski estaba lejos de tener una cultura aldeana. Durante cuatro años vivió con Anna en Suiza, Alemania e Italia, y se había formado en la lectura de Schiller, Scott, Goethe, Victor Hugo y Balzac. Sin embargo, detestaba la impostura de quienes pretendían que Rusia fuera una Francia con más nieve. La inseguridad ante la propia condición, el temor de ser vistos como tártaros llevaban a confundir la sofisticación con la negación de la identidad.

Después de la muerte de su hermano mayor, escribe una necrológica en la que comenta:

Mijail Mijáilovich estaba convencido de que todos los fracasos de la sociedad rusa y la falta de carácter de algunas

capas del pueblo ruso provenían precisamente de nuestro corrupto, perezoso y apático cosmopolitismo, que tuvo como resultado nuestra separación de la tierra y nuestra indiferencia hacia ella.

En lo que toca a la religión vernácula, afirma en 1876:

El cristianismo ruso en realidad no tiene ni siquiera misticismo, lo que tiene es sólo el humanitarismo y la imagen de Jesucristo es lo más importante en él. En Europa, desde ya mucho tiempo, se mira con recelo al clericalismo y a la iglesia que impiden, sobre todo en algunos sitios, la corriente de la vida real, su progreso y, por supuesto, el desarrollo de la religión misma. Pero, ¿se parece nuestra religión ortodoxa, silenciosa y humilde, al clericalismo europeo, lleno de prejuicios, lúgubre, conspirador, astuto y cruel? Entonces, ¿cómo no puede estar próxima al pueblo?

Si el hereje necesita a Dios para oponérsele, Dostoievski necesita la bondad del alma para entender su opuesto: los infiernos que atestigua a diario. Experto en la caída, es un aficionado a la redención.

El crítico ruso Mereshkovski se refirió a la “curiosidad criminal de su conocimiento”. Esta exploración ilimitada llevó a Dostoievski a arriesgarse con antihéroes que carecían de voz. La novela *Memorias del subsuelo* comienza en un tono que prefigura a narradores de cien años después (Camus, Moravia, Pavese, Böll): “Soy un hombre enfermo... Soy malo. No tengo nada de simpático”.

No es casual que un sibarita del espíritu demoníaco como Thomas Mann se encandilara con este pasaje de agravante sinceridad, tomado de la misma novela:

En los recuerdos de cada hombre hay cosas que no descubre a todo el mundo, sino quizá sólo a sus amigos. Hay además cosas que no descubre tampoco a sus amigos, sino quizá sólo a sí mismo, y bajo el sello del silencio. Por último hay cosas que el hombre se resiste a descubrirse a sí mismo, y de estas cosas se acumula una buena cantidad en todo hombre decente. Sí, hasta puede decirse que cuanto más decente es un hombre, mayor será el número de este tipo de cosas. Yo al menos me he decidido hace muy poco a recordar algunas de mis vivencias tempranas; hasta ahora he procurado evitarlas, incluso con cierto desasosiego...

El antecedente remoto de este personaje que “lo dice todo” se encuentra en el cuento “Polzunkov”. De nuevo: el gran Dostoievski también está en sus textos breves.

RESUMIR A UN DESMEDIDO

Al prologar las novelas cortas del autor de *Noches blancas*, Mann dio con un título que en forma irónica revelaba

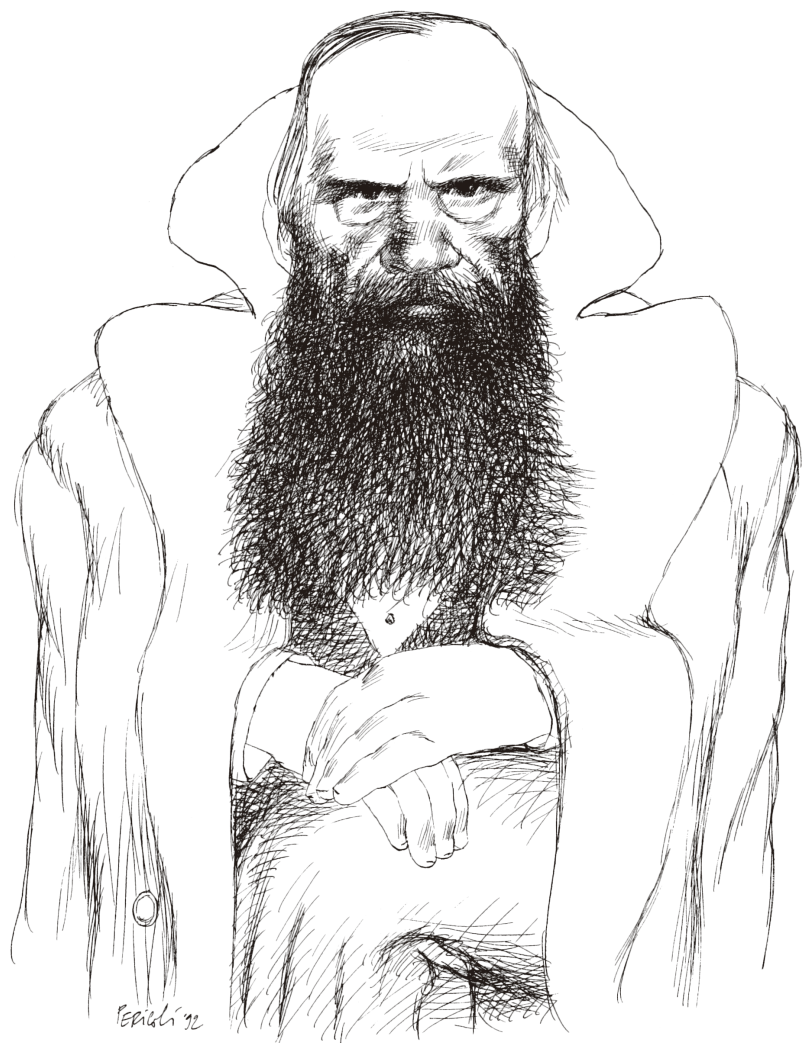
una imposibilidad: “Dostoievski con medida”. Aunque frenó el impulso de escribir un libro entero sobre el desafiante fulgor de Dostoievski, Mann no pudo evitar la desmesura de sus juicios. No hay modo de ser somero ante un autor al borde del estallido. Dostoievski impide la noción de escala.

V.S. Pritchett escogió un título tímido para el mismo tema: “El Dostoievski menor”. Tampoco él pudo contener su pasión por un autor “sensacionalista”. Incluso sus obras más breves transmiten el insondable enigma de un narrador que vivió sin miedo a demostrar que todo lo interesante es tremendo.

En *Tres maestros*, Stefan Zweig analiza a su colega en tono egregio; procura mantener la distancia y, de pronto, dispara: en Dostoievski anida “la belleza elemental de lo desmedido”.

Imposible ser parco o mesurado al comentar al maestro. Ante él, todos somos dostoievskianos.

El 28 de enero de 1881, treinta mil estudiantes siguieron su cortejo fúnebre. Algunas biografías mencionan que, detrás del féretro, unos dolientes cargaban sus grilletes de prisionero. Zweig prefiere consignar el hecho como un rumor. En todo caso, la metáfora es perfecta: Fiódor Mijailovich Dostoievski, reo del dolor y el éxtasis, alcanzó la libertad. ■



Tullio Pericoli, Fiódor M. Dostoievski