

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO



FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”

DOSTOIEVSKI: FILÓSOFO DE LAS PASIONES HUMANAS

TESIS

PARA OBTENER GRADO DE:

MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

PRESENTA: Lic.en Filología: Margarita Gueorguieva Gueorguieva

ASESORA DE TESIS: Dra. Luz María del Rosario Herrera Guido

JULIO 2009

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I ¿Filosofía literaria o literatura filosófica?: Poética filosófica de la filosofía del límite	19
1.1. Filosofía y Literatura: dos formas de conocimiento	19
1.2. La escritura y el estilo como acto creador	25
1.3. La experiencia literaria como base fundamental de la estética hermenéutica (la estética del receptor)	35
1.3.1. Poíesis	39
1.3.2. Aisthesis	42
1.3.3. Catarsis	47
Capítulo II Amor-pasión	53
2.1. Amor divino: amor a Dios y amor a Cristo	53
2.1.1. Amor a Dios	53
2.1.2. Cristo—la idea dostoievskiana para la salvación del mundo	69
2.2. Amor al hombre	81
2.2.1. El hombre frente a sí mismo	85
Raskolnikov: <i>el problema ético</i>	87
Iván Karamazof: <i>el Fausto ruso</i>	93
2.2.2. El hombre ante los demás	101
Sonia Mermeladova: <i>la María Magdalena</i>	105
Starets Zósima: <i>el yurodivi dostoievskiano</i>	108
2.3. Razón vs. Locura	114
2.4. Pasión dionisiaca o del amor sensual	126
Conclusiones	147
Bibliografía	158

INTRODUCCIÓN

El principio de la obra literaria es la vida – documento de la materia, comentario de la vivencia inmediata llevado a su más pura y honda meditación, fuerza que supera la realidad de la naturaleza. Los problemas existenciales del hombre, de su ser y estar en el mundo es el tema universal del arte: biografía de la sociedad.

Siendo la literatura, testimonio de la cultura, una forma del conocimiento, consideramos importante plantear en este trabajo unos aspectos que posibiliten el estudio literario desde la perspectiva filosófica, un estudio nuevo de la narrativa, cuyos resultados nos llevarán a una actual comprensión de la obra novelística.

Uno de los objetivos cardinales para nosotros es llegar a una conclusión satisfactoria: cómo las categorías filosóficas que proponen una comprensión del conocimiento del destino y la existencia del hombre, de los contenidos de la civilización y la cultura, son aptos para una recreación de la literatura.

Queremos mostrar, que estudiada la obra literaria desde otro ángulo (la propuesta de una *filosofía del límite* de Eugenio Trías) y poniendo en práctica la Teoría de la estética hermenéutica, es posible penetrar en el mundo literario que fronteriza entre lo que puede expresarse y lo que se puede conceptualizar, para llegar a comprender, a través de la poética del lenguaje, categorías filosóficas, que devienen una poética filosófica.

Por consiguiente, otro de los objetivos que nos proponemos es intervenir en la discusión apasionada que, de una u otra forma, preocupa la investigación actual sobre el análisis de textos artísticos, sugiriendo el concepto de amor-pasión en la novelística del escritor ruso Feodor Mijailovich Dostoievski, como un ejemplo para tratar categorías filosóficas en el estudio y la comprensión de la novelística, en el marco ético y estético, al

mismo tiempo que ontológico del ser humano. A través de la narración, constituyendo una ficción, el literato, de manera indirecta, nos guía hacia el pensamiento filosófico.

Con la realización de esta tarea, en la que ejercemos el papel de intérprete, no pretendemos dar una respuesta concreta al problema, sino hacer posible una reflexión filosófica basada en ejemplos narrativos.

Para comprender dicha problemática, nos basamos en la teoría del filósofo catalán Eugenio Trías, para quien la pasión es la fundadora de la acción, el principio de todo empeño comunitario. Un pensador que analiza la pasión no como algo que nubla el raciocinio e impide el conocimiento, sino como una forma más de abarcar el mundo. No como una pasión que nos paraliza, sino como el motor de nuestra actividad. Así, la conclusión del filósofo es que la pasión, “oscuro daimon”, es, al fin y al cabo, lo que nos convierte en lo que somos, pues, no hay modo de salir de los grilletes del mundo y de sí mismo.

Eugenio Trías distingue entre pasiones humanas (felicidad, muerte, poder, amor), pasiones de dioses y pasiones de demonios. Pero para él, las pasiones filosóficas son el **asombro, el vértigo y el amor-pasión**. Como el amor es una categoría filosófica, relacionada con el ser humano, sugerimos ese concepto de amor-pasión para investigar cómo el escritor ruso, Dostoievski, revela *verdades* del hombre en tres de sus novelas: “Los hermanos Karamazof”, “El príncipe Idiota” y “Crimen y castigo”, una elección que está basada en varias razones.

En primer lugar porque las tres novelas corresponden a la etapa postsiberiana del escritor, cuando el poeta ruso refleja en su narrativa un compromiso relevante con los problemas del hombre, en un momento histórico que vive Rusia, entre la Ilustración y el Romanticismo, que lleva a la joven inteligencia rusa a la inquietud de las ideas nihilistas, al punto de negar su propio Yo.

Por otro lado, la temática principal en esas novelas del amor-pasión en sus tres vertientes: amor divino, amor al hombre y amor sensual, con mucha precisión y claridad destaca la idea filosófica del autor del ser humano, como un *ser del límite* entre la razón pura y el sentimiento. Lo importante para nuestra reflexión es que el ser humano, reflexionando con Trías, no es lo que el héroe representa en el mundo, sino qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo. Esas figuras (personajes) señalan, “mítica y legendariamente”, el horizonte ético, estético y ontológico, al cual queremos tener acceso: una idea de Pasión que exprese toda la carga semántica que encierra esa palabra, una idea de Pasión, para “que sugiera el término Consumación”.

Con mucha razón, nace la pregunta: ¿Por qué Eugenio Trías? Por ofrecer un estudio de las pasiones humanas, que posibilite el estudio actual de una obra literaria.

A nuestro juicio, la propuesta trisiana de tratar las pasiones humanas como esencia del *ser del límite*, un ser existente a través de los tres cercos en los cuales se revela: *ser del límite*, *razón fronteriza* y *suplemento simbólico*, que van a ser desarrollados más adelante, es la más apropiada para acercarse al problema filosófico del amor-pasión en la obra dostoiévskiana. Y, a su vez, la razón se reconoce como *razón fronteriza* que tiene por objeto el *ser del límite*. El filósofo propone enfrentar la “razón ilustrada” con todas aquellas cosas que el razonamiento tradicional pretende excluir como “la sin razón”: el pensamiento mágico y el mundo de las pasiones. En el límite entre la razón y “sus sombras” halla Trías el ámbito de exploración de su filosofía del límite, y aboga por una nueva ética que revise y asiente las bases del papel del hombre como límite y frontera.

No compartimos afirmaciones como la de D. Paccini, quien piensa que el hombre en la representación de Dostoievski “[...] no tiene un carácter ontológico, porque no es una

constante metafísica, sino resultado de los cambios histórico-sociales en el umbral del siglo burgués con sus monstruosas contradicciones”.^{1*}

Estamos de acuerdo con Trías, quien nos da el gran cambio y originalidad para analizar los personajes dostoievskianos, desde el punto de vista ontológico, asimismo ético y estético, dejando libre la apariencia del ser como una manifestación que desborda algo del enigma de las cosas que sólo simbólicamente podemos percibir, claro, si nos sentimos fronterizos entre las cosas y su enigma.

¿Por qué Dostoievski? Porque su obra glorifica a la literatura, no sólo rusa, sino la universal y hace interesante su estudio hoy. Al mismo tiempo, es difícil nombrar a otro escritor que haya provocado tantas discusiones y diversas apreciaciones como este escritor ruso.

En la actualidad con más precisión se determina el conjunto de las particularidades específicas de sus obras; en este punto coinciden analistas como J. Frank, N. Berdiaev, M. Bajtín, E. H. Carr, entre otros. La coincidencia en todos esos autores, está en que las novelas de Dostoievski son sociales y filosóficas, donde los personajes, tanto los principales como los secundarios, son protagonistas ideólogos, y el hombre es el ser que hace que venga el futuro, para anunciar el sentido del presente y del pasado, lo que nos hace reflexionar y escoger su obra como ejemplo claro para la profundización del concepto *ser del límite*, en el marco de una poética filosófica

Nuestra elección se basa, también, en la posición dostoievskiana a las preguntas: ¿qué es el ser? y ¿qué es el hombre en el mundo?: una posición progresista, libremente expresada y

¹ Paccini, D., *O filosofii Dostoievskogo* (trad. *Sobre la filosofía de Dostoievski*), Prometei, Moscú, 1992, p.74.

* De aquí en adelante todas las traducciones del ruso son hechas por la autora de la tesis.

sostenida a través del héroe — hombre libre de pensar, de elegir, de decir y tomar decisiones, independientemente de la sociedad moralista.

Para eso, consideramos que la teoría de Trías se encuentra en su más estrecha relación con la comprensión ontológica de Dostoievski.

Los personajes de la obra dostoievskiana están dotados de ideas tomadas del pensamiento europeo y el escritor los hace partícipes en un diálogo, donde dichas ideas son disputadas y enfrentadas con la concreta realidad rusa. De esa manera, él representa y profundiza aquella discusión filosófica que guiaba a la joven inteligencia rusa proponiendo diferentes, incluso opuestas, decisiones que, en efecto, se transforman en extremismo sin analogía alguna, no sólo en Europa, sino en todo el mundo. Precisamente este extremo, la decisión de llevar a cabo cualquier idea hasta el final, lo mismo que el paso inmediato de la teoría a la práctica, de lo general a lo concreto, es lo que asombra más en la obra de Dostoievski.

Para poder comprender, a mayor grado, el sentido de las pasiones para la vida del hombre y su desempeño cultural en la dicha novelística es necesario, según nuestro punto de vista, hacer un recorrido previo en la propuesta filosófica de Trías, el *ser del límite*, que nos permita pensar las tres obras literarias que hemos escogido.

En su original forma de pensar el *limes* como límite y frontera, el filósofo aclara que éste es un descubrimiento suyo, y “todos los filósofos” cuando hablan del *límite* se refieren a otra cosa. Él mismo lo indica en “Lógica del límite”:

Dar al *limes* este estatuto ontológico es, hasta donde llega mi información, algo que hasta ahora ningún discurso filosófico ha acometido. Ciertamente que desde Descartes a Kant y de éste a Wittgenstein y a Heidegger se insiste en la idea del límite o frontera (*Grenze*): límite del conocer (Kant) o límite del pensar-decir, o límite del lenguaje y del mundo (Wittgenstein), o

límite del mundo como mundo (Heidegger). Ciertamente se usa, en la tradición trascendentalista, la metáfora del *horizonte*. Ciertamente Platón piensa la *idea* como *horos*, límite que permite definir (*horitzein*) y delimitar su contenido. Pero, hasta donde llega mi conocimiento, no ha habido aún ninguna filosofía que trate de concebir y conceptualizar el ser *en tanto que ser* como *limes*, como límite y frontera.²

Con ese descubrimiento aclaremos que la filosofía trisiana abandona el subjetivismo de las fenomenologías para volverse a la ontología, porque el enigma está en la cosa misma. Si el límite, generalmente, se ha planteado en términos gnoseológicos, como límite de conocimiento, Trías le da un carácter ontológico como *ser*, como *logos*, fecundando el concepto de razón: *razón fronteriza*, un gran cambio que intenta para el pensamiento filosófico.

Para poder explicar el concepto fundamental de *razón fronteriza*, consideramos, que primero debemos seguir al filósofo, en su propio concepto de razón

:

Llamo razón al conjunto de usos verbales y de escritura mediante los cuales se puede producir significación y sentido. Ese conjunto dibuja un posible y pensable *espacio lógico-lingüístico* en el que pueden esparcirse y diversificarse múltiples, dispersos y plurales *usos lingüísticos* o *modos de inscripción* acordes a formas de vida, o a determinados “mundos de vida”.³

En este caso, podemos pensar el mundo no solamente como materia o “matriz” ordenada, sino como un “ámbito ordenado y organizado”, capaz de desprender “significación y sentido”.

² Trías, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p.18.

³ Trías, E., *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona, 2001, p.32.

La razón filosófica, asumida como *razón fronteriza*, constituye la reflexión crítica y autoreflexiva del ámbito de producción de significado y sentido. Ella es, pues, precedida por esa producción que establece la presencia de la *razón fática* en los distintos confines del lenguaje.

Trías opina que la razón filosófica es “una trenza de forma argumental y contenido temático”. La forma se define por el problema del dato a partir del cual comienza “la andadura metódica y argumental de toda aventura filosófica”⁴ y, en cuanto al contenido, la filosofía debe responder por lo que se especifica como el *ser mismo* y la forma de razón que se corresponde con esa concepción del ser. La filosofía se levanta sustentándose en un dato que, al ser incorporado a una espiral argumentativa, permite pensar al ser reflexionando críticamente sobre la propia razón.

En el discurrir de su “aventura filosófica”, Trías ha pensado al ser como *ser del límite* y reflexionando a la razón, como *razón fronteriza*. El límite es pensado como “intersticio entre la realidad y la idea”, de tal modo que permite que la primera se sublime y la última se materialice. El límite es tanto escisión como articulación de lo real y lo ideal: lo ideal se desborda en un dato que la razón no puede producir y lo real se excede en un suplemento ideal que lo sobrepasa. Ahora bien, dentro de la anchura de la franja del límite se da el dato, la existencia que adelantada por la emoción y su continuación lingüística, provoca que despunte y crezca la razón o *logos*.

A partir de la metáfora de Wittgenstein, nuestro filósofo aclara que el lenguaje puede ser visto como una antigua ciudad en movimiento: por sus distintas calles y plazas, por sus viejas y nuevas construcciones, por sus barrios tradicionales y aún en la regularidad y uniformidad de sus nuevas avenidas y colonias, donde el lenguaje se desplaza al mismo

⁴ Ibid., p. 23.

tiempo que cerca sus distintos suburbios. Desde esta pluralidad manifiesta del lenguaje, el pensador recrea lo que ha sido la colonización de los diferentes territorios, desde el pensamiento, partiendo de una idea común a todos ellos: *el ser del límite*.

Tanto en los “barrios reales” como en los “ideales” – lógico-lingüísticos – resplandece, variando, la misma idea. El *ser del límite* acontece, sin agotarse, mostrando su identidad y diferencia desde su variación analógica. Esta analogía se manifiesta, también, entre la realidad y la racionalidad, sin anular la tensión, subsumiéndolas en la identidad abstracta.

Desde el principio del *ser del límite*, la realidad se percibe demarcada topológicamente en tres cercos: **el mundo** o *cercos del aparecer*, **el límite** de este mundo o *cercos fronterizo* y el *cercos hermético* que, como “**matriz**” y misterio de lo que aparece, se vincula con el aparecer a través del límite.

Cercos, mundo, ámbito de nuestra existencia es un universo con sentido, o sea, el *cercos del aparecer*, que se expresa reflexivamente en la razón crítica que, en cuanto fronteriza, que se enfrenta al límite del mundo y de sí misma. Teresa Guardans señala al respecto:

[...] como escenario de sentido y significación ganando al caos, elaboración cultural de los grupos humanos. El mundo habitable, este mundo, el *cercos del aparecer* convertido en entorno – en “mundo” respecto a unos vivientes, es una realidad lingüística. Esa selección integra la cultura, el mundo del grupo y, por tanto, el del sujeto y el sujeto mismo como viviente cultural.⁵

El *cercos hermético* es imprescindible para comprender la experiencia de la existencia: se expone simbólicamente en la religión y, desde formas que lo denotan en el mismo *cercos de*

⁵ Guardans, T., *Indagaciones en torno a la condición fronteriza*, (Tesis doctoral del Institut Universitari de Cultura), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2006, p. 111.

aparecer, en el arte. Lo que lo define es, precisamente, la no-forma, el diferir de la realidad habitable y, como tal, no podría constituir el fundamento de ordenación alguna. Siendo el cerco “del misterio” apunta más allá de la experiencia lingüística, más allá de la concepción conocida.

El punto de encuentro entre un cerco y otro, posibilita una *condición fronteriza* o *cerco fronterizo*. “Lo que constituye esa zona de frontera— reflexiona Trías—es la forma, el modo, la experiencia en lo que llega a darse la conciencia de la doble dimensión, la revelación del cerco hermético en el cerco de vida”.⁶

La propuesta filosófica de Eugenio Trías se descubre desde un triángulo ontológico constituido por la *razón fronteriza*, *el ser del límite* y *el suplemento simbólico*. Dice el filósofo:

[...] un vértice, el que forma ángulo recto expresa o nombra mi propuesta relativa al ser (que es la idea del ser del límite). Uno de los dos vértices agudos expresa mi propuesta relativa al sentido del ser (que es mi idea de razón, o logos, de carácter fronterizo); y el otro vértice nombra mi propuesta relativa a la posible exposición (siempre supletoria o vicaria) de lo que excede el ser del límite. Una exposición que es “indirecta y analógica” (según el decir de Kant), y a la que llamo *símbolo*.⁷

Hay que subrayar: los tres conceptos no pueden existir separados uno del otro, sino se encuentran entrelazados e interrelacionados, lo que permite un doble recorrido: gnoseológico y ético, es decir, el levantamiento del entramado de las categorías que permite conocer el *ser del límite* y la posible determinación de la *razón fronteriza* en su uso práctico.

⁶ Trías, E., *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona, 2001, p. 30.

⁷ Ibid., p.30.

En su reflexión crítica, la *razón fronteriza* descubre de sí misma que ella es antecedida por la *matriz, la existencia y el limes*. La razón se halla siempre antecedida por la existencia en la cual se presentan las pasiones que, a su vez, son aquellas que proceden el despuntar de la razón en general como productora de sentido. Por otro lado, la razón se halla desbordada por lo que está allende el límite y que sólo es susceptible de estilización y formalización simbólica por el arte y la religión. La razón es, entonces, antecedida por la emoción pasional y excedida por el *suplemento simbólico*. A descubrir esto, la razón complejiza la reflexión sobre su propia emergencia, al constatar su sustento en aquello que viene junto con el dato del comienzo: la existencia y su carga de emociones susceptibles de disponer pasionalmente los hábitos del sujeto.

Tal vez, la mejor alternativa para la comprensión de las pasiones humanas es abandonar el marco de una subjetividad racional y buscar una explicación más moderada, donde lejos del avasallamiento de la razón, la pasión puede entenderse como la fuerza constituyente de toda voluntad, incluso, de toda racionalidad. El amor-pasión (en términos de Stendhal) será entonces el momento culminante en que este principio nos conducirá a un nuevo tratamiento crítico del tema, para poder, a través de los personajes dostoievskianos, descubrir que el ser humano en sus actitudes y relaciones amorosas no es un ser puramente racional, ni únicamente pasional, sino un *ser del límite, un ser fronterizo* entre la razón y la pasión.

El punto de partida en el Tratado de Trías está en reconocer que el amor es la manifestación de una fuerza que no sólo desborda la razón de la voluntad, sino constituye al sujeto como tal. De este modo, el concepto de amor queda subsumido en un concepto de mayor alcance que es el de la pasión, pero la idea de la pasión sólo es comprensible desde su “base empírica” que es la experiencia amorosa. El amor muestra lo esencial de la pasión, “una

concepción que permita esbozar una teoría epistemológica, a la vez que una ética y una estética”.⁸

Para poder comprender filosóficamente la experiencia amorosa es inevitable llegar hasta el límite del concepto de subjetividad. Para Trías, el sujeto parece “arrancado de sí mismo”, cuando experimenta un afecto amoroso provocado por un objeto que no es de conocimiento, sino de pasión. El objeto, en la experiencia amorosa, es otro sujeto, que yendo más lejos, podríamos también concebir como “lo otro del sujeto”. El sujeto que padece de amor-pasión se envuelve en una corriente amorosa que lo hace fundirse con su objeto y es incapaz de librarse, tan sólo disolverse en él. Que el objeto se convierte en un mundo para el sujeto, “es experiencia única del amor”, o sea, la pasión se dirige hacia todo lo que hace y es el sujeto, para poder ocupar toda su admiración.

El amado (el sujeto) se convierte en el centro del mundo para el amante, en un único objeto de su pensamiento y sentir y, todos los demás objetos pierden su propia realidad. Dice Trías:

El enamorado, fijado a un solo objeto exclusivo, embobado en él, semejará poco menos que un demente poseído por una *idée fixe*. La voluntad del enamorado está, prácticamente, anulada, cauterizada por el embrujo de la pasión que le domina, que una y otra vez le invita a abandonarse en la voluntad de quien es su Dueño, sea éste – insisto – hombre o mujer.⁹

Hablando de amor-pasión, para Dostoievski, no debemos pensar, exclusivamente, en el amor carnal, en el Eros que, sin duda, ocupa un lugar evidente en su obra. Los amores, para el poeta ruso, son pasiones, son las etapas de un camino hacia *la verdad*, más no son la verdad en sí. Nunca el amor en Dostoievski supone un descanso del alma o del cuerpo, nunca se satisface

⁸ Trías, E., *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

el deseo. El deseo, piensa Trías, es la manifestación inconsciente de la pasión, es la tentación de “dejarse llevar” por un “centro que atrae como un abismo fatal” que amenaza con la autodestrucción. Por eso, nunca se satisface el deseo en los héroes dostoievskianos. Siempre hay un nuevo deseo (un nuevo objeto), el deseo se hace infinito y repetitivo lo que, a fin de cuentas, lleva a la voluptuosidad. Por lo tanto, Trías distingue el deseo de la pasión. El deseo se encuentra en un estado sin solución, la pasión, por lo general, siempre es triangular. El deseo es sólo el inicio de la pasión, pero “la pasión es al deseo, como el logos al fenómeno”, declara nuestro filósofo.

De esa manera, afirmamos que Dostoievski es el filósofo de las pasiones humanas porque en sus reflexiones, como veremos más adelante, los sujetos enamorados transitan de un estado a otro, movidos por la razón, puramente pasional. No existe una fuerza que les pueda obligar sólo a pensar o sólo a sentir.

El concepto de amor para Dostoievski queda subsumido en el concepto de la pasión y no del deseo, sin embargo, la pasión, según Trías, sólo es comprensible desde “su base empírica” que es la experiencia amorosa. En el amor se muestra lo esencial de la pasión. Hablando del amor-pasión, el filósofo se refiere a aquel fenómeno en el que el sujeto pasional no se pierde en su propio Yo egoísta, sino la pasión lo convierte en una fuerza de identificación entre el ser mismo y la totalidad de los entes.

El enamorado, sigue el pensador catalán, despliega una energía y creatividad desbordantes, proyecta su entusiasmo en todo lo que hace y refleja una fuerza inagotable porque siente una pasión “fuera de toda medida”. “El enamorado se vuelve sensible y receptivo a muchas cosas—dice Trías—para las cuales era insensible o ciego en estado de

normalidad".¹⁰ Concibiéndolo "enfermo", el pensador ve en él aquel alejamiento de "su conciencia, de su conocimiento, de su razón".¹¹ El enamorado pierde la noción del riesgo y del peligro, se expone a situaciones embarazosas y conflictos provocados por el enamoramiento.

Lo dice Trías: "El enamorado hace locuras por el amado que nunca en su santo juicio, hubiera osado siquiera imaginar, poniendo a prueba su salud y hasta su vida y llevando al límite sus propias capacidades".¹²

Hay una clave conceptual en el pensamiento trisiano sobre el Dios-amor-pasión cristiano. Él quiere extraer la idea de una continuidad entre sujeto y totalidad, que permita concebir a Dios-pasión no sólo como un principio productivo e inmanente, porque "[...] eso que llamamos Razón, Pensamiento y Lenguaje sea también, esencialmente, Acción. Dios es, quizá, todas estas cosas, pero propiamente, esencialmente, es Acción"¹³, o sea, la pasión en sí, es un principio fecundo e inmanente; el Dios abstracto en Trías se convierte en pasión, en amor-pasión. La esencia divina es la síntesis de amor y muerte en la idea de pasión. Entonces, "¿Es Dios un ser?", se pregunta Lèvinas. Pensar de esa manera lo infinito es un gran error, cree Lèvinas, y reflexiona que Dios es "el otro que no es el ser", Dios está más allá del ser. La idea del filósofo francés del Otro, este otro, en cuanto Otro como objeto de responsabilidad, como "rostro" o alteridad trascendente, diferente del Mismo, o como fin en sí. Esto nos hace repensar una significación no onto-teológica del término Dios, sino ética.

El principio de Dios-amor-pasión en Dostoievski siempre aspira a la infinitud, tiende a superar los límites de este mundo y lleva al sujeto a una inmensa alegría, al éxtasis y a la admiración. Sólo este tipo de amor, subraya el filósofo ruso Soloviov, podría ser la condición

¹⁰ Ibid., p.40.

¹¹ Ibid., p. 41.

¹² Ibid., p. 41.

¹³ Ibid., p.45.

de la existencia del hombre en la verdad. Pero, para Dostoievski, la felicidad es también sufrimiento: sufro porque amo y amo sufriendo; la cordura es locura y la vida es muerte. La prueba del amor cristiano muestra que el amor es una forma de trascendencia: el amor es el encuentro consigo mismo y con los demás. El amor no es entonces una relación de sujeto a sujeto, sino un encuentro del *Yo* con el otro *Yo*.

“La pasión es el fundamento del mundo intersubjetivo”,- sigue reflexionando Trías,- no por una necesidad exterior, no por ser instrumento de la razón, sino por una energía que despierta en el sujeto y lo lleva a “comprometerse” con el mundo y las circunstancias, que lo guían a construir una historia sin proponérselo. La pasión abre el espacio de la historia como un campo de tensiones que sobrepasa a los protagonistas del idilio. En la compleja trama de afectos que suscita el amor, siempre intervienen los otros, los terceros, que consciente o inconscientemente provocan el conflicto, y el medio social es un escenario apropiado, donde la pasión muestra su fuerza, desafiante y subversiva, que bien puede resolverse en conciliaciones institucionales pero, finalmente, por lo menos en la obra de Dostoievski, se autoafirma en la muerte.

Reflexionando la tesis de Trías, llegamos de nuevo a la idea del deseo, provocador del conflicto entre el sujeto pasional y la sociedad. El conflicto es producido a base de la negación de la otra “autoconciencia” como una “subsistencia independiente”, en tanto autoconciencia viva. “El deseo recae—interviene Trías—sobre sí mismo, en tanto única subsistencia vital de yo en tanto soy autoconciente. Me deseo a mí mismo, me satisfago en mí mismo, gozo de mí, pero con todo ello me niego, me destruyo en tanto objeto de deseo, en tanto objeto de mi propio deseo”.¹⁴ El pensador ve en el goce del amor-pasión el goce propio, a través del otro. Negando al otro, el propio goce se convierte en autodestrucción. La idea es que el sujeto, sin

¹⁴ Ibid., p. 148.

renunciar a su propia naturaleza vital abandone el egoísmo, el consumo narcisista del placer para universalizarse e ingresar a la comunidad ética. Trías continúa: “Nuestra esperanza es desprender esa esfera racional, comunitaria, laboral y social de la esfera pasional, medianera entre el deseo y el universo espiritual (que será comprendido entonces, de forma física, o si se quiere decir así, *materialista*)”.¹⁵ Sólo superando el deseo y alcanzando la pasión se llegará a la esencia transitiva del amor porque la pasión nos envuelve en la fluidez de un devenir que nos transporta más allá de nosotros mismos: al mundo, a la historia, al saber, a la belleza, al otro e, incluso, al enigma de la muerte.

La belleza que, según la opinión dostoievskiana, debe salvar al mundo, lo salvará sólo a través del amor: el corazón debe poseer primero la visión de la belleza y luego ésta encenderá en aquel el amor salvador. Las ideas mesiánicas sobre el amor-pasión en la obra del escritor ruso se entretajan con la representación de enormes fuerzas pasionales que, a menudo, conducen a sus héroes a la ruina. Dostoievski muestra que el amor-pasión quema y enciende las almas; la escisión interior del hombre engendra la voluptuosidad que es consecuencia de la soledad y del aislamiento en el recinto hermético de su *yo*.

La literatura dostoievskiana formó un espacio artístico y estimuló las reflexiones filosóficas de personajes del rango de Berdiaev, Bulgakov y Soloviov, entre otros, quienes fundaron la tradición filosófica del Eros ruso.

El credo de Dostoievski es claro: la salvación del hombre y del mundo es posible sólo cuando uno, a través del sufrimiento propio emprende un nuevo camino, empieza una nueva vida en el nombre del bien de la humanidad y, de esta manera, “la tierra se limpiará”. Olvidarse de las ideas equivocadas del solitario “superhombre” y abrazar el pensamiento

¹⁵ Ibid., p. 150.

universal de la humildad y la resignación y, como Cristo, aceptar que cada uno es culpable (por todo y por todos) de los pecados. Esta es la ética realista de Dostoievski.

La cuestión del amor-pasión dostoievskiano se desarrollará a continuación, partiendo de aspectos claves en su novelística: amor divino (con sus dos vertientes: amor a Dios y amor a Cristo); amor al hombre (el hombre frente a sí mismo, ante los demás y razón vs. locura) y la pasión dionisíaca o del amor sensual.

Cuando en la sociedad mundana hablamos del amor, generalmente, nos referimos al amor carnal o, expresándonos en términos religiosos, a la fornicación. Más, para el poeta ruso, el amor tiene diferentes nombres: cuando habla de la experiencia religiosa, del amor espiritual, amor divino, prefiere usar el término *amor verdadero (genuino)* y, refiriéndose al amor carnal usa la palabra *sensual*. Trataremos, en nuestras reflexiones, de respetar la terminología dostoievskiana, para que sea claro y evidente a que se refiere el escritor. En fin, queremos aclarar que nuestro pensamiento sólo es una aproximación modesta a las grandes ideas y creaciones de autores de la altura de Trías y Dostoievski.

CAPÍTULO I

¿FILOSOFÍA LITERARIA O LITERATURA FILOSÓFICA?: *POÉTICA*

FILOSÓFICA DE LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE

1.1. Filosofía y Literatura: dos formas de conocimiento

“La filosofía es el poema de la razón. Supone el más alto vuelo que la razón efectúa sobre sí misma. Unidad de la razón y de la facultad de imaginación. Sin filosofía los poetas son imperfectos; sin poesía, son imperfectos los pensadores y los críticos”.¹⁶

Partamos de esta cita con el fin de reflexionar sobre la exigencia de un pensamiento crítico para poder hablar de literatura como arte y como filosofía; pues, a parte de la razón se necesita sentir, un sentir claro y coherente para comprender la imagen del mundo en una obra artística.

Entre filosofía y literatura, desde tiempos antiguos, ha existido una relación abierta pero enigmática y sus vínculos han estado determinados durante siglos por la discusión y la exclusión recíprocas. En su “República”, Platón propuso la expulsión de los poetas de la polis, pero él mismo es considerado escritor, uno de los contados filósofos que han logrado una poderosa fuerza lírico-poética en sus obras; fue él quien, por primera vez plasmó, originalmente, la tarea filosófica en una escritura sistemática, creando un nuevo género literario.

La crítica literaria separó a la literatura de la filosofía, en tanto que pensamiento acerca de la expresión y del lenguaje, olvidando aquella actividad originaria de la literatura, cuya finalidad es la creación (*poíesis* platónica) como toda actividad relevante de la filosofía, pero

¹⁶ Novalis, F.H., *Fragmentos sobre poesía. Ensayistas alemanes (siglos XVIII-XIX)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 163.

con un material específico, el lenguaje y con finalidades específicas. A través de la reflexión de Rosario Herrera, opinamos que:

[...] la búsqueda del origen del lenguaje exige emprender un camino de regreso hacia el principio del lenguaje y, en consecuencia, hacia nuestro propio origen. Mas como la búsqueda del significado de cada palabra exige siempre que otra palabra venga a significarla, no hay forma de detener este deslizamiento con un punto final, con una última palabra—que sería la primera—, pues esa palabra primigenia no sería una palabra sino una cosa, que no necesitaría de ninguna otra palabra que viniera a significarla.¹⁷

Entre la lógica del relato y el relato de la lógica, entre el mito y el logos, por señalar de alguna manera el terreno en el que esas dos modalidades de escritura se han encontrado, hay una indiscutible conexión: el lenguaje que las hace posibles. “A través de la frase que es ritmo—en palabras de Rosario Herrera—, que es imagen, el hombre, ese perpetuo llegar a ser, es. La poesía es entrar en el ser”.¹⁸ Gracias a la búsqueda eterna de los hombres para alcanzar al conocimiento, para obtener las respuestas de su propia existencia en el mundo, gracias a su “voluntad poética”, exploran a la palabra, creen imágenes “[...] volviéndose otros y los otros, al andar y desandar el camino del lenguaje, descubriéndose a sí mismos y en los otros en el andar de lo íntimo a lo colectivo, del diálogo interior (diánoia) a la algarabía comunitaria (cultura)”.¹⁹ Hemos escuchado hablar de novela filosófica, de literatura de conocimiento, etc.; los conceptos no son más que metáforas, funcionamiento mismo del lenguaje con que se piensa.

¹⁷ Herrera, R., *Poética de la cultura*, rev. Devenires IV, 7, UMSNH, enero, 2003, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

La filosofía ama el saber, busca la verdad y su misión es la tarea del conocimiento, de lo que ha de probarse y sobre lo que posteriormente se puede construir. Esta búsqueda del conocimiento nos lleva a la búsqueda de la palabra que es “[...] una voluntad poética que quiere tener el ser de la cosa, lo real del universo, la verdad de la naturaleza, de la que fuimos exiliados a partir de devenir sujetos lenguajeros”.²⁰

La literatura, en cambio, ama representar, crear o plasmar formas, figuras e imágenes e hilarlos en el tiempo; ama relatar, trasladar, o tal vez, inventar y disponer de nuevo. Como bien señala Rosario Herrera:

La naturaleza de las palabras nos viene de todas partes a través de neologismos, usos del lenguaje, piropos, albures, modismos y chistes..., expresiones que se perciben como formas que van en contra de las reglas gramaticales, de la retórica y de la lógica... Por ello, el olvido de la gramática es la condición del lenguaje poético y de la poética del lenguaje.²¹

Dos formas, a lo mejor, de dar cuenta de nuestras ansias y temores, de nuestro ser y estar en el mundo, del ser y suceder de las cosas, dos formas de comprender o de producir, dos formas de contar.

La filosofía (igual que la “verdadera” literatura) posee un carácter crítico que no se puede pasar por alto. Sólo que, opina Eugenio Trías, previa a la crítica es la ontología “fundándola y posibilitándola”. Esa crítica presupone una “[...] afirmación del ser, por lo tanto, es la ontología la que posibilita una epistemología, y no a la inversa”.²²

²⁰ Ibid., p. 11.

²¹ Ibid., p. 14.

²² Trías, E., *Drama e identidad*, Destino, Barcelona, 2002, p. 207.

Hablando del conocimiento, el filósofo se refiere a un conocimiento del ser: “[...] en sí y para sí saber del ser y verdad del ser son lo mismo: no a nivel de fenómeno sino de logos, no a nivel de conciencia sino de saber filosófico”.²³

Pero el saber sin sensibilidad, sigue reflexionando nuestro pensador, es perder aquella primera “inocencia” de los antiguos pensadores, por lo que indica:

Se le pide, también, a la filosofía la triple función del Aeda, del profeta y del sujeto lírico, que destacan la dimensión del pasado (a través de la memoria), del futuro (a través de la previsión o adivinación, o del pronóstico) y del presente (a través de la transcripción del encuentro entre el sujeto, situado en el límite, y su mundo).²⁴

El filósofo, en la opinión de Trías, emprende su trama desde lo narrativo, pero se despliega del fondo argumentativo épico, a favor de una forma diferente, basada en los conceptos. En este sentido, habla de un concepto que pueda provocar placer, capaz de despertar emociones y agrega “hasta pasiones”. Comenta:

La verdad ontológica (relativa al “ser del límite” que se recrea) debe mostrar la armonía en la discordia entre un renovado concepto de inteligencia y razón (o “razón fronteriza”) y un nuevo concepto de realidad que permita exhibir en ella el mismo juego de categorías que en la razón se descubren.²⁵

Es el concepto permeable que toda poesía puede aceptar como propio de su forma expresiva desde su máxima tensión: la poética filosófica de esta *filosofía del límite*.

²³ Ibid., p. 207.

²⁴ Trías, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 213.

²⁵ Trías, E., *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona, 2004, p. 42.

Alejándose u olvidando este sentido del concepto filosófico, apoyándose sólo en el concepto abstracto y separado de las fuentes estéticas, la filosofía pierde su calidad y se convierte en pura divulgación. Pensando de este modo, la filosofía es una razón emocional, en la medida que se vuelve “[...] habitual y recurrente, o pasional, ya que la pasión es siempre hábito y disposición (repetitiva) que inviste al sujeto; lo inviste y reviste de la costumbre que le constituye y compone”.²⁶

Está convencido el filósofo catalán que no existe verdadera filosofía sin estilo, escritura y creación literaria, pero tampoco la hay “sin elaborada forja conceptual”.

La auténtica filosofía, se emparenta con la poesía y la ciencia; su lugar exacto está en la frontera, en el límite (lugar del ser, lugar de la verdad y del sentido), entre las dos, que le permiten el andamiaje de una propuesta propia que constituye su seña de identidad.

Así, el saber no es sólo algo que compete a la filosofía; un gran papel le cabe desempeñar al saber literario, que no se coloca en una posición menor, de soporte, propio para distraer con historias, sino es otra forma de saber y pensar. La narrativa es necesaria para rescatar algo que nos pertenece, algo sin lo que nuestra visión de la realidad sería incompleta o deformada. La literatura es conocimiento, puede hacer aparecer súbitamente los aspectos inéditos de la condición humana, trastocando el orden establecido porque hace aparecer nuevos aspectos y figuras de la realidad.

La literatura pensante habita en este límite, en esta frontera entre lo argumentativo y lo bello, con mucha familiaridad. El diálogo entre pensar y poetizar está abierto y, de acuerdo con Heidegger: “[...] hay la necesidad única de experimentar, pensando sobriamente, lo inexpresado dentro de lo dicho por la poesía. Este es el trayecto de la historia del ser; si

²⁶ Ibid., p. 40.

alcanzamos este trayecto, el pensamiento llegará a un diálogo con la poesía en el marco de la historia del ser”.²⁷

Es indudable que la literatura, en cuanto arte, tiene una relación íntima con la belleza, aunque no sólo en cuanto a su forma, sino referida a todo su ser; tanto por parte de la literatura, en la cual no pueden separarse forma y contenido, como por parte de la belleza misma, la cual atañe a ambos aspectos, porque el objetivo de la literatura es crear textos, no con finalidades prácticas, “[...] sino más bien *gratia sui*, por amor de sí mismos; textos además, que se leen por deleite, elevación espiritual, ampliación de conocimientos, incluso por puro ocio, sin que nadie nos obligue a hacerlo”.²⁸

En gran medida, este aspecto de la literatura, es el punto central en la obra de Dostoievski, donde el gran valor le pertenece a la belleza “que salvará al mundo”, según el propio escritor. La verdad del artista es la belleza. Por consiguiente, es indudable que la belleza tiene algo que decir a la verdad (al saber) y, en cierto sentido, lo trasciende, en cuanto que en el hombre va dirigido a todo su ser y no sólo a la razón.

Probablemente, el carácter trascendente de lo bello respecto a la razón “lógica” es más claro en las demás artes, porque no utilizan la palabra, que es el medio habitual de la literatura; en cambio ésta, al expresarse verbalmente, no puede eludir el reto que le plantea la “lógica del lenguaje”, cuyas exigencias debe satisfacer responsablemente, pero sin olvidar que, por su carácter artístico, debe ir más allá. Si no tenemos en cuenta esto, no podemos captar ni siquiera la “verdad” de la literatura.

²⁷ Heidegger, M., *¿Para que poetas?*, UNAM, México, 2004, p. 21.

²⁸ Eco, U., *Sobre literatura*, RqueR ed., Barcelona, 2002, p. 9.

El lenguaje literario, o la razón literaria, es una razón sensible, en otras palabras, es una “[...] razón compasiva, un sentimiento y una emoción que pueden llegar a ser hábitos y disposiciones pasionales”.²⁹

Estas reflexiones tienen aplicación muy concreta en la obra de F. M. Dostoievski quien, siendo un reconocido narrador es un gran pensador, a él Berdiaev llama “un dialéctico de genio” y “el más grande metafísico de Rusia”. Sin embargo, cuando añade que “su inteligencia sobrepasa a su don artístico”, opone dos elementos que no son alternativos. En el artista, la lógica está al servicio de la belleza, y no viceversa: trata de crear “verdades supralógicas”, o sea, razona como artista, pero afirma, que para comprender y pensar la realidad, hace falta ser artista.

Eso presupone una sensibilidad necesaria para quien se acerca a la obra literaria: no para despojarla de su propio logos, sino para buscar precisamente éste, captando así, en toda su riqueza, la expresión artística. El ejemplo clásico, es la problemática sobre la existencia de Dios, planteada en la novela “Los hermanos Karamazof”, ante la cual el primer preocupado es su propio autor.

1.2. La escritura y el estilo como acto creador

“La filosofía es un acto de creación, de poíesis. Se halla emparentada con todas las demás formas de creación que bajo el rótulo de Arte o de Literatura se reconocen. La creación no es unívoca; ni admite sólo algunas rutas más o menos canonizadas”.³⁰ Según esta reflexión de Eugenio Trías, la tarea de la creación, tanto la filosófica como la literaria en general, consiste en que debe usar la expresión escrita para su propia producción. El habla es un acto

²⁹ Trías, E., *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona, p. 66.

³⁰ Trías, E., *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona, 2004, p. 37.

insuficiente para la producción; el “verdadero escritor” tiene una relación “carnal” con la letra escrita; a través del marco formal del ensayo y el estilo propio se compone la idea general de un texto.

“La filosofía es literatura de conocimiento—subraya Trías—en la medida que tiene que ver con la gestación de textos y de escritura”.³¹ El material sobre el que el poeta y el filósofo se disponen a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que se tenga de él, sino que espera esa clarificación, que será comunicada en el propio acto creativo. Pensando así, el único medio de que se dispone para sondear ese material informe es el lenguaje: una palabra, los párrafos, los capítulos, en definitiva, las partes del texto materializadas en la escritura. En efecto, la filosofía, al igual que la literatura se encarna en la escritura. Al referirse a la escritura Rosario Herrera evoca que: “Un escrito debe hacer gestos para que el sentido se deslice y produzca efectos”.³²

La materialidad de la escritura y de la palabra exige que las formas del discurso precisen de imágenes y escenarios comunes que posibiliten, a través de procedimientos y estrategias diferentes, la posibilidad de comunicación en el acto de creación que será materializado a través de las palabras. No existe palabra ni escritura que no se “encarnen”, en el más riguroso sentido, en la materialidad del discurso o del diálogo, o del texto literario, dicho con Trías: “[...] la praxis misma de esa literatura textual que, en la medida en que se orienta decididamente hacia el conocimiento, puede reconocerse en su identidad filosófica, en su diferencia específica”.³³

Es precisamente en la escritura donde la filosofía se acredita como creación, como lo que Platón llamaba *poiésis*, sólo que los procedimientos por los que se produce el acto

³¹ Ibid., p. 38.

³² Herrera, R., *Poética de la reconstrucción*, rev. Devenires II, 3, UMSNH, enero, 2001, p. 51.

³³ Ibid., p. 38.

creador, a través del Diálogo, el Ensayo, el Tratado o las Conferencias, no pueden ser confundidos con la construcción que cristaliza en la literatura en sus tres géneros: épico, lírico y dramático.

En este sentido, sólo una literatura de conocimiento, en donde la experiencia se elabora en apertura filosófica, merece el nombre de creación, *poiésis*, es decir, literatura en la que la experiencia sea la transición hacia el conocimiento. La literatura sólo es “verdadera” si es filosófica, la filosofía sólo se realiza si tiene resonancias literarias. Al lado de Rosario Herrera comprendemos que: “Toda auténtica escritura debe tener pasajes difíciles de pensar, significar y experimentar. Es necesario escribir sobre el espanto de escribir, para consignarlo en la geografía de nuestra finita existencia”.³⁴

Es pertinente, por lo tanto que, sin que una obra literaria presente enunciados “verdaderos” puede y debe transmitir conocimiento. En relación con esto, C. Schildknecht interviene:

El conocimiento literario no es, empero, un conocimiento “contenido” en los textos literarios, sino que es “mediado”, es decir, no es una figura ya hecha que haya que buscar, sino que se desarrolla en el proceso de comprensión y puede ser captada de tantas maneras que cualquier cambio de la visión de las cosas permanece incluido.³⁵

El conocimiento literario, a diferencia del conocimiento filosófico, donde la comunicación con el lector es directa, o sea, predomina el plano de decir contenidos, señala el predominio del plano de mostrar sentidos. De esta forma, los textos literarios no se refieren

³⁴ Herrera, R., *Escritura y literatura*, rev. Sentidos 7, UMSNH, Agosto, 2000, p. 13.

³⁵ Schildknecht, C., *Entre la ciencia y la literatura: formas literarias de la filosofía*, en López de la Vieja, M. T., *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, FCE, México, 1994, p. 22.

directamente a la realidad, sino que van más allá, construyendo la relación con la realidad de una manera indirecta: “[...] lo que significa la obra poética no es dicho, sino mostrado”.³⁶

Pero igualmente, el texto filosófico no pretende sólo decir el sentido, (de lo que las ciencias pueden decir), sino mostrar (y lo hace mediante sus conceptos analógicos), lo que lo coloca en la proximidad del concepto de conocimiento de los textos literarios y no coincide directamente con la transmisión cognoscitiva del conocimiento científico.

La literatura tiene un campo propio, el terreno de la afinidad; su lógica, la lógica del alma, y su instrumento, el símil.

Schildknecht reflexiona que existen dos caminos del conocimiento para la filosofía. El camino “directo”, argumentativo, predicativo, ligado a la ciencia y el camino “indirecto”, mostrativo, sugerido por la literatura, basado en formas literarias de exposición del conocimiento filosófico, entendido como conocimiento “pre-predicativo”, no-argumentativo. Este último sentido es el que nos interesa.

La función del lenguaje en el caso del conocimiento “indirecto” es demasiado amplia, tanto en la forma literaria escogida (género literario) como en sentido restringido como medio de exposición lingüístico-estilístico (el uso de recursos literarios). Al mismo tiempo, la forma literaria constituye una clave hermenéutica fundamental para la interpretación de los textos y el empleo de recursos y adornos de expresión, apartándose del modo directo de hablar, manifestando más hermosamente el pensamiento. El uso de figuras en el discurso filosófico lo convierte en una forma artística del decir. Son las formas especiales que éste toma bajo el influjo, ya de la imaginación, ya de la razón, ya de los afectos, o también, para presentar las ideas como veladas y con más gracia y belleza. En él la frase adquiere un sentido especial, independientemente de las palabras que se empleen y de su colocación. Las palabras no

³⁶ Ibid., p. 22.

siempre pueden y deben tomarse en su propia significación, tanto en el texto filosófico como en el literario, sino que han de entenderse según un sentido figurado que les presta la cualidad real que evocan, porque de acuerdo con Rosario Herrera:

[...] el quehacer fundamental del poeta y de todo ser hablante es ir tras esa palabra mítica y germinal, a pesar de la imposibilidad de su encuentro. Por ello, se trata de un camino desgastado, muy andado, pero que se renueva y se hace al andar con nuevos decires y frescas metáforas.³⁷

Por tanto, la función de mostrar del conocimiento filosófico “[...] contribuye no sólo al desenmascaramiento de una comprensión de la filosofía orientada a las ciencias, sino que puede servir ella misma a un enmascaramiento de los pensamientos filosóficos”.³⁸ Esta idea es un punto de vista fundamental para la comprensión de la filosofía como texto literario y no meramente argumentativo. Es evidente la opinión del filósofo ruso N. Berdiaev en este sentido:

La necesidad del pensamiento es un índice de defensa frente a la necesidad del mundo. Y la necesidad del mundo tiene que ser concebida y elaborada concurrentemente con la necesidad del pensamiento. Los filósofos son los únicos que han soñado con una ciencia universal.³⁹

Lejos de oponernos a la reflexión de Berdiaev, diremos, que tanto los filósofos como los literatos han “soñado” no con una ciencia, en el sentido estricto de la palabra, sino con un conocimiento universal sobre el hombre, y para eso, las leyes científicas de la naturaleza

³⁷ Herrera, R., *Poética de la cultura*, rev. Devenires IV, 7, UMSNH, 2003, p. 17.

³⁸ *Ibid.*, p. 26.

³⁹ Berdiaev, N., *La filosofía como acto creador*, Carlos Lottlé, Buenos Aires, 2001, p. 12.

residen, esencialmente, en el hecho que sirven de guía práctica. La ciencia no ha sido ni será la emancipadora del espíritu humano.

El propósito fundamental de la filosofía y la literatura es conocer, sólo que los medios y las estrategias para finalizar su objetivo son diferentes. “De hecho—opina Trías—toda gran filosofía pretende decir o hacer verdad por medio del trabajo ímprobo y riguroso de la escritura y el estilo; y en este punto la filosofía *es la mejor música* (Platón). Un trabajo en el que la creación, o recreación del filósofo se hermana con la del músico”.⁴⁰

La tarea del filósofo, “que lo es de verdad”, es proponer ideas, a través de medios “expresivos, lingüísticos o de escritura” que puedan ser comprendidas y descifradas desde criterios artísticos. El pensador sigue reflexionando: “Las buenas filosofías son aquellas que, sobre la base de esos principios, son permeables a los problemas de su tiempo, o saben dar respuestas a éste”.⁴¹

Obviamente, destacando y subrayando las semejanzas entre filosofía y literatura, no debemos olvidar las distancias y las diferencias entre ellas en su forma de comunicarse, a través de estrategias diversas ante un mismo material lingüístico y textual.

Lo propio de la poesía (literatura en general) está relacionado con el uso *musical* de la expresión, desde sus orígenes en forma oral y, como todo tipo de arte, tiene sus propios medios para llegar al espectador: las posibilidades figurativo-expresivas de la palabra. La creación de imágenes, los saltos en el tiempo y el espacio, en gran medida, dependen del lenguaje y estilo propio de cada escritor o, en términos de Trías: “[...] el brotar de imágenes

⁴⁰ Trías, E., *Pensar en público*, Destino, Barcelona, 2001, p. 342.

⁴¹ *Ibid.*, p. 342.

que, en cascada, o a través de explosiones vocales puntuales, van surgiendo del cráter lingüístico, o desprendiéndose del manantial de la lengua”.⁴²

Pero acaso, este ejemplo del filósofo catalán ¿no es la mejor demostración que en el tratado filosófico la libertad de expresión figurativa convence más que cualquier esquema argumentativo de la misma? Sigue el filósofo-poeta: “Si bien una misma pasión por conocer, común al poeta y al filósofo, debe asistir a ese parto de las Musas”.⁴³ Por eso, la distancia entre filosofía y literatura, o entre filosofía y arte es imposible, en cuanto relación entre palabra y concepto. Es el lenguaje, como producto de la condición humana, que organiza nuestra experiencia en un sistema articulado de ficciones que lleva a los límites del conocimiento y a elaborar diferentes formas de manifestarlo.

La literatura no entra en competencia con la filosofía, ni tampoco con las investigaciones sobre el hombre. Ella se desarrolla en otro nivel. No va por el camino de la erudición o la información, sino que por la mediación del lenguaje y de su mágico poder de evocación y de creación, por lo cual, es capaz de profundizar cualitativamente en el misterio del hombre, a través del saber acumulado por las ciencias humanas.

La gran literatura, cuyo digno representante es Dostoievski, expone más cuestiones, expectativas y problemas que respuestas; pero es ahí, precisamente, donde reside su contribución específica a la filosofía: una filosofía que buscará su edificación sin una amplia contemplación antepuesta al objeto que estudia, a saber: el hombre, que corre el peligro de ser insignificante. Sólo a través del lenguaje y el estilo propio de cada pensador es posible evitar este riesgo.

⁴² Trías, E. *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona, 2004, p. 39.

⁴³ *Ibid.*, p.39.

Humberto Eco revela que: “[...] el estilo se transforma en sinónimo de escritura y, por consiguiente, en sinónimo de forma de expresión literaria, es verdad que esta manera de escribir se entenderá en el curso de los siglos de maneras y con intensidades distintas”.⁴⁴

En términos generales, hablando del estilo de un autor, significa hablar de cómo está construido el texto, su estructura y forma, donde el léxico y la sintaxis son insuficientes y es necesario acudir a todas las estrategias semióticas que se desarrollan en la profundidad del texto. Sigue Eco: “Pertenece al estilo (como modo de formar) no sólo el uso de la lengua, sino también el modo de disponer las estructuras narrativas, de bosquejar personajes, de articular puntos de vista”.⁴⁵

Mediante el estilo se manifiesta la manera individual de pensar de cada autor. Lo indica Nadler:

Pues, se trata, primordialmente, del significado absolutamente individual, personal, de las palabras, aunque generalmente, claro está, de tonalidades y matices muy suaves. Pero precisamente el hacer perceptibles estos matices es, no pocas veces, lo que condiciona la comprensión del sentido de la obra.⁴⁶

En este punto, de nada sirven las categorías o las diferentes teorías del lenguaje en la importancia primordial del pensamiento traducido en sustantivos o en verbos, en uso adecuado de figuras de dicción, figuras de pensamiento, tropos, etc., pues, cada caso es nuevo y original, y plantea a la capacidad de visión tareas nuevas.

⁴⁴ Eco, U., *Sobre literatura*, RqueR ed., Barcelona, 2002, p. 171.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁶ Nadler, J., *El problema de la historia del estilo en filosofía de la ciencia literaria*, FCE, México, 1963, p. 408.

“Estilo es— define Martínez—el espíritu de los escritos —y no su esqueleto lógico, es la humedad espiritual que su autor les ha comunicado y la proyección de la personalidad total. El estilo es cuanto vence y burla aquellos preceptos y aquel uso, cuanto de inflexiones individuales penetra un lenguaje mostrenco”.⁴⁷

El estilo es el camino directo hacia el conocimiento: la capacidad de ver, de percibir, de distinguir a través de lo escrito. Lo primero y lo más inmediato que entra en el campo de nuestra percepción son los signos de transmisión del pensamiento, es decir, el lenguaje. Para trazar los límites entre el lenguaje y el estilo, el único criterio que debemos aplicar es la libertad de expresión. Y aquí es donde salta lo individual como concepto y campo de acción del estilo.

Toda transmisión del pensamiento por el lenguaje— sigue reflexionando Nadler— es una especie de magia. El misterio de cómo se transmiten de unos hombres a otros los sentimientos, las ideas, los impulsos de la voluntad, nunca puede llegar a revelarse de un modo completo exclusivamente a base del lenguaje.⁴⁸

Está claro, por lo tanto, que la teoría lingüística para entender mejor la obra individual, tanto la filosófica como la literaria, y el análisis de la misma debe servir para iluminar mejor la naturaleza de la lengua.

La filosofía busca la verdad y ama a la sabiduría. El mismo objetivo persigue la “verdadera” literatura. Para N. Berdiaev “[...] el concepto de sabiduría está por encima del concepto lógico”.⁴⁹ La verdad es la liberación del ser, supone en él el acto creador. Las

⁴⁷ Martínez, J. L., *Problemas literarios*. Lecturas mexicanas, México, 1997, p. 27.

⁴⁸ Nadler, J., *El problema de la historia del estilo en filosofía de la ciencia literaria*, FCE, México, 1963, p. 407.

⁴⁹ Berdiaev, N., *La filosofía como acto creador*, Carlos Lottlé, Buenos Aires, 2001, p.14.

conciencias filosófica y literaria alcanzan la verdad mediante la impulsión y la intuición universales del ser, cuya expresión más elevada reside sólo en el acto creador del conocimiento. Al decir de Berdiaev: “Sólo el espíritu en su totalidad puede servir de criterio para la autenticidad de la intuición filosófica. Las pruebas no son necesarias nada más que para quienes fragmentan su espíritu”.⁵⁰

La filosofía y la literatura, como todo acto creador, se esfuerzan hacia lo trascendente, hacia la trasgresión de los límites del mundo. Para las dos, el mundo no es aquel, tal cual se nos aparece, sino un mundo creado, pensado y vivido por el autor. En este caso, pobres serán las categorías y formas de la ciencia especializada, porque son artes del conocimiento libre, o en términos triasianos: *poética filosófica de la filosofía del límite*. Y regresando a Berdiaev:

Una filosofía de la creación no puede ser sino la filosofía de quienes crean y rebasan, mediante su acto creador, los límites del mundo dado. La filosofía de la creación supone la filosofía de la libertad, la filosofía de los liberados: no puede ser una filosofía académica, estadista, burguesa. El filósofo libre, independiente del “mundo”, es un individuo que no está subordinado a nada.⁵¹

Es así, porque el objeto de la filosofía es el ser y su existencia en el seno de la naturaleza, lejos de esquemas, de orientación política o de enseñanzas académicas. La filosofía no debe absolutizar sino cuestionar. Si la filosofía lo hace a través de una manera profunda de pensar, la literatura ocupa otro método: la forma literaria.

⁵⁰ Ibid., p. 30.

⁵¹ Ibid., p. 35.

1.3. La experiencia literaria como base fundamental de la estética hermenéutica (la estética del receptor)

La pregunta cómo se puede describir la relación entre la obra literaria y el lector es una tarea cuya realización nos ayudará para la mejor comprensión y análisis de la obra de Feodor Mijailovich, buscando soluciones en la práctica estética de la actuación productiva, receptiva y comunicativa del lector.

Hemos escuchado que el mundo de la literatura nos inspira verdades de las cuales no podemos, incluso no debemos dudar, asimismo, la obra literaria es un modelo de verdad que se expresa sobre las que llamaremos verdades hermenéuticas. El conocimiento estético se produce por la lectura y el contacto directo con la creación literaria. Lo que se propone, generalmente, como estudio de la literatura, a veces, no es más que cronología de corrientes, nombres de autores y de libros y el lector enfrenta la difícil tarea de saber ubicarse en el vasto mar de títulos para escoger la obra valiosa y llegar a establecer las cualidades morales que humanicen al hombre.

La literatura, una expresión de la sensibilidad humana, evoluciona y cambia, simultáneamente relacionada con el conjunto de hechos resultantes del esfuerzo del hombre. La historia de la literatura, que trata de precisar la naturaleza del fenómeno, no se limita al ordenamiento insólito de los hechos, a la enumeración de las obras y de sus autores, sino pretende ahondar hasta la raíz misma del acaecer fenoménico, a fin de hacer comprensible, espiritualmente, el contenido de una obra literaria creada en el transcurso de los milenios, desentrañando así el sentido de la vida considerada como una síntesis de las potencias relacionadas y condicionadas recíprocamente, asimismo vislumbrar en el esfuerzo de las generaciones pasadas la energética de las inquietudes actuales.

La complejidad del fenómeno literario priva a la ciencia de la literatura de formulaciones absolutas y definitivas. Empero, impide la imposición de juicios que consideran a la literatura como letra muerta, o como expresión del espíritu abstracto. La literatura es un medio de intercambio sentimental que: [...] estimula y afirma, transforma y extiende un concepto particular sobre el hombre y la realidad circundante, es una función creativa del lenguaje, que expresa en forma artística y con finalidad estética los fenómenos sociales, de la conciencia y la ideología”.⁵²

La dirección de la ciencia literaria, que se entiende como estética de la recepción, bajo el signo de una autocrítica de la concepción idealista-burguesa sigue la tendencia general hacia el pluralismo de métodos. Sin embargo, el redescubrimiento del lector llevó hacia un debate metodológico que se enciende, sobre todo, en las posiciones opuestas del estudio idealista y materialista de la literatura. La decidida crítica al concepto de la obra de arte autónoma por parte de la historia literaria y de la estética de la recepción parte, básicamente, del reconocimiento de relaciones legítimas de la historia literaria.

Los diferentes intentos de fundar una nueva teoría literaria en el hecho que la literatura está ahí para los lectores y que vive y tiene efecto a través de los lectores, dejan reconocer un punto de partida común: la historia literaria es interrogada, en cierta manera, a partir de sus consecuencias, ya que se le observa desde la perspectiva de la recepción del lector. Con ello se toma por base un concepto de literatura y de obra literaria que refleja la recepción como la condición decisiva de su función en la sociedad.

Nuestra crítica está orientada hacia las concepciones tradicionalistas que están convencidas de que el texto artístico es un escrito inherente, existe de una manera objetiva y

⁵² González, C., *Función de la teoría en los estudios literarios*, UNAM, México, 1982, p. 156.

dado de una vez para siempre. Opinamos, que la obra como tal no existe en absoluto, porque sólo puede ser captada en los procesos de la recepción y de la tradición.

El problema de la estética del receptor se dirige hacia la pregunta en qué relación se encuentra un texto literario con respecto a la historia de sus efectos (juicios) y qué se infiere de aquí para su recepción por los lectores actuales.

La respuesta pertenece al concepto de estética hermenéutica que ha sido trabajado por varios filósofos y lingüistas, entre ellos: Hans R. Jauss, H. G. Gadamer, W. Iser, M. Dufrenne, H. Gumbrecht, M. T. Ramírez, entre otros, cuyo punto de vista sobre el papel del lector coincide en varios aspectos.

Estamos de acuerdo con H. R. Jauss que la estética del receptor debe ser “neutral en valor” y que:

[...] las dos partes de la relación texto-lector (es decir, el **efecto**, como momento de la concretización del sentido, condicionada por el texto, y la **recepción** como momento condicionado por el destinatario) tienen que ser diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes diferentes: el literario interno, implicado por la obra, y el entornal, aportado por el lector de una sociedad determinada.⁵³

En esta última es donde abundan las funciones creativas, formadoras de recepción del mundo o productoras de comunicación.

Gadamer toma sistemáticamente la inmersión del sujeto y el objeto en sus contextos respectivos y extrae de éstos sus implicaciones para el significado de la comprensión. Recoge a la hermenéutica literaria como la tarea de interpretar la relación entre texto y presente, como

⁵³ Jauss, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Santillana, Madrid, 1992, p. 17.

un proceso, en el que el diálogo entre autor y lector analiza la distancia temporal, mediante la pregunta y la respuesta como modo de experimentar la realidad literaria de modo novedoso a través de la **comprensión, la interpretación y la aplicación**, donde la comprensión es comprender el mundo que el texto abre y no la subjetividad del autor. Interpretar significa hacer inteligibles en nuestro marco de referencia las creencias y las prácticas que rodean el texto y, por último, la aplicación es la comprensión cambiante en la situación concreta.

H. R. Jauss reseña que la obra literaria está destinada para ser recibida por un lector y no creada para ser interpretada por un filólogo, cuyo trabajo está, necesariamente, ligado a una teoría, en tanto, que permanece apegado al objetivismo de un método. La literatura, según él, es una “provocación” a aquellas escuelas de la ciencia literaria, cuya influencia de la lingüística estructural hace que la función de la literatura se reduce: “[...] sólo en reproducción de constantes y sistemas antropológicos, míticos o sociales”.⁵⁴ A diferencia de dichas escuelas, Jauss señala que la función estética de la literatura es reconocer y comprender el texto a través de la experiencia del lector, donde el acto de reflexión aparece como consecuencia de la recepción y la interpretación. La experiencia estética no es reconocer e interpretar el significado de una obra, ni mucho menos interpretar las intenciones de su autor, sino es el acto de reconocer y gozar comprendiendo. Respecto a esto, hay que subrayar que dejando a un lado la obligación del trabajo y las necesidades naturales de la vida cotidiana: “[...] el placer estético establece una función social, que ha caracterizado, desde el principio, la experiencia estética [...]”⁵⁵, donde el lector recoge una cierta postura hacia el objeto de disfrute y, de tal manera, encuentra satisfacción en él.

⁵⁴ Jauss, H. R., *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*, en: *En busca del texto perdido*, UNAM, México, 1993, p. 56.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

En las últimas décadas, la hermenéutica literaria ha dado un lugar primordial al receptor, a su función de participante en la creación de la obra, en términos de M. T. Ramírez: “La experiencia del receptor, su capacidad para recrear, reinterpretar, desarrollar el sentido de la obra de arte, es considerada ahora como la clave del fenómeno estético”.⁵⁶ De aquí confirmamos, que la literatura tiene carácter formador de realidad del arte pero, cómo entra a través de la recepción en la experiencia cotidiana de los lectores, o sea, cómo puede ser entendida la literatura en su actualidad y ser comprendida como una fuerza formadora de la sociedad.

Todo lo reflexionado anteriormente provoca un sinnúmero de preguntas que sólo pueden ser aclaradas, de acuerdo con la conclusión de H. R. Jauss, que es necesario llegar a un concepto común de la experiencia estética, compuesto por tres elementos enlazados entre sí: **la poiésis** (productivo), **la aisthesis** (receptivo) y **la catarsis** (comunicativo).

1.3.1. Poíesis

Históricamente hablando, la poiésis o el elemento productivo de la estética hermenéutica, se puede describir como un acto de liberación de tendencias tradicionalistas: antiguas y bíblicas o sea, “[...] hablando en el sentido aristotélico,- reflexiona Jauss,- se refiere al placer producido por la obra hecha por uno mismo o por la conciencia productiva que crea un mundo como su propia obra”.⁵⁷ Efectivamente, el hombre es un ser que crea, que produce y el arte es el campo donde más empeño puede tener el ser humano. Creando, el hombre se aleja de la crueldad de la vida, la convierte en un objeto deseado, disfrutado y

⁵⁶ Ramírez, M. T., *Dialéctica de la creación artística. Variaciones sobre arte, estética y cultura*, en: UMSNH, 2002, p. 297.

⁵⁷ Jauss, H., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992, p. 75.

apreciado por él, de tal forma, que entra en una armonía espiritual consigo mismo y con el mundo que le rodea.

Por medio de sensaciones agradables — naturaleza de lo bello — fomenta y consolida sus nexos con el mundo en la lucha por la existencia. La emoción estética ejerce una influencia sobre la vida del individuo y lo relaciona con la sociedad, creando la forma superior de solidaridad. Al lado de Eugenio Trías, consideramos que se trata de un acto en el que el sujeto produce fuera de sí mismo, o sea, “[...] un ser distinto, una alteridad, en la cual se trasciende en tanto que sujeto, en tanto que mismidad”⁵⁸ Pero, el sujeto que produce no persigue un objeto por la sola contemplación de lo bello, entonces: “Como esa contemplación se amplía o se prolonga en un acto más íntimo y más completo, el cual da lugar a una producción, a una génesis. O para hablar platónicamente: a una poíesis”.⁵⁹

La obra artística es una manifestación de la vibración interior, piensa Jaus, creada por las sensaciones y transformada en movimiento. Todo movimiento contiene un principio artístico, un orden de simetría y una relación entre las partes y el todo. El creador no imita la naturaleza o sus propias sensaciones sino, usando el movimiento refleja su mundo interior y representa su alrededor a través de imágenes y símbolos.

El mundo del creador es un mundo abstracto y a la vez concreto. La imaginación fluye y va más allá del sentimiento propio, da fuerzas para seguir y llegar a mundos desconocidos, creando una satisfacción emocional imparables; empero, contiene inmovilizado un momento preciso de la vida convirtiéndolo en una abstracción concreta. En palabras de Trías: “El impulso poiético obliga a descender al alma de la contemplación al *reino de las sombras*, de

⁵⁸ Trías, E., *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1983, p. 33.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

manera que implante en ese mundo los paradigmas contemplados en la ascensión”.⁶⁰ La personalidad de la obra artística depende de la forma de vida de su productor; la temática y el estilo reflejan la materialidad de su existencia.

Paralelamente, defendemos que el escritor ruso F. M. Dostoievski, consciente de sus cualidades como escritor que lo colocaban por encima de la mayoría de sus contemporáneos, además era poseedor de una capacidad reflexiva poco común, a tal grado que la asociaba a su fuerte temperamento melancólico y a su dificultad para relacionarse con las demás personas de una forma abierta y natural.

El desenvolvimiento y la afirmación de la individualidad constituyen la esencia literaria del siglo XIX. En el eterno dilema de identificación con el esfuerzo cultural de su tiempo y en la imposibilidad de realizarlo, los románticos conciben un mundo opuesto a la realidad circundante. Y cuando constatan en el exilio que el hombre no puede acrecentar la vida interior, fuera de la sociedad, intentan la transformación del universo al impulso de la fuerza de las ideas, que hacen de mediadoras entre conocimiento y producción y el hombre es el creador “autónomo” de sus obras. Nos recuerda Rosario Herrera que:

Desde Aristóteles la poética, la *poíesis* se entiende como una creación humana distinta de cualquier otra fabricación que entraría más bien en el dominio de la práctica. La *poíesis* crea algo que es imposible que nos llevemos a casa o a donde nos plazca. Lo poético es, estilísticamente hablando, la creación, lo literario puro, una obra que se realiza en sí misma, es decir, que no remite a nada más que a sí misma, y cuyas claves sólo se

⁶⁰ Ibid., p. 42.

encuentran en sí misma. El poema se agota ahí en su belleza o en la inquietud que provoca.⁶¹

Los poetas no sólo conciben la realidad a través del mito, sino convierten el mundo exterior en imágenes y símbolos en un mundo irreal y viven plenamente en sus infinitos. Su pasión por la vida está en la pasión por la poesía.

Para Jauss: “El arte toma un rumbo nuevo desde el momento en que renuncia a la forma perfecta del objeto estético; con la verdad precedente de la idea; el arte al hacer de la indefinición la característica esencial de la belleza, se libera de la eterna sustancialidad de lo bello [...]”⁶²y, reconociendo el papel privilegiado de la forma sobre el sentido se libera del saber teórico de la verdad, tan importante para los medievales. El observador, opina el pensador, se convierte en “co-creador” de la obra y la recepción estética deja de ser un acto de contemplación trivial como lo es el propio objeto. Por eso, la relación recíproca entre **poiésis y aisthesis** se debe buscar en el placer estético, reflexionando sobre el cambio que debe sufrir el espectador: de ser sólo contemplador convertirse en observador poiético.

1.3.2. Aisthesis

Volviendo la mirada hacia las reflexiones de Jauss quien afirma que: “La aisthesis puede designar aquel placer estético de ver reconociendo y del reconocer viendo [...]”⁶³, consideramos que la aisthesis se refiere a las diferentes definiciones del arte como “pura visibilidad” que percibe la obtención placentera de tres maneras: 1) “un acto de ver” con más fuerzas, reformado y modificado a través del tiempo; 2) como observación desinteresada al objeto y 3) como exactitud perceptiva, dándole la razón a la percepción sensorial, frente a la

⁶¹ Herrera, R., *Poética de la cultura*, rev. Devenires IV, 7, UMSNH, 2003, p. 7.

⁶² Jauss, H., *Experiencia estoica y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992, p. 107.

⁶³ *Ibid.*, p. 107.

conceptual, “[...] aprovechando la oportunidad de renovar su percepción interna y externa de la realidad”.⁶⁴

Es obvio, que el estudio de la literatura no puede realizarse sin incluir al lector pero es válido preguntarnos, de qué tipo de lector vamos a hablar. En su artículo “Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, Iser nos propone varios conceptos de lector, de los cuales vamos a mencionar sólo algunos, que según nuestro punto de vista, son los lectores aptos para expresar metas de conocimiento.

El crítico habla de “lector-ideal” y “lector contemporáneo”, donde el “lector-ideal” es una pura construcción, una abstracción, una ficción. Él “[...] no sólo debería realizar el potencial de sentido de una manera independiente de la relatividad histórica de su propia situación, sino que también debería poder agotarlo”.⁶⁵

Para la literatura este acto será un hecho ruinoso, pero hay textos para los cuales esto es válido como, por ejemplo, las literaturas triviales y de consumo. Esta literatura no tiene fundamento real, sino llena huecos de argumentación que se abren siempre en el análisis de la recepción de la literatura, de la misma manera el lector-ideal, tampoco tiene base real.

El lector contemporáneo es un ser que posee la libertad de interpretar y construir mundos propios. Él, según la clasificación de Iser, puede ser de varios tipos, de los cuales vamos a mencionar sólo tres: **archilector**, “un concepto de prueba”, que designa a quien le interesa la forma estilística del texto, caracterizada por una alta consistencia de codificación, que permite contrastes intratextuales y presupone la competencia lingüística del lector y su conocimiento histórico con respecto al texto en cuestión; **informado**, “un concepto de aprendizaje”, que señala a la persona que posee conocimiento competente de la lengua, y se

⁶⁴ Ibid., p. 76.

⁶⁵ Iser, W., *Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético*, en *En busca del texto*, UNAM, México, 1993, p. 138.

refiere al especialista filólogo, quien tiene la capacidad profesional para decodificar el texto, para delinear la estructura gramatical. Y el lector **pretendido** “un concepto de reconstrucción”, quien concluye concepciones generales del público contemporáneo y la ambición del autor para aproximarse a las ideas comunes o de ejercer su propia opinión sobre ellas. Pero para ello, declara Iser: “[...] necesita un conocimiento del lector y de la historia social del público para poder evaluar así la ficción del lector en todo su alcance y su función”.⁶⁶

En nuestro juicio, los tres tipos de lector forman parte de un esquema intelectual que disminuye la potencia estética de la literatura, su poder de comunicación que desensualiza el proceso emocional reduciéndolo a lubricaciones de pensamiento, en vez de estremecer los sentidos.

De acuerdo con Dufrenne, la obra de arte no es un conjunto de reglas, sino una experiencia estética que despierta un cierto placer en el espectador, volviéndolo sensible: “[...] si lo sensible se define como antónimo de inteligible, al experimentarlo somos inteligencia en el mundo, que se da a sentir a la vez en los sentidos que lo recogen y en el sentimiento que le responde”.⁶⁷ Lo sensual es el elemento estético verdaderamente social del arte. Por la fuerza expresiva sensoria se atañe el mundo de las ideas, y aún lo volitivo – último grado de la inteligencia – y se llega, tanto a estados íntimos intensos, como a la meditación sobre los sentimientos sociales comunes.

Pero, ¿qué tan fácil es para el lector moderno captar los mundos lejanos, comprenderlos e interpretarlos? ¿Sobre qué conceptos se debe recargar, qué experiencias pueden servirle para obtener la recepción de los textos?

⁶⁶ Ibid., p. 137.

⁶⁷ Dufrenne, M., *Lugar de la experiencia estética en la cultura*, trad. de M. T. Ramírez, p. 209.

Para la ciencia literaria el juicio de estas preguntas se puede dar sólo tomando en cuenta que la obra literaria existe dentro de un proceso histórico y su aplicación concreta, sólo en la aproximación del texto— opina Gumbrecht— y de la recepción correspondiente. Este juicio: “[...] obliga al intérprete a explicar su recepción por medio de la reflexión hermenéutica en sus presupuestos”.⁶⁸

Según Jauss, el lector posterior enfrenta una realidad desconocida, un mundo sentimental lejano de su propia visión estética, y para lograr el acercamiento, necesita de un método diferente al suyo, que únicamente la *aisthesis* puede proponerle. Se trata de las dos formas de mirar: la **propia** y la **ajena**. El ser humano por su naturaleza es curioso; necesita ver, descubrir, saber más allá de lo que se le presenta en un escrito, busca lo oculto atrás de las palabras, no se conforma con sólo estar en el presente, sino trata de encontrar sus propias explicaciones de lo no dicho en el texto – es la mirada propia que hace del lector un ser actuante, comprometido con la trama, pero tan sólo descubre lo oculto, su interés disminuye y va en busca de nuevas emociones, revelando nuevos mundos, alejando su atisbo hacia otras “poéticas de la mirada”.

El nacimiento de la alegoría, en la edad media, en la que cada elemento del plano real se corresponde con otro del plano evocado, donde el plano real es una idea abstracta y el plano evocado es siempre de carácter sensible y concreto como modo de interpretación, hace de la literatura medieval una prolongada alegoría.

Desde ahí, esta unión de lo real y lo evocado invita al lector crear imágenes y construir significaciones más allá de lo dicho. La *aisthesis* de la poesía necesita de la alegoría para hacer del ser humano un ser sensible, que conmovido por la emoción de la belleza es motivado a

⁶⁸ Gumbrecht, H., *Sociología y estética de la recepción*, en: *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, p. 204.

escapar del presente, de su experiencia real, hacerlo regresar a la perfección de los sentidos puros.

No es fácil para el lector captar lo verdaderamente significativo entre la inmensa variedad de producciones y rastrear los influjos que recibe del pasado. No cabe duda que una de las variedades narrativas más cultivadas es la biografía, la cual combina datos históricos con el análisis psicológico y nos da una interpretación contemporánea de las figuras del pasado.

Por otra parte, cuando el realismo se hace introspectivo, nace una narrativa complicada, unida a las direcciones del psicoanálisis moderno, como en el caso de la obra dostoievskiana. El gusto por lo real, externo o interno, atrae el interés principal del novelista; la acción, la intriga, se detienen ante la reflexión y tienden a paralizarse, Así surge una marcada corriente de novelas cuyo argumento es un pretexto de finísimos análisis introspectivos, claros ejemplos son “Los hermanos Karamazof” o “El príncipe idiota”.

Los ejemplos literarios nos hacen ver con ojos diferentes al mundo, un mundo igual a primera vista para todos, pero tan distinto para cada uno de nosotros, que nos llevan a un recuerdo, una experiencia estética que sólo el arte puede comunicar. La experiencia estética asume una tarea, como advierte Jauss:

[...] que jamás había sido planteada: la de oponer, frente a la experiencia atrofiada y al lenguaje al servicio de la industria cultural, una función lingüístico-crítica y creativa de la percepción estética, y la de conservar la experiencia del mundo ajeno y un horizonte común, que sólo el arte es capaz de mantener presente.⁶⁹

⁶⁹ Jauss, H., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992, p. 158.

1.3.3. Catarsis

La catarsis, según Jauss, es la función comunicativa de la estética hermenéutica y:

[...] corresponde tanto a la utilización práctica de las artes para su función social — la comunicación, inauguración y justificación de normas de conducta — como a la ideal determinación, que todo arte autónomo tiene, de liberar al observador de los intereses prácticos y de las opresiones de su realidad cotidiana, y de trasladarle a la libertad estética del juicio, mediante la autosatisfacción en el placer ajeno.⁷⁰

Es fundamental aclarar que la estética no es sólo sinónimo de belleza sino, en su tercera forma: la catarsis, es una experiencia emocional capaz a llevar al espectador al cambio de sus convicciones o criterios para convertirlos posteriormente en placer, “[...] obtenido por la relación con un objeto no lejano, o bien en un autoplacer sentimental”.⁷¹

Si bien el objeto de la hermenéutica es el texto, igualmente, confluyen en el acto interpretativo el autor y el lector, es decir, existe una intención del texto, una intención del autor y otra del lector. El acto de la lectura debe tener en cuenta estos tres elementos, aunque es difícil que un solo lector pueda alcanzarlos todos.

En nuestra situación de lectores realizamos el círculo hermenéutico: leemos-comprendemos-interpretamos-aplicamos un texto desde un horizonte de expectativas, a partir del cual entramos en interacción con el efecto de la lectura. En la lectura es donde se despliega el efecto del texto, gracias a su intención comunicativa, a su carácter indicador, más no se trata de revelar el contenido por sí, sino hacerlo objeto de su consideración o reflexión, para la

⁷⁰ Ibid., p. 76.

⁷¹ Ibid., p. 160.

constitución del mismo sentido. Por ello Trías nos sugiere que el texto, en su “inscripción literal” debe ser remitido hacia las formas inteligibles que le conceden sentido, o:

[...] que abren su literalidad a su verdadera comprensión. Esa conducción la desarrolla lo que en este eón se llama *método alegórico*: el camino a través del cual se transita desde la literalidad del texto hacia esas formas inteligibles. Tal transición es; de hecho, una *exégesis*: una ascensión o elevación hacia las alturas hieráticas en donde moran tales formas inteligibles. Queda de este modo el texto, en virtud de esa ascensión, transfigurado; al tiempo que el intérprete, merced a su actividad exegética, asciende hacia un horizonte de salvación.⁷²

Si regresamos al concepto antiguo de catarsis estética, veremos que entre el lector y el héroe de la obra hay una identificación emocional que hace que el lector se olvide de la realidad de su vida cotidiana y adopte la postura estética del personaje. Con más fuerza les entran al espectador las emociones provocadas por las antiguas tragedias griegas, donde el lector se siente obligado a confrontarse con los problemas del amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido. “La catarsis— interviene Jauss—en tanto que antítesis de la comunicación práctica de la vida, no está, en modo alguno, en la contradicción con la identificación del espectador con el héroe de la tragedia”.⁷³

Observando y participando en el desarrollo de la trama, el lector se disfruta a sí mismo dentro de los hechos ajenos, de tal forma, que puede construir nuevos modelos de conducta y, asimismo, destruir formas de conducta tradicionales. A esta función de la catarsis, Jauss la determina social: puede suceder que la identificación catártica haga que el observador

⁷² Trías, E., *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 2000, p. 184.

⁷³ Jauss, H., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992, p. 160.

encuentre un placer privado, una satisfacción en el hecho de soltar su espíritu a la imaginación, o puede quedarse, simplemente, mirando y disfrutarlo de igual manera. El mirar es intencional. Incluso, en la mitología griega, el mirar y no participar directamente en el hecho, identifica al héroe a través de su conducta. Es el caso de Orfeo, que cuando voltea, rompe la prohibición al mirar a Eirídica y ésta se desvanece. El poeta tiene que alejarse con su canto, solo, con el silencio de la palabra. En esta imposibilidad de actuar, hacer, se despliega la comunicación literaria. La distancia que provoca la mirada de Orfeo da inicio a la interpretación. Por su lado, la interpretación funciona como una traducción, presupone una discrepancia entre el verdadero significado-forma y las demandas del espectador.

Una vez cuestionados los símbolos mitológicos y religiosos, los textos antiguos ya no son aceptables tal cual eran. La interpretación sería, entonces, necesaria para reconciliar el texto con las demandas modernas. Las primeras formas de interpretación eran insistentes, sin embargo, respetuosas, y proponían un significado sobre otro literal.

De acuerdo con Iser, que en la modernidad la interpretación “excava”, y al “excavar” destruye, entierra el texto-forma para desarrollar un sub-texto, que se convertirá por consenso en verdadero significado. Lo indica el pensador: “El lector reaccionará entonces a lo que le fue prescrito, pero no en el sentido de la intención deseada”.⁷⁴

En la novela moderna, empezando por la inglesa del siglo XVIII y XIX y en mayor grado, en la novela rusa de finales del siglo XIX, a las que todavía hoy se reconoce una vivacidad inquebrantable, se tiene la impresión de que con sus comentarios, el autor se aleja de los procesos narrados y no interpreta sus sentidos. Con los comentarios y las distintas aclaraciones bajo línea (ver L. N. Tolstoi), el lector se enfrenta con situaciones y puntos de

⁷⁴ Iser, W., *La estructura apelativa de los textos*, en: *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, p. 110.

vista diferentes a los del autor. ¿Confiar ciegamente a esos comentarios o comprobar la información? ¿Se debe corregir o interpretar libremente el comentario del escritor para la evaluación de los sucesos? “De repente—sigue con su opinión Iser—el lector ya no tiene contacto exclusivamente con las figuras de la novela, sino además con un autor que se coloca en el papel de un comentarista entre la historia y el lector”.⁷⁵

Entonces, la tarea queda para el lector, que depende de su información y preparación previa, pero, también, de su deseo de (no) cambiar la realidad de la trama en la construcción de sentidos para acercarse más o alejarse del sentido del texto para tener una interpretación más íntima respecto a los códigos de significado. Porque nadie puede ofrecer un total significado, hay que buscar las lecturas del “descubrimiento”. De acuerdo con Rosario Herrera: “[...] las palabras en sí mismas no pueden darnos el significado último del mundo, ya que no son sentido sino la búsqueda de sentido; más aún, la humana e interminable tarea poética de escudriñar en el mundo de los sentidos, y su correlato, el universo del (sin)sentido”.⁷⁶

El artista se desliga de la realidad logrando una ruptura con la objetividad inmediata. La independencia literaria requiere la conformación de un universo particular en donde la naturaleza se deforma hasta el absurdo. La belleza absoluta planteada por Platón, se encuentra en la libertad espiritual; niega sus ligas con la realidad objetiva y persigue una abstracción idealizada. El arte se transforma en subjetividad pura al inventar un sentido estético por medio de un lenguaje independiente, nacido de la representación interna, el cual se vuelca en una serie de formas que sólo reconocen su propia autonomía. La imagen que determina al ser humano no se puede presentar en el rígido marco de las formas realistas, sino requiere

⁷⁵ Ibid., p. 110.

⁷⁶ Herrera, R., *poética de la cultura*, rev. Devenires IV, 7, UMSNH, 2003, p. 13.

convenciones originales, en donde se proyecte la interioridad del individuo. Por lo tanto, el lector ya no es un lector dirigido por reglas o casos particulares; su participación inmediata es abierta e indeterminada, o en términos de Iser: “[...] lo ejemplar puede en el ámbito de la razón práctica, superar la objetivación estética de la moralidad, mediante una representación viva de carácter moral, y encauzar y dirigir el interés hacia las acciones”.⁷⁷

De lo planteado arriba, se puede concluir que los textos literarios representan valores eternos, son el resultado de la comunicación estética cuyo propósito es lograr la esencia de lo que hace vibrar, conmoverse, emocionarse al clímax del placer. La poesía (literatura en general) es el elemento integrador, culminador que hace funcionar una determinada creación cultural, como arte.

La literatura está en la palabra, en la frase: órganos de sociabilidad. La palabra es el instrumento de simpatía y contiene los valores individual y colectivo, connotados en cada lapso de la evolución del lenguaje humano.

Uno de los aportes de la teoría de la recepción es la idea que la obra artística es un espacio de encuentro entre autor, texto y lector, o dicho de otra manera, el entrecruzamiento concurrente de los procesos de producción (poiésis), recepción (aisthesis) y comunicación (catarsis) de la experiencia estética.

El acto poiético, del escritor, tiene como finalidad el ser-de-la-cosa, y con ello la intención de ofrecer una forma de conocimiento. Es tan importante que se dirige a nuestra imaginación logrando hacernos pensar o conduciéndonos, muchas veces, a indagar más allá, en una búsqueda que nos atrapa y nos hace descubrir cosas importantes (catarsis). Pero esta poiésis no tiene plena realización si no es compartida, hasta que el lector participe y la haga

⁷⁷ Iser, W., *La estructura apelativa de los textos*, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, p. 184.

una aisthesis no se podrá dar una integración de voces, de visiones, perspectivas, sensibilidades, pasiones, etc.

La aisthesis es el principio regente de la poiésis y la catarsis; ese efecto que nos conmueve, que nos provoca placer, entra a nuestro interior porque es una acción estética que viene desde la literatura, desde el arte, directo hacia nosotros. No obstante, hay un punto que quisiéramos destacar: esta teoría de la recepción que involucra al lector (figura anteriormente olvidada, ya que la presencia del autor era la única que importaba: una especie de todopoderoso) no comprende a un lector histórico, digamos, a un lector común, sino que introduce a un lector ideal, intratextual, para quien va dirigido especialmente el texto.

Con estas reflexiones, quisiéramos dirigir nuestra vista a una nueva lectura de la obra del escritor ruso F. M. Dostoievski, donde, en gran medida, nuestra participación como lectores puede esclarecer puntos olvidados en las interpretaciones anteriores. No nos ponemos en el papel de descubridores del nuevo sentido en la novelística, sino acogemos interpretaciones que, a nuestro parecer, son de unos lectores-modelo y pueden servir para una nueva comprensión a este gran genio: Dostoievski.

CAPÍTULO II: AMOR-PASIÓN

2.1. Amor divino: amor a Dios y amor a Cristo

2.1.1. Amor a Dios

Toda la vida artística de Dostoievski y sus fuerzas creadoras están orientadas hacia el hombre y su destino. En la teoría que desarrolla el escritor después de 1860⁷⁸, mantiene la idea de una predestinación religiosa del pueblo ruso como salvador de la humanidad e indicador del camino que había de conducir al establecimiento del “reino de los cielos” en la tierra. Feodor Mijailovich no soñaba con una transformación social para su pueblo sino con una evolución razonable. Cuando siguiendo el dogma cristiano, la aparición de Cristo ha hecho imposible toda idea mesiánica y ha elevado a la humanidad entera al rango de “raza elegida”, Dostoievski se empeña en reservar al pueblo ruso el privilegio de ser amado por Dios. La conciencia mesiánica cristiana ya no es universal para él, sino nacional. Frente a una Europa inerte, privada de Dios, muerta espiritualmente, Rusia se organiza. Estos países (los occidentales) sin Dios, lugares del hombre-rey, del dinero, del cálculo y de la ciencia, se ahogan poco a poco bajo las riquezas de sus artificios. La salvación está en otra parte: se hallará en un pueblo nuevo que todavía no está tocado por la cultura occidental, se encontrará en un país donde predomina la fe simple de la infancia, entre una raza que espera su hora en las puertas de la Historia, o sea, el pueblo ruso. Stefan Zweig opina que:

No hay discusión en Dostoievski que no acabe en la idea de Rusia o en la idea de Dios y ya hemos visto que los dos pensamientos se resumen, para él, en uno solo. Como rusos auténticos

⁷⁸ 1860 es el año cuando los dos hermanos Dostoievski: Mijail y Feodor realizan su idea de editar la revista mensual *Vremia*. En sus páginas el escritor critica el materialismo y el ateísmo; se manifiesta contra los demócratas revolucionarios y contra el socialismo. Centra su atención en los problemas éticos.

que son, estos hombres no saben detenerse en la idea ni en el sentimiento; se ven inevitablemente arrastrados de lo práctico y real a lo abstracto, de lo finito, a lo infinito, siempre hasta rayar en los últimos linderos de lo posible, allí donde está el problema magno. Este torbellino interior arrastra sin salvación a sus ideas, es como un foco supurante enterrado en la carne que enciende sus almas en fiebre.⁷⁹

La idea mesiánica del pueblo ruso que va a combatir a los enemigos de Cristo, hace que el escritor ignore la carnicería de las batallas y los muertos en el nombre del “salvador”. Pero eso no es preocupante para nuestro poeta; él podría responder, como su personaje Raskolnikov, que no ha matado “seres humanos”, sino “principios”, además, la gran idea de la alianza universal en Cristo justifica el medio empleado para imponerla.

“¿Existe Dios?”—una demanda de Feodor Mijailovich, expresada a través de su héroe Iván Karamazof, como una imprecación, una duda más torturadora, lanzada a la cara de su doble, que es el diablo. El demonio ríe. No tiene prisa en contestar una pregunta cuya respuesta el ser humano trata de obtener desde los inicios de su existencia.

“No lo sé”, le contesta al cabo. Deja al hombre sin resolverle la duda, entregado al tormento, para que su suplicio no tenga fin.

Todos los héroes del escritor, y él primero, llevan dentro de sí este espíritu diabólico que suscita el dilema y no lo resuelve. El mismo personaje, Iván, hablando con su hermano menor, Aleksei, en la mezquina taberna, proyecta las cuestiones que agitan la juventud rusa del siglo XIX⁸⁰:

⁷⁹ Zweig, S., *Tres maestros. Balzac-Dickens-Dostoiewski*, Porrúa, México, 2001, p.120.

⁸⁰ La joven intelectualidad rusa está desorientada y desasosegada: no sabe a donde dirigir sus pasos, si a la anarquía socialista o hacia la fe religiosa; el consejo dostoiévskiano es abrazar la fe.

¿Cómo procede la juventud rusa, o al menos una parte de ella? [...] ¿De qué discuten en esos breves instantes? Únicamente de cuestiones esenciales: si Dios existe, si el alma es inmortal. Los que creen en Dios charlan sobre el socialismo, la anarquía y las renovaciones de la humanidad...⁸¹

De toda la gama de personajes, Iván Karamazof, es el prototipo que más fielmente expresa el pensamiento de su creador, como producto filosófico. Pero analizando la idea de Bulgakov, llegamos a la conclusión que esta parte de la creación artística rusa, o sea, la relación estrecha entre reflexión filosófica y expresión literaria, “[...] para gran vergüenza de nuestra literatura, este lado se queda lo menos analizado, valorado y explicado por los filósofos y los críticos”^{82*}

Este Dios oculto, que está dentro y fuera de nosotros, que ha atormentado el pensamiento de muchos hombres ilustres antes y después de Dostoievski, es el problema central de todas sus obras escritas después de su regreso de Siberia.⁸³

El Evangelio ha sido su único alimento moral que se ha convertido en triunfo del corazón sobre el espíritu. La meditación acerca de las fábulas bíblicas refleja en lo sucesivo la doctrina evangélica del autor. Confirmamos lo dicho con las palabras de Troyat: “¿Qué son sus novelas de la segunda época sino historias de apóstoles contemporáneos tocados por la

⁸¹ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazov*, Edivisión, México, 2001, p.209.

⁸² Bulgakov, S., *Iván Karamazovkak filosofski tip* (en trad. *Iván K. como modelo filosófico*). Conferencia publicada en la rev. *Voprosi filosofii i psijologii* (Cuestiones de filosofía y psicología), número 1, 1902.

*De aquí en adelante, todos los textos presentados en ruso, son traducidos por la autora de la tesis..

⁸³ 24/02/1849 – Dostoievski, junto con varios compañeros suyos (del grupo de los petrashevtzi) parte para Siberia. En la ciudad de Tobolsk se encuentran con algunos *decembristas* que cumplían la pena del destierro y sus mujeres regalan a cada uno de los desterrados el único libro permitido en prisión – el Evangelio, cuya influencia ha sido enorme para el escritor.

gracia, precipitados hacia la duda, vueltos a pescar, olvidados, recuperados, impulsados hacia la sabiduría inefable...?”⁸⁴

El Dios dostoiévskiano es el principio de toda su inquietud, del sí y el no de sus preguntas, el fondo de todos sus antagonismos internos, no un Ser, sino un estado, un sentimiento; el fuego que consume al ser humano. El gran misterio y el suplicio del poeta es necesitar a Dios y no encontrarle. A veces cree oírle muy cerca, y ya se apodera de él el éxtasis; mas el anhelo de negación levanta de nuevo la cabeza y le arroja otra vez a la sima. Nadie, como él, ha sentido con mayor ahínco el hambre divina. Estamos de acuerdo con Zweig:

Sesenta años le dura este suplico de Dios y sesenta años ama a Dios con la pasión con que se entrega a todos sus dolores; le ama con amor más apasionado que a otro ninguno, porque es el más eterno de todos, y el amor del dolor la entraña más profunda de su existencia. Sesenta años se debate con este tormento y arde como la hierba seca en sed de fe...Y así se pasa la vida, soñando a Dios como sedante y conociéndole sólo como fuego. El poeta ambiciona ser uno de esos humildes, de esos simples de espíritu a quienes es dado perderse en Él.⁸⁵

Eugenio Trías sostiene que Dios, además de ser un concepto religioso, ha sido, sobre todo en la tradición occidental, un concepto metafísico. Toda la metafísica tradicional, que

⁸⁴ Troyat, H., *Dostoievski*, Vergara, Barcelona, 2006, p. 149.

⁸⁵ Zweig, S., *Tres maestros*, Porrúa, México, 2001, p.120.

nace oficialmente con Aristóteles se sustenta “en la idea del ser en cuanto tal. Dios para el filósofo es “el sujeto pensante, el espacio extenso o Dios”.⁸⁶

La idea de Dios en Dostoievski, Dios como ser que se fundamenta a sí mismo y al mundo, se identifica con la idea del ser trisiano. Dios, para el poeta ruso, no existe en el sentido propio de la palabra, no es real, no es un ente. Dios es la esencia pura, el ser más puro y, por lo tanto, carece de personalidad, de devenir. Ese Dios metafísico resulta difícilmente conciliable con el Dios de la revelación, un Dios que posee un Plan Divino para la Historia y que, además aparece en el escenario de la misma como un personaje más.

Para el escritor ruso—considera Berdiaev, la cuestión de Dios—es un asunto humano. Por lo tanto, el poeta estudia el problema como un cristiano, aún no siendo teólogo. Dios se le presenta y explica a través del hombre y en el hombre. Él nos regresa la fe en el ser, la fe que ya habíamos perdido con las ideas del positivismo y el humanismo. Según el filósofo, el hombre renace, cuando su fe en Dios se eleva. La fe en el hombre – piensa Dostoievski, es la fe en Cristo, Dios-hombre.

El desdoblamiento de la personalidad es uno de los principales motivos en la novela dostoievskiana; pero, esta bifurcación no es dañina para el hombre, al contrario, alcanzando al Dios-hombre de nuevo se puede recuperar la imagen veraz del ser. El ser humano, únicamente, subsiste cuando es la misma representación de Dios, claro, si creemos que hay un Dios.

Si Dios no existe, y el hombre mismo es el Dios, entonces, tampoco existe el hombre. Lo dice Berdiaev:

El hombre es un ser vivo y concreto que sufre y debe ser sacrificado a la idea del Superhombre.

Existe un “distante”, que nos obliga amar al “próximo”- éste es Dios. La única idea del

⁸⁶ Trías, E., *Pensar la religión*, Altamira, Buenos Aires, p. 23.

Superhombre es la idea de Dios que ama al hombre y no lo convierte en su instrumento y su propio medio. Dios se abre al hombre a través de su hijo, Cristo: un dios perfecto y al mismo tiempo un hombre perfecto. El inicio divino y el inicio humano se encuentran en él, de tal manera, que el hombre alcanza en la imagen de Cristo su propia imagen, que es la imagen de Dios.⁸⁷

El verdadero drama del hombre dostoiévskiano se descubre en la indagación constantemente realizada por el mismo escritor: la búsqueda de Dios y del nuevo ser. Al lado de Trías, pensamos que el ser a quien se refiere Dostoiévski, es el ser que trasciende, que traspasa el límite de toda la existencia, el límite del sentir hacia el logos. El filósofo catalán lo descifra en su libro *Pensar la religión*:

Pero el *ser* no es sólo su despliegue y manifestación. Algo del ser se sustrae a toda manifestación: su lado oculto, secreto, replegado en sí; el lado más genuinamente sagrado y santo de ese ser que llega a revelarse bajo forma existencial. La existencia es, pues, lo revelado del ser: su cerco del aparecer. Pero el ser trasciende y desborda ese cerco de cuanto de él se da y comunica. El ser hace don de sí, pero ese don, ese “agathon”, es sólo la manifestación luminosa (existencial) del ser.⁸⁸

Trías considera que los occidentales somos herederos de una síntesis reflexiva, según la cual es lo mismo decir Dios que decir ser. Entonces, estamos hablando, según el pensador, *de Dios del límite*, “un concepto ex-stático, o ser un concepto en éxtasis”. En este sentido, *Dios del límite* es aquello que se revela y se da forma existente.

⁸⁷ Berdiaev, N., *Mirosozertzanie dostoevskogo* (en esp. *La concepción del mundo en Dostoiévski*), cap. IV, Zlo (en esp. El mal), p.6. www.vehi.net/berdyayev/dostoevski/04.html.

⁸⁸ Trías, E., *Pensar la religión*, Altamira, Buenos Aires, p. 117.

La pregunta que lanza Trías es, si es lo mismo decir “ser del límite” que decir “Dios del límite”. Reflexionando, que las ambas nociones se relacionan con el límite, es lo que unifica *ser* y *Dios*, el filósofo confirma: “Ambos, ser y Dios, se dicen de lo mismo, se dicen del mismo límite. Éste es lo mismo: la mismidad que permite determinar, en su propia diferencia, ser y Dios”.⁸⁹

Podemos pensar, al lado de Trías, que Dios dostoiievskiano es un “Dios del límite” por su relación “dialógica” con el ser humano, a través de las revelaciones, formadoras del hombre en la tierra. En este sentido, el escritor ruso se encuentra lejos de la idea falsa de un Dios inmóvil, al contrario, su Dios se puede pensar como movimiento del mundo y movimiento del ser dentro de este mundo.

La razón de ese doble movimiento paralelo y simétrico—observa Trías—de ascensión humana y de descenso divino estriba en que la relación hombre – Dios es una relación dialógica, una co– relación en la cual cada uno de los términos (hombre, Dios) se derrumba en la inanidad y en el vacío sin referencia al otro término. Dios, en este sentido, es tan “relativo” al hombre como éste a su Dios.⁹⁰

Que un estudiante haya asesinado a una vieja usurera o que un hijo odie a su padre hasta el punto de desearle la muerte — todo esto es secundario para el desarrollo de la acción: la verdadera tragedia es puramente moral, una “sublimación”, según Merezhkovski. Ocurre en lo más elevado del alma. Las únicas dichas, las únicas desgracias que cuentan no son manifestaciones de este mundo. No son la riqueza, ni el bienestar, ni el rango social o la unión apacible en el matrimonio lo que desean estos héroes descarnados. Ellos no quieren nada de

⁸⁹ Ibid., p. 119.

⁹⁰ Ibid., p. 123.

este mundo, sólo anhelan lo infinito. “Dios me ha atormentado toda mi vida”, exclama uno de los personajes, y esta tortura divina ha sido igualmente cruel para su creador.

Feodor Mijailovich jamás logra conocer la fe tranquila y el amor sencillo, cuyo disfrute no cesa de ansiar. Quiere creer, pero una lucidez demoníaca le retiene al borde de la gracia. Se cuestiona e interroga a los textos, también. Discute, en vez de aceptar sencillamente.

La desconfianza en la Iglesia como institución y en la doctrina oficial eclesiástica, para nuestro escritor, es un punto clave en su forma de pensar. Para él, la fe nunca llega a adquirirse definitivamente. Hay que defenderla contra el enemigo, incluso, contra sí mismo.

La fe es un riesgo. Éxtasis divino hostigado por la duda. Desesperación metafísica sacudida por el fanatismo. La iglesia, con sus reglas bien establecidas, sus confesiones y sus absoluciones, disminuye este riesgo. La Iglesia es la fe puesta al alcance de cualquiera, es la comodidad en la creencia. Pero Dostoievski odia todo lo que es confortable, quiere luchar solo y encontrar su propio camino, aun pasando por el fuego de la sospecha.

El momento más significativo, según nuestro punto de vista, donde se puede apreciar la problemática, es el encuentro de los dos hermanos Karamazof: Iván y Aliosha, llamados por el crítico ruso Mijail Bajtín: “el Fausto ruso” y “el Santo ruso”.

Tomando como punto de reflexión el capítulo III, del libro V, *Los hermanos se conocen*, descubrimos los dos diferentes puntos de vista que encuentran lugar en el pensamiento dostoievskiano por medio de los dos hermanos: Iván – el ateísta (la idea del nihilismo) y Aliosha – el creyente (la idea de Dios).

En este diálogo, cada uno de los héroes manifiesta su disposición para someter a duda su propio punto de vista sobre la verdad, pero, eso no quiere decir que por ella descubre la debilidad de su pensamiento, miedo o escepticismo. Al contrario, cada uno demuestra que está convencido de que la verdad, entendida como un proceso infinito para lograr una concepción

plena del sentido de la vida, se puede alcanzar, únicamente, en el choque entre dos posturas diferentes, donde las ideas se liberan paulatinamente de su estrechez.

Este antagonismo entre el ateo más exaltado y el creyente más fiel, entre ambas formas del espíritu, convive en los personajes con la misma fuerza de convicción, sin que el novelista abrace ninguna de las dos, sin que se decida. A través de la idea trisiana sobre la dualidad del ser, estamos de acuerdo, que la problemática consiste en la condición humana atrapada entre el logos y la pasión. El ser no puede dejar de existir entre la nada y la razón, sólo en una presupuesta revelación sentir – pensar puede “articular” un ámbito de sentido y de verdad. “Y éste, el logos, sólo es capaz de alcanzar conocimiento y sentido si se tensa en relación a esa existencia *positiva*. Tal existencia *positiva* no constituye la totalidad del ámbito del ser. Es aquella dimensión del ser que se revela. Existencia y revelación son términos que se implican mutuamente”.⁹¹

La propuesta de Trías coincide con la idea de Dostoievski que el ser debe denominarse existencia, y el logos debe contar con esta “presupuesta revelación si quiere articular un ámbito de sentido y de verdad”.⁹² En caso contrario, el logos se pierde en la nada, se autodestruye o se convierte en absurdo y sinsentido, lo que Trías llama “locura racional”, que en final de cuentas, constituye el nihilismo. Esta “locura racional” es el motor de Iván Karamazof, mas Dostoievski no declara su acuerdo con él.

El corazón del poeta está con las dos ideas y nunca proclama su verdad, jamás se declara por los creyentes o por los heréticos: lucha con ambos. Primero, Iván remedando los positivistas dice: “No siendo capaz de comprender ni eso, he decidido no intentar comprender a Dios. Confieso humildemente mi incapacidad para resolver tales cuestiones; tengo

⁹¹ Ibid., p. 115.

⁹² Ibid., p. 115.

esencialmente el espíritu terrestre de Euclides. ¿Para qué resolver lo que no es de este mundo?”⁹³ Pero después confirma:

Acepto a Dios, y no sólo con voluntad, sino que acepto también su sabiduría, su fin que se nos escapa, creo en el orden, en el sentido de la vida, en la armonía eterna, en la que se pretende que nos fundiremos un día. Creo en el Verbo adonde tiende el universo que está en Dios y que es el mismo dios en el infinito.⁹⁴

Pero el Dios del que habla el personaje, el Dios que acepta, no es el Dios cristiano. El Dios de Iván es un ente conceptual, una abstracción existente para dar orden y sentido de la vida humana; como tal, pierde su sentido y su valor cristiano.

Dios es una continua transformación, renovación y desarrollo en el tiempo, por lo tanto, la existencia de un ente, viviente en condiciones que excluyen un proceso de cambio, de evolución y de formación, un ente-idea, o sea, Dios, es inaceptable. Dios, que es siempre una misma cosa en su existencia y se encuentra fuera del tiempo no puede ser más que una idea abstracta, y el hombre, un ser en desarrollo constante y plenamente sumergido en el tiempo – no puede imaginarse ese concepto. La única manera para que lo acepte es negar todo aquello que constituye su vida, tanto la interior como la exterior. Estar de acuerdo con la abstracción está fuera de la comprensión humana.

Para Iván, la percepción que “todo es permitido si no existe Dios”, es uno de los temas favoritos para charlar. Él desarrolla este concepto frente a sus hermanos, primero Aliosha,

⁹³ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 211.

⁹⁴ *Ibid.*, p.212.

después Dimitri en la cárcel, asimismo Smerdiakov (y todos sabemos cuál es el desenlace trágico de dichas reflexiones).⁹⁵

Analizando, exclusivamente, la parte filosófica del encuentro: el comportamiento de Iván, vemos que Dostoievski nos presenta uno de los principales problemas filosóficos de todos los tiempos: el problema ético, sobre los criterios del bien y el mal y de las sanciones éticas. Para Bulgakov,⁹⁶ este asunto influye sobre el pensamiento filosófico en general y “en nuestro tiempo, de todos los conflictos filosóficos, el ético ocupa el primer lugar”.⁹⁷

Iván, ardientemente y con gran sucesión, hace conclusiones éticas de la filosofía atea, o, utilizando el término de Bulgakov, del positivismo y concluye que el problema del bien y el mal, y por consiguiente, de la moralidad, no puede ser resuelto sin las sanciones metafísicas y religiosas. “Dios ha muerto y lo hemos matado nosotros”, es la más ardua inquietud de Iván Karamazof, siguiendo a Nietzsche. Podríamos sintetizar la preocupación del personaje afirmando que todo intento de fundamentación de valores se hunde irremediamente por la muerte de la divinidad. Regresando a lo dicho por Trías que Dios, “en tanto un ser puro carece de identidad”, y por lo tanto, no tiene un plan divino para la salvación del mundo, hace que el héroe, confrontándose con el deseo verdadero de conocer, no acepte los fríos conceptos y categorías de la ciencia pero, por otro lado, su inconsciente se resiste para aceptar la presencia de lo divino. Abrirse paso hacia la metafísica supone recuperar “una ciencia de la vida” y de los fenómenos primigenios; volver a asentar firmemente la inteligencia en la realidad. Esta contradicción entre razón y fe, es la que nos deja percibir el escritor ruso, una muerte “cultural” de Dios. Trías enseña:

⁹⁵ Smerdiakov es el ejecutor material del padre Fiador Karamazof, pero Iván se siente el asesino intelectual

⁹⁶ Para el filósofo ruso, el idealismo ético de Kant ha servido como puente entre el materialismo-histórico y la concepción cristiana del mundo.

⁹⁷ Bulgakov, S., *Iván Karamazof como modelo filosófico*, p. 6.

Sólo que al extremar esa autorreflexión trascendental la razón, que pretende hacer surgir desde ella misma su propio contenido de categorías y formas, acaba chocando con un *límite mayor* en el cual se revela lo que ella no puede producir, desde ella misma, como *dato* originario y fundante. Se descubre, pues, un residuo opaco y resistente a esa voluntad de transparencia que la razón exhibe. Y se sospecha que ese residuo es, de hecho y de derecho, la *causa oculta* que determina todo el despliegue periférico y superficial de la razón. O que ésta es, en tanto que razón consciente, la punta de un iceberg cuyas partes sustraídas, inconscientes, conducen ciegamente a la razón, o convierten a ésta en un puro escenario de “representación” más allá y más acá del cual existe, insiste y resiste un *fundamento inconsciente*.⁹⁸

Hacer justicia sobre el pensamiento filosófico del héroe no nos corresponde, o, como se expresa Bulgakov: “Yo subrayo únicamente el contenido humano de la cuestión, valioso para todo ser humano que empieza su vida consciente, después de dejar la fe tradicional e infantil para alcanzar una creencia sensata, o, para dirigirse hacia la incredulidad”.⁹⁹

El Dios de Iván es el Dios de Dostoievski en las horas de duda y negación, cuando la sed de creer choca con la incredulidad. De hecho, Iván Karamazof representa a los ojos de su creador la encarnación de la parte de sí mismo que el novelista odia. Él es la encarnación viva de todo aquello que el propio Dostoievski quiere rechazar de su propio ser, es el castigo magistral, por haber tenido dudas.

Más adelante el personaje continúa: “Bueno; pues ahora figúrate que en definitiva no acepto el mundo de Dios, y que no lo admito aunque sepa que existe”.¹⁰⁰ Y aquí nos encontramos con otro de esos sublimes trastrueques de valores del escritor ruso; el escéptico –

⁹⁸ Trías, E., *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 2000, p. 320.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p.212.

este hombre que sólo ama el tormento para sí y guarda la piedad para los otros; él mismo lo ha dicho – atormentado por el dolor de su escepticismo, predica a los demás la fe que él no tiene.

Hay que decir, que el diálogo (monologizado por Iván) no nos descubre la última palabra del ateo, sino se desplaza sobre meditaciones del mundo comprendido como creación de Dios y fija su mirada en él. En final de cuentas, confirma que el *Universo Divino* es “inaceptable” por todos los males que en él podemos encontrar.

El atormentado por Dios quiere una Humanidad feliz, el angustiado por su descreimiento, quiere que los hombres sean creyentes felices. Iván, que “no tiene un grano de fe”, que se rebela contra Dios y hace hablar al ateísmo con mayor fuerza, proclama el amor de Dios para guardar al hombre del suplicio de Dios, que su hijo sintió en su carne como ninguno otro.

Iván no quiere aceptar, con su mente “terrena de Euclides”, toda la racionalidad del sufrimiento humano; la presencia del mal en el mundo le imposibilita el amor al prójimo, más todavía, cuando está presentado en su forma más cruel – contra los niños. Nuestro protagonista ateo considera que el mal es la ausencia del bien y tiene su inicio en el hombre, comenta:

Confieso humildemente que no comprendo la razón de este estado de cosas. Los hombres son los únicos culpables: les dieron el paraíso y ellos codiciaron la libertad y desearon el rayo, sabiendo que serían desgraciados; no merecen, pues, piedad alguna. Según mi pobre inteligencia terrena, sé únicamente que el sufrimiento existe, que no hay culpables, que todo se encadena, todo pasa y se equilibra.¹⁰¹

¹⁰¹ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p.218.

Para Dostoievski, el ser humano es profundamente egoísta— opina Berdiaev— y tiende a producir sufrimiento en otros cuando busca satisfacer este egoísmo. Este “producir sufrimiento” es, para nuestro escritor, el pecado, y en este sentido el pecado es un rasgo original, una tentación constante, a veces, casi un destino. Iván confiesa a Aliosha que en la raíz de su incredulidad está la hiriente patencia del sufrimiento inocente; y como el ser humano tiende naturalmente a incrementar esta dosis ya de por sí excesiva de dolor, piensa Iván, entonces se inventa a Dios. Porque sólo inculcando el temor y la esperanza que generan la fe en un Dios, el ser humano se impone a sí mismo ciertas prohibiciones; de aquí el dictum, “si Dios no existe, todo está permitido”. Dada la naturaleza humana, concluye Iván, la existencia de Dios es una ficción, no sólo útil, sino necesaria para la civilización. Después de dar varios ejemplos de crueldad contra los niños, Iván reflexiona:

No puedo resolver esta cuestión: si todos deben sufrir para ayudar con su sufrimiento a la armonía eterna, ¿qué papel desempeñan los niños? No se comprende por qué deben sufrir ellos también en nombre de la armonía. Además, se ha exagerado esa armonía; la entrada cuesta demasiado cara para nosotros. Prefiero devolver mi entrada. Como hombre honrado, estoy incluso obligado a devolverla lo antes posible, y eso es lo que hago. No rechazo el admitir a Dios, pero le devuelvo mi entrada muy respetuosamente.

Esto es una rebelión – dijo dulcemente Aliosha.¹⁰²

Y en efecto:

¹⁰² Ibid., p.219.

[...] sí es una rebelión— dice Bulgakov— es la rebelión del hombre contra Dios, o expresando esta idea a la manera de los ateístas, rebelión de la persona débil contra el orden objetivo de las cosas. Para Iván, vivir de esa forma, es una tortura y hay que luchar contra esta disposición del ánimo y vencer la concepción del mundo que uno tiene, si no, no hay salida.¹⁰³

Según el filósofo ruso, la cuestión que impresiona con tanta fuerza trágica al personaje dostoievskiano y al mismo “escritor-pensador”: el asunto de la procedencia del mal en el mundo y de la sensatez del orden universal, ha sido y sigue siendo la eterna pregunta de la metafísica. Bulgakov cree que no hay, más aún, no puede haber un sistema universal de pensamiento filosófico, cuya preocupación no ha sido la inquietud del personaje más polémico de la literatura rusa, de aquí, la angustia de su creador. Expresemos la idea con las palabras del propio pensador:

La particularidad de este sistema consiste en su insolubilidad, o sea, ningún progreso de la ciencia, ninguna fuerza del pensamiento llegan a una determinación que pueda destruir la misma pregunta. Al contrario, cuando nos parece que un filósofo ha alcanzado la solución satisfactoria, inmediatamente aparece otro que suministra la misma. Todo filósofo, o mejor dicho, cada ser pensante debe resolver por sí mismo esta inquietud, y, no sólo con la razón y con la lógica, sino con el alma.¹⁰⁴

¹⁰³ Bulgakov, S., *Ivan Karamazof como modelo filosófico*, rev. Problemas filosóficos y psicológicos, Num. 1, 1902, p. 8.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

El otro modo del pensar filosófico de Dostoievski se expresa a través del hermano menor—Alekséi. Después de escuchar la plegaria de su hermano, él contesta que lo único que quiere es sufrir (como Cristo crucificado), asumir sobre sus hombros frágiles la maldad de toda esa existencia, como parte del pecado original, para lograr alcanzar aquella verdad que ve en la imagen del Cristo sufriente, y asimismo, lograr el reino de Dios.

Aliosha no admite la existencia del mal en el mundo como confirmación de la ausencia de Dios, al contrario, ese mal es una prueba a favor de su estar entre los hombres. En efecto, la presencia de la maldad comprueba la señal de nuestra libertad, es decir, no podemos analizar la existencia del hombre como un ente hundido en el mundo donde reina la ley de la necesidad, sino como ser que trasciende en otra dimensión – el mundo de los valores y de la espiritualidad. El hombre no puede y no debe encontrar su determinación en lo natural, en lo material, en donde se excluye la figura de Dios como garantía suprema de los ideales, o sea, el sentido del ser en la vida misma. Así, por lo menos, se expresaba Dostoievski a través de su héroe.

Aliosha no es un fanático cristiano, sino un filántropo que tiene una confianza tranquila, honrada y sana en Dios. Su bondad no es de naturaleza seráfica y no implica la ignorancia del mal. Él ha conocido la villanía pero lleva dentro de sí un ideal que le da paz interna y le hace comprender y aceptar el mundo sin condenarlo—con la pura fe y la gratitud que está vivo, que existe. Lo más hermoso que tiene Aliosha: la sencillez, la infancia del corazón, la natural alegría del espíritu lo eleva por encima de su hermano mayor. Es grande la confianza de Aliosha (de Dostoievski) que todavía podemos salvarnos, que el amor lo puede todo. Con las palabras del otro de los personajes “santos”, el staretz Zósima, el novelista proclama su idea del rescate del hombre: “El hombre no puede cometer un pecado capaz de agotar el amor infinito de Dios. Créelo, Dios te ama como no puedes ni figurártelo, te ama en

tu pecado y con tu pecado. Y, si amas, ya eres de Dios. El amor lo rescata todo, lo salva todo”.¹⁰⁵

Zósima no invita a una regla de vida rigurosa, a una renuncia monástica a los creyentes. Les pide reconocer su culpa y amar. Lo que cuenta no es el resultado obtenido, sino el esfuerzo, y así, uno se halla más cerca de Dios. ¿Esa sería la conclusión definitiva de Dostoievski? No lo sabemos. Lo único que podemos confirmar es que este hombre “atormentado” por las cuestiones universales, este “pensador brillante, es uno de los escritores más finos y más sagaces de la literatura universal. La fuerza de su inteligencia no sólo concuerda con su talento artístico, sino lo supera”.¹⁰⁶

2.1.2. Cristo – la idea dostoievskiana para la salvación del mundo

Dios y Cristo para Dostoievski son dos seres diferentes. Aunque su posición sobre la existencia de Dios es una postura dualista, no queda duda alguna de que su fe cristiana es el meollo de su razón de existir. Al lado de Trías opinamos:

En el cristianismo se halla muy en primer plano la encarnación del Hombre Dios y su sacrificio cruento como forma redención genérica de la humanidad. El mensaje paulino relativo a Jesucristo, que “ha muerto y ha resucitado”, derramando su sangre como precio del rescate o redención del género humano, constituye el núcleo mismo de esta gran religión.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 283.

¹⁰⁶ Berdiaev, N., *La concepción del mundo en Dostoievski*, Prólogo, p. 14.

¹⁰⁷ Trías, E., *Pensar la religión*, Altamira, Buenos Aires, p. 20.

El sacrificio del Hijo del Hombre, o Hijo de Dios es, a este respecto, en el cristianismo dostoievskiano, el núcleo cultural en donde acontece esta religión. La religión de Dostoievski, considerando al espíritu una “síntesis de simbolismo y racionalidad”, como lo dice Trías, es una religión del espíritu, donde el espíritu constituye un ideal a que se pueda aspirar.

Para nuestro escritor, opina Berdiaev, no hay cristianismo sin Cristo, sin un Dios encarnado que se sacrifica por amor a sus criaturas, convirtiendo así el sufrimiento – testimonio del absurdo – en una vía de salvación y en un umbral de otra vida. La expiación del Hijo de Dios abre la posibilidad de que, incluso, los grandes pecadores, puedan salvarse si dejan entrar en sí el ágape que llevó a Cristo a sacrificarse por otros. El pecador accede a esta dimensión sacrificial a partir de la culpa y el deseo de purificación, mientras que el ser “angélico” se introduce a través de la compasión. De cualquier manera, ambos son consagrados con la promesa de otra vida, porque el dolor que padece quien se sacrifica, tiene un indudable valor redentor y es lo único que pueda vencer la muerte. Ésta es, principalmente para Dostoievski la enseñanza básica del cristianismo.

El sacrificio del hijo de Dios es el máximo acto de ágape y es esto lo que nos salva, lo que renueva la alianza y trae la esperanza de otra vida-opina nuestro autor. De esta forma, la prédica de Jesús adquiere pleno sentido con su crucifixión y su posterior resurrección; lo que Jesús evangélico enseña, se ilustra con su propio sacrificio, pues, ¿qué acto de amor podría ser mayor que el de aceptar, siendo inocente, sufrir y morir por otros?

Nos gustaría en estas páginas reconstruir parcialmente las concepciones del escritor ruso sobre el cristianismo, por medio de las opiniones de sus personajes, y mostrar la convicción del poeta que es el **Cristo ruso** que resucitará de las cenizas de la perdida fe cristiana en Europa.

¿Pero no ha realizado el catolicismo ya la unión en Cristo? Según el escritor – no. El catolicismo, opina él, ha perdido al Hijo de Dios. El pontificado romano ha proclamado la necesidad de una posesión temporal de los países y de los pueblos. Esta actitud no religiosa, sino estatal, ha conducido al establecimiento de una monarquía romana a la cabeza de la cual se halla el Papa.

El ideal ortodoxo, en cambio, implica la unión religiosa de la humanidad en Cristo, y luego, la unión práctica y social que surge naturalmente de esta unión espiritual. Dice Troyat acerca de ese convencimiento de Dostoievski: “No se da cuenta de que, al proclamar el advenimiento de Cristo, se aparta de la doctrina cristiana más que los católicos a quienes condena. No comprende que reduce el papel de Cristo al reconocerle un poder étnico”.¹⁰⁸

Dostoievski mezcla la política y la religión, hermana el problema eclesiástico con el nacional, al que infunde el fanatismo de lo divino, y, como la criatura más fiel de sus creaciones, Iván K., a la pregunta si cree en Dios, confesará que cree en Rusia. Aun con esas exageraciones, podemos comprender el entusiasmo del poeta por el pueblo ruso, sabiendo que los años que vivió en diferentes partes de Europa Occidental han sido para él llenos de desencanto y desilusión.

Rusia, la única, es su asilo y su salvación, sólo aquí su palabra se convierte en dogma, sólo aquí puede procrear para sí un Cristo mediador entre su vida y su conciencia; y este Cristo – Mesías de una nueva Humanidad, es el Cristo ruso. S. Zweig declara:

Su indecible anhelo de fe se remonta sobre el espacio, sobre el tiempo, a un mundo infinito.—Solo a lo infinito, podía entregarse este hombre sin medida,—a la idea inmensa de Rusia, a esta palabra - ¡Rusia! – que él colma con todo el delirio de su fe insaciada. Nuevo San

¹⁰⁸ Troyat, H., *Dostoievski*, Vergara, Barcelona, 2004, p.331.

Juan, anuncia la venida del nuevo Mesías sin haberle visto. Y en su nombre, en nombre de Rusia, habla al mundo.¹⁰⁹

En la idea de Rusia se hace carne el sueño dostoiévskiano de Cristo, una solución de todos los antagonismos que, durante toda su vida, abrumaban su existencia, su creación y hasta su Dios.

Dostoiévski es postilustrado y, por consiguiente, no está dispuesto a renunciar por completo a la razón en cuestiones religiosas. Él expresa, por medio de sus personajes, su personal desconfianza en los milagros, vehículos de una religiosidad irracional y pone en boca del staretz Zósima, preceptor de Aliosha— la idea de que los milagros más que atizar la fe, acaban con ella.¹¹⁰

En los primeros capítulos de *Los hermanos Karamazof* se describe a Aliosha como un temperamento religioso realista, cuya “fe no se engendra del milagro, sino el milagro de la fe”. Se muestra reticente a comulgar con la religiosidad ingenua capaz de creer cualquier cosa, y no parece depositar el valor del cristianismo en su función cognoscitiva, sino en su función moral. Bien podemos aplicar para él las palabras de Eugenio Trías: “Nada es Dios sin su correlación con el testigo humano. Nada es Dios sin aquel ente, el hombre, que puede testificar (probar, experimentar, conocer) la presencia de Dios que llega a revelarse”¹¹¹. Sin encontrar al hombre Dios se derrumba y desaparece en la nada, pierde el sentido y la necesidad de existir.

¹⁰⁹ Zweig, S., *Tres maestros*, Porrúa, México, 2001, p. 123.

¹¹⁰ Rozanov, V., *Razmolvka mezhdú Dostoievskim i Solovievim*, (en trad. *La riña entre Dostoiévski y Soloviev*) la traducción del artículo es mía. Es una de las dos conferencias pronunciadas en 1906 y publicadas en el mismo año, p. 4.

<http://www.vehi.net/rozanov/dverechi.html>.

¹¹¹ Trías, E., *Pensar la religión*, Altamira, Buenos Aires, p. 129.

“De ahí la necesidad en todas las religiones de establecer lo que en la tradición bíblica se llama *tienda del encuentro*: el lugar, el sitio, pertinente y propio, para el *descenso* del Dios del límite hasta darse como presencia (bajo forma de gloria)”.¹¹² Dios ha entrado en Aleksei, y con él el personaje abraza el mundo, abraza la existencia y todas las leyes humanas que rigen dentro de ella. La presencia divina le permite aceptar el mundo laico con toda su crueldad y mediar entre ella y la virtud.

El credo dostoiievskiano es que la religión es algo que nos lleva al mundo, en vez de apartarnos de él. El padre Zósima, envía a su discípulo al mundo y le sugiere se case, se busque un trabajo y esté cotidianamente allí para sacrificarse por quienes lo necesiten. Por su parte, el príncipe Mishkin, personaje central de la novela *El príncipe idiota* vive en sociedad, tratando continuamente y en la medida de sus torpes posibilidades, que los miembros del círculo en el que se mueve se comprendan y se acepten a sí mismos y a los demás. La fe lleva a la práctica del ágape, al compromiso con los otros y a la vida contemplativa.

Es curioso este acento claro, a pesar de que, al parecer, el autor tuvo experiencias religiosas contemplativas; dichas experiencias suelen estar ligadas a sus ataques de epilepsia. La práctica contemplativa lo lleva a una actividad vital que, sin embargo, no será capaz de mantener por mucho tiempo. Mishkin, por su parte, se muestra escéptico sobre dichos “momentos sublimes”, en los que todo se comprende y se tiene la sensación y la conciencia de “un supremo existir”, porque tienen “algo comparable” a las alucinaciones producidas por la enfermedad. A pesar de su fugaz intensidad, Mishkin les resta importancia, lo esencial radica, para él, en lo que uno sea capaz de hacer. Finalmente, para el novelista, estas experiencias no son más que alimento de una actitud práctica, porque la religión es un “hacer” más que un “sentir” o un “entender”.

¹¹² Ibid., p. 129.

El mundo ficticio de Dostoievski es similar a su mundo real. Una realidad urbana, socialmente marginal, culturalmente pobre y abatida por la violencia, la enfermedad y los vicios que necesita de un apoyo espiritual, estimulante y animador para poder arrastrar con su destino. Para eso ocupa un salvador, un hombre vivo y no una idea, un nuevo Cristo, un ser apasionado y delirante, listo para ser crucificado otra vez en el nombre del hombre. Este nuevo hombre-Dios, está muy bien presentado en la leyenda *El Gran Inquisidor*, escrita por el personaje Iván Karamazof y narrada por él mismo a su hermano menor. En opinión del filósofo Berdiaev:

[...] este poema es la cumbre de la creación dostoievskiana, la coronación de su dialéctica ideológica. En el escrito hay que buscar el punto de vista de los dos mundos presentados: el laico y el religioso, porque aquí se resuelven todos los problemas relacionados con el tema central de las novelas de Dostoievski de su segunda etapa: la libertad del espíritu humano.¹¹³

Es asombroso para el lector: la leyenda que representa con una fuerza extraordinaria el elogio a Cristo, se nos revela por medio del ateo Iván. Pero, no olvidemos que su creador es siempre y al mismo tiempo un *sí* y un *no*, y que en él se personifica el contraste más agudizado. Ese es su gran secreto— hacerse fecundo por el contraste. Tender este contraste hasta el infinito para que abarque el mundo entero, y “[...] proyectar luego sobre el futuro la energía que de él irradia”.¹¹⁴

¹¹³ Berdiaev, N., *Mirosozerczanie Dostoevskogo (la concepción del mundo en Dostoievski)*, cap. VIII, *El gran Inquisidor*, p. 1.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

Más adelante Berdiaev sigue reflexionando: “Dostoievski, la criatura del contraste y del dualismo creador, forma su ideal, su Dios, por antítesis consigo mismo, rebajando su humanidad carnal al grado negativo [...] lo que es en él sistema será— elevación; sus dudas— fe; su dualismo— unidad”.¹¹⁵

Otro de los investigadores dostoievskianos, M. Bajtín, estima la creación narrativa de esta forma: “La leyenda del *Gran Inquisidor* tiene un valor independiente y tiene como base la síncretis evangélica entre Cristo y el Diablo”.¹¹⁶

La historia de Iván narra el encuentro entre el nuevo Cristo que ha llegado a la tierra y el viejo Inquisidor, donde el cardenal trata de convencer a *Mesías* que los seres humanos no están listos para aceptar el ideal de la libertad y la bondad, que con un solo gesto del anciano lo van a subir de nuevo a la cruz.

En este texto encontramos la idea de Dostoievski sobre el llamamiento de los socialistas: “Alimentadlos y exigid entonces de ellos que sean virtuosos”¹¹⁷ en que el Inquisidor General contrapone al ideal cristiano— la fuerza primitiva; a la libertad interna— la necesidad del pan de cada día; al modelo de belleza— el aterramiento sangriento de la realidad histórica. El objetivo del escritor es presentar la extrema blasfemia a la que ha llegado la juventud rusa negando valores eternos construidos por la fe cristiana. El viejo verdugo, con rabia, le dice a Cristo:

[...] quieres ir al mundo con las manos vacías, predicando a los hombres una libertad que su tontería y su ignominia naturales les impide comprender, una libertad que les da miedo, pues, ni ha habido ni habrá nunca nada más intolerable para el hombre y para la sociedad. ¿Ves las

¹¹⁵ Ibid., p. 9.

¹¹⁶ Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986, p. 220.

¹¹⁷ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 226.

pedras de ese árido desierto? Conviértelas en panes y te seguirá como un rebaño dócil y agradecido, temblando de que tu mano se retire y no vuelvan a tener pan.¹¹⁸

La leyenda es para nosotros un enigma. No sabemos de parte de quien se pone el autor de la narración, ni tampoco el creador de la novela. El escritor reflexiona, opina, polemiza, pero deja al intérprete la posibilidad de decidir libremente cuál es la postura que va a escoger para sí mismo. *El Gran Inquisidor* es una alabanza a la libertad. Sólo hay dos caminos para el hombre: o se va con Cristo, o se queda con el viejo verdugo. Es necesario escoger porque tercera opción no hay. Sólo podemos adivinar, sin afirmar nada, que el camino de Dostoievski es con Cristo, porque para él, la libertad se relaciona y se dirige hacia Mesías. Es interesante la manera como el escritor ruso expresa su pensamiento, para quien el *Hijo* todo el tiempo se queda callado, no responde a los ataques de su contrincante; no encontramos su idea religiosa en el Verbo; la verdad no está dicha se sobrentiende, solamente, a través de la conducta contrapuesta. La resignación de Jesús y su humilde silencio nos convencen y contagian mucho más que cualquier argumentación hecha del cardenal. Sin pensarlo, independientemente de nuestras orientaciones religiosas, ni convicciones, tomamos el lado de Mesías para sentirnos cómplices con su destino. Podemos creer, que este Dios dostoievskiano es el Dios “nombrado logos” por Trías, o “materia, cosmos, presencia y testigo (anthropos), y palabra revelada”.¹¹⁹ Dios es la “matriz”, la forma que ordena y determina: “[...] y es palabra, *logos*, inmanente y proferida, en la cual consuma su manifestación en el cerco de aparecer o su carácter simbolizante en el curso mismo del acontecer simbólico”.¹²⁰

¹¹⁸ Ibid., p. 226.

¹¹⁹ Trías, E., *Pensar la religión*, Altamira, Buenos Aires, p. 131.

¹²⁰ Ibid., p. 131.

En el poema que escribió Iván Karamazof se ponen cara a cara dos inicios: la libertad y el constreñimiento; la fe en la razón de vivir y la incredulidad; el amor divino y el sufrimiento por la falta de fe; Cristo y el Anticristo. Poder escoger lo correcto está más allá de la limitada fuerza humana, por eso, Iván escoge el camino del Inquisidor: no creer en Dios y no aceptar su Hijo en la tierra. Una vez perdida la confianza en Dios, es imposible creer en el hombre y eso está en contradicción con la doctrina cristiana que exige no sólo fe en dios, sino, también, en el hombre. Llegamos con el escritor ruso a una paradoja difícil de asumir: parece que el Dios de la tradición se convierte en puro término incompatible con la naturaleza misma de su revelación. F. Pérez–Borbujó opina que hay una diferencia entre la muerte “real” y “cultural” de Dios:

La verdad revelada afirma la *personificación histórica y real de Dios* y, por tanto, del corolario de la Encarnación se deriva la asunción de la mortalidad por parte de Dios, lo cual le convierte en un sujeto susceptible de “ser crucificado”, de padecer en el sentido amplio del término. En el imaginario religioso de los pueblos antiguos la muerte de lo divino es absolutamente impensable, sacrílega y carente de sentido.¹²¹

Esta tesis la podemos “leer” en toda la creación novelística del poeta ruso; e igual que su Cristo, él se queda en la sombra de sus personajes y deja a la inteligencia de cada uno de sus lectores desglosar su idea y su juicio.

¹²¹ Pérez-Borbujó, F., *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Herder, Barcelona, 2005, p. 39.

Berdiaev hace una extraordinaria conclusión, comparando el espíritu de Cristo con el de Zaratustra: “[...] el mismo espíritu libre, la misma vertiginosa altitud, el mismo aire aristocrático”.¹²²

El Gran Inquisidor es el prototipo del Anticristo dostoiévskiano; para él la felicidad del hombre es más importante y más apreciable que la libertad. El ser es una criatura trágica, opina el filósofo, y la vida terrenal es la vía hacia la eternidad, por eso su existencia aquí, en la tierra, su felicidad y su sosiego necesitan renunciar de la libertad, de la imagen divina y, por fin, de sí mismo. La gran maestría de la narración se descubre en la forma monologizada de medir fuerzas. El Inquisidor exhibe toda su rabia: “[...] quieres ir al mundo con las manos vacías, predicando a los hombres una libertad que su tontería y su nignominia naturales les impide comprender, una libertad que les da miedo, pues ni ha habido ni habrá nunca nada más intolerable para el hombre y para la sociedad”.¹²³

La muchedumbre no necesita una verdad objetiva y eterna, ella quiere únicamente “aprovecharse” y saber cómo “convertir las piedras en panes”. La libertad, tampoco hace falta, basta con la felicidad y la diversión. El amor— no es una carencia, sin el amor, la gente se puede unir contra las violaciones y llegar a formar una “comunidad”— eso cree El Inquisidor General.

Berdiaev opina que la principal característica del martirizador, en la concepción dostoiévskiana, es el gran anhelo por ver a todos los hombres satisfechos, y, para eso, rechaza la libertad y a Dios. Por ello, dice:

¹²² Berdiaev, N., *La concepción del mundo en Dostoiévski, cap. VIII, El Gran Inquisidor*, p. 7.

¹²³ Dostoiévski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p.226.

Comprenderán por fin que la libertad de la tierra y el pan a discreción para cada uno son incompatibles, porque nunca sabrán repartirlo entre ellos; se convencerán también de su impotencia de ser libres, depravados, inútiles y revolucionarios. Les prometerás otra vez el pan del cielo, pero ¿es éste comparable al de la tierra a los ojos de la débil raza humana eternamente ingrata y depravada? Millares y decenas de millares de almas te pedirán a causa de ese pan, pero ¿qué será de los millares y de los millones de almas que no tengan el valor de preferir el pan del cielo al de la tierra? ¿No querrás Tú más que a los grandes y a los fuertes, para quienes los otros, la multitud innumerable que es débil, pero que te ama, no sirve más que de materia explotable?¹²⁴

Con eso, el Gran Inquisidor seduce a la gente, los obliga denegar a la eternidad. Pero, para Cristo es más valiosa la libertad y el amor entre los hombres. “Cristo no sólo amaba a los hombres, reflexiona Berdiaev, él los respetaba, afirmaba la dignidad del ser humano, proclamaba su capacidad para llegar a la eternidad, quería para ellos no sólo simple felicidad, sino felicidad digna, en armonía con la naturaleza superior del ser humano”.¹²⁵

Todo eso es odioso para el cardenal, porque aborrece a la raza humana con sus aspiraciones de unión con lo absoluto.

Iván sigue narrando su historia que continúa con las tres tentaciones que tuvo que enfrentar Cristo en el desierto, para después rechazarlas. Él nos describe, por medio del Inquisidor los hechos:

Esas tres preguntas demuestran por sí solas que se trata del Espíritu eterno y absoluto y no de un espíritu humano transitorio. Resumen prediciendo al mismo tiempo toda la historia

¹²⁴ Ibid., p. 226.

¹²⁵ Berdiaev, N., cap. VIII, *El Gran Inquisidor*, p. 2.

ulterior de la humanidad, y éstas son las tres formas en las que se cristalizan todas las contradicciones insolubles de la naturaleza humana.¹²⁶

Las tentaciones fueron apartadas por el Hijo de Dios en el nombre de la libertad del Espíritu humano. Cristo no deseaba que el alma humana quede esclavizada por el “pan”, el “milagro” y el “reino en la tierra”, pensaba Dostoievski. Al contrario, el cardenal acepta las tres tentaciones en el nombre del apaciguamiento del hombre – de esa manera rechaza la libertad.

En el Gran Inquisidor reconocemos la opinión de Dostoievski sobre el dogma católico— confirma Berdiaev. El catolicismo, con la violencia que emplea, con la substitución de la libertad con la autoridad, y el amor con los martirios de la Inquisición; es el claro ejemplo del alejamiento de la Iglesia del hombre. Es el mismo camino, cree Dostoievski, que ha escogido para sí el socialismo, pero en este tema, ahora, no nos detendremos.

Cristo— reflexiona el escritor ruso— es un modelo que debemos seguir; nos enseña algo que ninguna ciencia pudo enseñarnos: la necesidad de un sentido y de una razón *para* y *en* cada uno de los seres humanos; y “esa es una verdad” que no podemos nosotros, los mortales, negar.

Si no podemos aceptar a Dostoievski como filósofo y como maestro de las disciplinas espirituales, por lo menos, debemos reconocerle esta capacidad de enseñarnos a través de sus obras. Él nos instruye por medio de Cristo a buscar el camino iluminado para llegar a Dios. La luz cristiana está dirigida a la felicidad del hombre, al amor y la libertad. La religión dostoievskiana no es una nueva doctrina, al contrario, él sigue fielmente el credo tradicionalista, pero dándole un nuevo sentido y un desarrollo creador. El poeta ve la fe

¹²⁶ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 226.

cristiana con un futuro diferente, como una enseñanza fructuosa para su nuevo renacimiento. Para él, la fe tiene un sentido profético y señala las grandes posibilidades del espíritu humano.

2.2 Amor al hombre

En toda la obra de Dostoievski hay un tema principal que es el fondo de todas las inquietudes del escritor: el hombre y su destino. Para el artista ruso el hombre es exclusividad y no fenómeno natural. En este sentido, el filósofo ruso Berdiaev exclama:¹²⁷

El hombre es un microcosmo, el centro de la existencia, el sol, a cuyo alrededor gira todo. Todo está en el hombre y para el hombre. En el hombre se encuentra el enigma de la vida universal. Resolver el problema del hombre significa resolver el problema de Dios. Toda la obra dostoievskiana es una intervención a favor del hombre y su destino. Muchas veces él lucha contra Dios, pero esta lucha se desploma frente al Dios-Hombre (Cristo)¹²⁸

Cuando hablamos del amor de Dostoievski al hombre, implícitamente pensamos en su obra literaria, en sus grandes novelas, donde desarrolla al máximo su genio creador. El escritor no nos dejó un Tratado sobre el tema, por ello, al precisar la manera cómo concibe al hombre, nos referiremos a sus personajes. A través de ellos y la síntesis de varias de sus ideas, trataremos de descubrir la concepción del autor sobre el hombre como persona totalmente libre para escoger entre la pura razón y la pura pasión. Pero su condición humana, “ser del límite”, no le permita ubicarse sólo en uno de los dos polos. Lo confirma Trías:

¹²⁷ Todas las citas cuyo título original está escrito en ruso son traducidas por la autora de este ensayo.

¹²⁸ Berdiaev, N., *Mirosozertsanie Dostoievskogo, Glava II, Chelovek*, (en trad.: *El espíritu de Dostoievski, cap. II, El Hombre*, p. 1, <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/02.html>, 17/112007.

El Límite tiene, en relación a la condición humana, una doble significación que debe ser destacada. El hombre es limítrofe en relación al cerco físico, al cual excede y desborda a través de su inteligencia y pasión. Pero lo es también en relación al Mundo en el cual, en virtud de su intervención como agente, la naturaleza adquiere significación y sentido. El hombre es el gozne que articula y diferencia la naturaleza del mundo.¹²⁹

Todos los héroes del escritor ruso, en menor o mayor grado, se inspiran en personas y caracteres conocidos del novelista, lo mismo nos habla de un amplio y profundo conocimiento de los acontecimientos y noticias de su tiempo sin convertirlos en una simple crónica. “Dostoievski vive desde dentro la vida de cada uno de ellos: traza el proceso mediante el cual cada uno realiza su libertad y se realiza (o se pierde) a sí mismo y a los demás”.¹³⁰ Al lado de Trías, manifestamos que el hombre “entendido como síntesis y microcosmos”, es la unión de todos los principios espirituales, ideas y “esferas superiores”. El hombre es, pues, el único capaz de escoger y dirigir su vida, asimismo, de construir su identidad hacia uno u otro lado, porque es libre de determinar toda su actividad. De lo cual Trías sentencia:

El hombre es dinámico por su anhelo de elevación y por la guerra que en él se juega entre lo material y lo anímico, es centro de todas las cosas; pero a su vez será pensado por Pico della Mirandola como excentricidad del mundo, negativo respecto a todas las naturalezas hipostáticas, *libre* indeterminarse hacia una u otra orientación, de elevación, de decadencia.¹³¹

¹²⁹ Trías, E., *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000, p. 63.

¹³⁰ Plascencia, J.L., *Nada más humano que Cristo. El misterio del hombre a la luz de Cristo en Feodor. M. Dostoyevski*, LAS-ROMA, Roma, 2005, p.50.

¹³¹ Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988, p. 52.

Conforme a la idea dostoievskiana, el ser humano reúne en sí dos inicios éticos: el bien y el mal, que se encuentran en una lucha constante. El mal está indisolublemente vinculado con la naturaleza material del hombre, con su egoísmo, egocentrismo y la muerte; el bien se relaciona con las potencias divinas, con la posibilidad de perfección moral, la aspiración a la verdad y a la belleza.

Trías recapacita, que el papel de la ética es orientar la acción hacia la realización de esa condición *limítrofe* en el hombre, para alcanzar su finalidad, o su destino que es:

[...] llegar a ser eso que potencialmente es, límite y medida de la naturaleza y del mundo, del cerco de aparecer y del cerco hermético; límite y medida, a la vez que cópula y disyunción, o gozne, entre la naturaleza y su exceso (que es el mundo); y entre el mundo y su desbordamiento (que es el círculo de lo sagrado o de lo divino).¹³²

Precisamente, la forma ética es la que permite al hombre determinar su voluntad y escoger el camino correcto: “[...] que es la vida buena que a la humanidad le corresponde”.¹³³

Por tanto, la opinión de Dostoievski es que cada ser humano es digno de ser amado, incluso, en los personajes negativos de sus novelas trata de encontrar el lado bueno y humano, independientemente de los defectos, malos hábitos y repugnantes actos. Todos y cada uno de sus héroes tiene derecho de ser comprendido y perdonado, más todavía lo necesita el pecador porque va a ser castigado con el peor castigo: su propia conciencia.

El pecador que llega a través del sufrimiento y la lucha consigo mismo a una nueva etapa de purificación y unión interna y con los demás, es digno de ser amado. En este punto

¹³² Trías, E., *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000, p. 63.

¹³³ *Ibid.*, p. 64.

nos encontramos con una unificación entre la razón y la pasión en Doatoievski, porque como ya hemos señalado anteriormente, la razón no puede existir sin el sentimiento y viceversa, allí donde se intenta separarlos comienza el caos y la descomposición.

Para el hombre debe existir una posibilidad de apoyarse en el Otro y confiar en él, porque el ser humano puede realizarse como tal, únicamente en relación con los demás. Con llevar una existencia solitaria está predestinado a la destrucción. Adoptamos la reflexión del filósofo ruso V. Soloviev quien revela:

Éste (el hombre) puede ser un todo sólo junto con los demás, únicamente con los demás puede realizar su absoluta significancia: hacerse una parte indivisible e irremplazable de un todo universal, formarse como un órgano independiente y vivaz en la vida absoluta. La verdadera individualidad es una representación precisa del todo, un cierto modo de asimilarse uno mismo. Afirmándose uno mismo fuera del todo se priva del sentido de su propia existencia, arrebatada de sí mismo el verdadero sustento de la vida y convierte su individualidad en forma vacía. Por lo tanto, el egoísmo no puede ser conciencia de sí mismo y afirmación de la individualidad, al contrario, es abnegación y ruina¹³⁴.

Generalmente, en las obras del escritor ruso, al lado del hombre atormentado y pecador hay un ser con fe, compasivo y decidido a cargar con la cruz del otro, renunciando a su propia vida.

El tema del amor al hombre va a ser examinado a través de dos ejes principales: el hombre frente a sí mismo y el amor al otro.

¹³⁴ Soloviev, V., *Smisl liubvi, statia II*, (en trad. *El sentido del amor, art. II*) p. 9
<http://www.zhurnal.ru/magister/library/philos/solovyov/solovv21.htm>, 01/07/2008

2.2.1. El hombre frente a sí mismo

Dostoievski está convencido que el ser humano es un misterio, porque el hombre es el meollo de todos los secretos del universo, puesto que, todo lo que existe, cada aspecto de la realidad adquiere una verdad concreta para los humanos, únicamente cuando penetra en el fondo de la propia conciencia. Berdiaev considera que el pensamiento de Dostoievski se basa en el empirismo y el antropologismo formando una base filosófica de su percepción del hombre. Para el escritor el sentido de la vida humana es inmanente y tiene sentido sólo a través de las largas experiencias que el hombre obtiene de la práctica interna consigo mismo, i.e., la vida del *yo* propio. El *Yo* en el escritor es una compleja cohabitación entre el más profundo interior del ser y el ambiente exterior.

El poeta ruso prevenía las posibles consecuencias por tomar de manera unilateral al ser humano y no en su integridad y complejidad. Dentro de cada uno de sus personajes hay una lucha por la vida y su negación, una lucha entre la fe y la negación de la misma, entre lo bello y lo siniestro del alma. La personalidad del hombre tiene un valor absoluto sólo en sus propias contradicciones. Cada hombre es singular e irracional, eso supone una posible síntesis interna entre lo absoluto y lo relativo en él, eso es, dice Dostoievski “el rostro de Dios”. Pero en su existencia el hombre es dañado, deficiente y pecador, es un hombre “caído”.

“El espíritu humano es demasiado amplio y yo quisiera restringirlo. ¿Cómo puede uno reconocerse?”¹³⁵, exclama Dimitri Karamazof, expresando la convicción de su creador sobre la complejidad del hombre. Sin duda, el hombre para Dostoievski es un ser multifacético y dual, pero la capacidad del escritor para captar y explicar esta complejidad, nos lleva a la reflexión sobre la profundidad y la maestría del poeta en el manejo de los caracteres, a través de un

¹³⁵ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, Alba, México, 2001, p.99.

amplio conocimiento del “hombre caído”, en cuanto a la doble dialéctica de la condición humana.

Los “hombres caídos” en Dostoievski tienen rasgos semejantes; todos ellos son personas que se excluyen de la realidad, temen una relación consigo mismo y con los demás, son seres que han perdido a Dios y sólo llegando al límite de un abismo, pueden regresar a las raíces, que alguna vez los habían sostenido. Son seres que se mueven en el vacío, en la nada, pretendiendo una libertad que los lleva a la destrucción de sí mismos. Paccini medita que la verdadera meta de esos seres tiene raíces más profundas; detrás del ideal de la libertad se esconde la sed del poder: “[...] el ideal, en realidad, se vuelve no un objetivo de todos sus esfuerzos, sino medio para alcanzar la victoria sobre los demás y aprobar su poder”.¹³⁶ No hay que olvidar que la libertad es algo irracional, por lo tanto, ella puede crear el bien y el mal. El camino de la libertad se puede desviar hacia el capricho que, por su lado, descamina hacia el mal, y éste-al crimen.

Siguiendo a Berdiaev que el mal es el “camino del hombre”, su “trágico camino”, es el “destino del libre”, es también, la experiencia que puede enriquecer al hombre, llevarlo a un grado superior; pero esa es una condición sólo de los fuertes y no de los “esclavos”. La libertad es peligrosa, en tanto que es posible sólo para los que verdaderamente son liberados y espiritualmente maduros.

La libertad que se extralimite no quiere saber de limitaciones y no reconoce lo sagrado. En varios momentos de las novelas leemos que “si no existe Dios, todo es permitido”; si el ser humano se considera Dios y se autoriza a probar sus fuerzas y su poderío, convirtiéndose en Hombre-Dios, en este caso, sus fuerzas van a ser orientadas sólo para destruir y no para

¹³⁶ Paccini, D., *O filosofii Dostoievskogo. Esse.* (en trad. *Sobre la filosofía de Dostoievski. Ensayo.*) Prometei, Moscú, 1992, p.49.

construir. Dios es aquel que puede frenar o impulsar una idea, opina el escritor ruso, y aquel que no sabe reconocer los límites de su propia libertad, la pierde y se vuelve esclavo de su propia idea. Este es el caso de Raskolnikov y de Iván Karamazof.

Al lado de Trías, pensamos que los dos personajes de la literatura rusa carecen de un conocimiento de sí mismos, y por eso de su desgracia:

Conocerse a sí mismo (en relación al *ethos* o al comportamiento) consiste en reconocer la propia medida en la cual el habitante del límite alcanza su propia “excelencia” (lo que desde Grecia se entiende por “virtud”), la que exige armonizar la conducta con la naturaleza y carácter de la humana conditio (o con el *ethos* propio del habitante del límite).¹³⁷

Entre lo meramente humano y lo divino, la proposición ética es la “posible forma” que determina la acción, o la conducta del hombre y la única que le garantiza la finalidad que persigue cada ser humano: la “buena vida”. Ésta se alcanza solamente en una armoniosa relación entre lo racional y lo pasional, cuando la pasión logra moderarse, “evitando la oscura pasión defectiva por mantenerse en unión (incestuoso) con la matriz, o también la pasión excesiva por rebasar dicha medida en porfía obstinada y terca en dicho exceso”¹³⁸, y, por otro lado, cuando la razón comprende e ilumina las elecciones “que permiten consolidar las disposiciones o hábitos”.¹³⁹

Raskolnikov: *el problema ético*

Raskolnikov experimenta los límites de su propia naturaleza y de la naturaleza humana en general. Él se siente perteneciente a aquella parte de la humanidad, elegida para cambiar el

¹³⁷ Trías, E., *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000, p. 82.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 82.

mundo. Es el principal cuestionamiento que nos lanza Dostoievski: ¿es permitido que el hombre designado para servir a la humanidad matara? Raskolnikov asesina a una vieja prestamista, un ser inútil para la sociedad, que está en este mundo sólo para traer el mal. La respuesta del autor es clara: no, no es permitido, porque el hombre que asesina a otro hombre, se asesina a sí mismo, mata a su propia naturaleza espiritual y pierde su condición humana. Ninguna idea, aunque sea la más elevada, tiene derecho de acabar con la vida del otro, porque cada alma humana tiene un valor supremo y está por encima de cualquier idea. Esta es la conciencia cristiana de Dostoievski.

En el personaje de la novela “Crimen y castigo”, vemos a Raskolnikov como un joven presuntuoso que apenas en el final de la obra, estando en Siberia, se da cuenta de la magnitud y las trágicas consecuencias de sus presumidas convicciones. Tan sólo después del crimen comprende cuáles han sido los verdaderos motivos de su acción:

Entonces me convencí, Sonia – continuó, acalorándose cada vez más-, de que el poder no se le concede más que al que se inclina para tomarlo. Todo consiste en eso: basta, pues, atreverse...

Si maté no fue por aliviar el infortunio de mi madre, ni para consagrar al bien de la humanidad el poder y la riqueza que, a mi entender, me ayudaría a conquistar aquel crimen. No, no, todo eso estaba lejos de mi espíritu. Pero entonces tenía prisa por saber si yo era un gusano como los demás o un hombre; si tenía o no en mí la energía para franquear el obstáculo; si era una cobarde criatura o si tenía “derecho”.¹⁴⁰

Pues, Raskolnikov, apenas ahora, ha comprendido que en el fondo de su idea napoleónica está la voluntad de poder; tener derecho a despreciar a los demás, hacerse

¹⁴⁰ Dostoievski, F., *Crimen y castigo*, EDAF, Madrid, 1972, p. 1201.

vencedor en la lucha por la existencia, propia de la condición humana. “Paradójicamente— dice Plascencia— de acuerdo a toda la dinámica de la libertad humana en Dostoievski, este *fracaso* de Raskolnikov es su *salvación*, su reintegración al mundo humano”.¹⁴¹

Después del asesinato, que ha sido un mero experimento, Raskolnikov ha perdido su libertad y se encuentra “aplastado”, según Berdiaev, por su propia flaqueza. Él ha perdido su soberbia conciencia y ha comprendido que no es difícil realizar el experimento, lo difícil es superar las consecuencias. El mundo después del asesinato de la vieja usurera no ha cambiado, ha cambiado él, deshecho por la nulidad de su acto. Coincidimos con Dostoievski que el fracaso de Raskolnikov se debe no a su debilidad, sino al hecho de ser hombre. El héroe llega al borde del fracaso moral, pero su individualismo cede ante las leyes humanas. Esta falla es la salvación, la integración del personaje al mundo humano.

Sólo el ser humano, nos enseña Trías, es capaz de alcanzar ese “fin en sí mismo” en la lucha entre el bien y el mal, gracias a su condición fronteriza, mediante la elección y “el libre cumplimiento de la requisitoria imperativa”. La realización final, cree el filósofo, es “eso que comparece como causa final de lo ético: la buena vida”.¹⁴² Es debido aclarar que esta *finalidad* no le llega al hombre por gracia divina, sino la alcanza a través de una lucha interna consigo mismo y con el mundo que le rodea. Trías observa:

Sólo que lo humano se alcanza y se conquista *en lucha porfiada y terca* con la posibilidad de *lo inhumano*, que es la temible posibilidad que deja abierto el máximo tesoro del ser humano: su innegociable e inalientable libertad. Y ésta, en última instancia, sólo se determina, o “autodetermina”, en relación a los objetos que la permiten discernir , que en términos seculares

¹⁴¹ Plascencia, J.L., *Nada más humano que Cristo*, LAS-ROMA, Roma, 2005, p. 128.

¹⁴² Trías, E., *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000, p. 98.

son llamados “el bien” y “el mal”, y que en este contexto permiten diferencial lo *propriadamente humano* de lo radicalmente *inhumano*.¹⁴³

Consideramos interesante volver la vista al relato de Dostoievski. El autor nos presenta un personaje indeciso y confundido; nunca aparecen las motivaciones de asesinar, sino sólo después del crimen. Sólo gracias a un acontecimiento, totalmente fortuito o marginal, toma la decisión de asesinar. Él escucha, casualmente, que Lizaveta Ivanovna no estará en casa al día siguiente por la tarde: “Estaba escrito que aquella insignificante conversación de café ejercería una influencia preponderante en su destino”¹⁴⁴ Por juego del destino el crimen se ha consumado y, a partir de ese momento empieza el castigo para el joven, no un castigo físico, según la ley estatal, sino el castigo del alma. Podemos ver, a lo largo del relato, a un hombre que ha conocido el mal, ha pasado por la bifurcación y ha superado las ingenuas y elementales bases de su propio *yo*, o sea, “los apocalípticos rusos permanecen en las orillas del alma, y sólo encontrándose ahí, se salen del límite y realizan de su espíritu una revolución”.¹⁴⁵

Raskolnikov es el típico intelectual ruso de finales del siglo XIX. Él no está alejado de las nuevas ideas nihilistas, rechazando la moral cristiana, rechaza las elementales leyes humanas, por eso, en sus ojos, el acto del asesinato no es un crimen, sino un servicio a la humanidad. Por lo tanto, no espera un castigo moral interno y cree en la perfección de su hecho: “Razonando de esta manera se persuadió de que él, personalmente, estaba al abrigo de semejantes trastornos morales, que conservaría la plenitud de su inteligencia y de su voluntad

¹⁴³ Ibid., p. 98.

¹⁴⁴ Dostoievski, F., *Crimen y castigo*, EDAF, Madrid, 1972, p. 870.

¹⁴⁵ Berdiaev, N., *Mirosozertsanie Dostoevskogo, Predislovie* (en trad. *El espíritu de Dostoievski, Prefacio*) p. 7, http://www.krotov.info/library/02_b/berdyayev/1923_018_00.htm

durante el curso de su empresa, por la única razón de que su proyecto no era un crimen”.¹⁴⁶ Al respecto dice Edward Carr:

El ruso nunca sabe distinguir entre la vida y la idea, entre la práctica y la abstracción. Los problemas éticos y metafísicos son, para el auténtico ruso de cualquier periodo, una parte vital de la existencia y, por lo tanto, un elemento imprescindible de cualquier novela que pretenda seriamente reflejar la vida.¹⁴⁷

El hombre cruza sus propios límites y entonces es cuando descifra las fronteras de la naturaleza humana, solo consigo mismo, él experimenta sobre su propia naturaleza. Asegura Berdiaev que el “enigma” no es el mismo Raskolnikov sino aquello que lo lleva a cometer un asesinato, nosotros creemos que el trastorno moral es el motivo que lo convierte en un ser del límite. Raskolnikov es un personaje dicotómico y Dostoievski, a través de él, desenmascara la falsa idea del “superhombre”. Es interesante el pensamiento de Trías en este sentido:

Por razón de esa excentricidad, derivada de su carácter siempre marginal, limítrofe y fronterizo, el hombre revela el escondido carácter excéntrico del *ser mismo*, que es de hecho y de derecho el *ser del límite* que se entrega, como prenda o como don, al fronterizo a través de la proposición ético – metafísica.¹⁴⁸

Todas aquellas ideas contemporáneas del super— poder del hombre y su superioridad sobre los demás, hacen que el hombre se pierda y muestran únicamente su debilidad y su impotencia frente a la gran fuerza divina.

¹⁴⁶ Dostoievski, F., *Crimen y castigo*, EDAF, Madrid, 1972, p. 875.

¹⁴⁷ Carr, E., *Dostoievski 1821-1881*, Laia, Barcelona, 1973, p. 174.

¹⁴⁸ Trías, E., *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000, p. 96.

Dostoievski lo crea desde el punto de vista del filósofo y desde el punto de vista del artista, como un exponente de la ética racionalista de Chernischevski, entonces en boga, y a la que Dostoievski mismo había atacado dos años antes. Raskolnikov nunca está seguro de si ha cometido un asesinato en su propio provecho o en provecho de la humanidad.¹⁴⁹

Pero las dos teorías llevan a un mismo final: el vacío, porque, independientemente si el héroe ha actuado por ser un “superhombre” movido por sus propias leyes morales y excluyendo las leyes exteriores, o, siguiendo la teoría de que “la ética es algo estrictamente racional y utilitario” y matar a una “vil y repugnante serpiente” es algo virtuoso, las consecuencias, en ambos casos, son las mismas.

Por eso encontramos a un hombre atormentado en su propia lucha por convencerse en algo que es completamente incompatible con la naturaleza humana. La gran tragedia de Raskolnikov es la destrucción del principio que lo ha movido para llegar a realizar su “hazaña”.

Raskolnikov confiesa su crimen a Sonia y después se entrega a la policía. Su marcha a Siberia es su castigo físico pero el castigo moral ha venido mucho antes. Se va al presidio arrepentido, pero no por haber matado sino por no haber sabido “mantenerse”, y cuando vuelve a la vida, después de una enfermedad sufrida en la prisión, bajo la influencia de Sonia y las lecturas del Evangelio, se produce su conversión.

Toda la obra, y no sólo el personaje de Raskolnikov tiene un profundo tema ético: “Dostoievski,-opina Carr-trata todo el problema de las relaciones del ego y el mundo que le rodea, entre el individuo y la sociedad, que en realidad, es el problema central de la ética y de

¹⁴⁹ Carr, E., *Dostoievski 1821-1881*, Laia, Barcelona, 1973, p. 179.

la metafísica”.¹⁵⁰ El escritor busca a través de su personaje un sentido para vivir más allá de los cánones del bien y el mal. La idea del crimen es buscar un “bien” de otro tipo, basado en la autoafirmación, en lugar de estar basado en la autosumisión. “La filosofía del superhombre es el hijo natural del idealismo subjetivo, y representa en la metafísica lo mismo que el romanticismo en el arte”.¹⁵¹

Raskolnicov desconoce los límites de su propia libertad, se apega a una sola idea y se convierte en esclavo de la misma. Él pierde su libertad de escoger y se mueve bajo fuerzas exteriores e incontrolables, porque la parte humana en él todavía está viva. Raskolnicov no es aquel descarado asesino que ha perdido su *rostro* humano, sino un ser que se ha equivocado y a través del sufrimiento ha recuperado lo humano en sí.

Iván Karamazof: *el Fausto ruso*

Iván Karamazof, otro de los personajes escogidos con amor por Dostoievski, por identificarse el mismo autor con el héroe, es un experimento dostoievskiano de los sentimientos confusos y contradictorios del mismo. En su delirio Iván ve al Diablo; y el Diablo es él, es la sombra que lleva consigo. En su imaginario diálogo con Satanás le dice: “Algunas veces dejo de verte, pues ¡yo soy quien habla y no tú!... Al injuriarte me injurias. Tú eres yo mismo, pero con otra cara, expresas mis propios pensamientos... ¡y no puedes decir nada nuevo! Pero escoges mis pensamientos más absurdos”.¹⁵²

En los personajes más cercanos del espíritu de Dostoievski no es difícil encontrar estos dos postulantes simultáneos dirigidos uno a Dios y el otro al Diablo. “Iván representa para Fiodor Mijailovich la encarnación de la parte de sí mismo que odia. Iván es lo que su autor

¹⁵⁰ Ibid., p.175.

¹⁵¹ Ibid., p.177.

¹⁵² Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, Alba, México, 2001, p. 549.

quisiera rechazar de su propio ser; Iván es el castigo magistral de su autor”.¹⁵³ El segundo de los tres hermanos es el mismo Dostoievski, a quien “Dios ha atormentado toda la vida” porque, por un lado, reniega a Dios y, por otro, abraza la idea de lo divino. El escritor ruso creía en Cristo, en el hombre, en la iglesia ortodoxa y en Rusia pero la cuestión de Dios siempre ha sido para él insoluble.

Iván es hombre de pecado y pasiones desenfrenadas, es un no creyente, un ateo, es lo contrapuesto de su hermano cristiano Aleksei, es el principio del mal, o sea, el nihilismo que entra a Rusia para reemplazar la creencia cristiana de amor y fraternidad. La denuncia de Dios hecha por Iván es más poderosa y convincente que la defensa cristiana de Alioscha y starets Zósima. Iván narra a su hermano menor ejemplos de crueldad hecha por los hombres que recoge de la prensa rusa y exclama que nada puede justificar aquellos sufrimientos y ninguna idea de la “eterna armonía” es aceptable para él:

Yo no comprendo nada de eso, no quiero comprender nada ahora; me atengo a los hechos... Si todos deben sufrir para ayudar con su sufrimiento a la armonía eterna, ¿qué papel desempeñan los niños? No se comprende por qué deben sufrir ellos también en nombre de la armonía. ¿Por qué servirán de material destinado a prepararla?¹⁵⁴

Carr reflexiona que: “La pugna estéril de Iván Karamazof por encontrar una solución racional al sufrimiento son meras vaciedades euclidianas, producto de la pobre, terrenal y euclídea inteligencia de Iván. Las bases de la vida es algo muy diferente”.¹⁵⁵ Dostoievski adopta una creencia propia para el sufrimiento y el pecado. Estamos de acuerdo con Carr que:

¹⁵³ Troyat, H., *Dostoievski*, Vergara, Barcelona, 2006, p. 344.

¹⁵⁴ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p.219.

¹⁵⁵ Carr, E., *Dostoievski 1821-1881*, Laia, Barcelona, 1973, p.262.

“nunca cayó en el error vulgar de los teólogos, orientales y occidentales que hacen del pecado la causa del sufrimiento”.¹⁵⁶ Dostoievski cree que el sufrimiento es lo necesario para el perdón del pecado, pero no un perdón de los otros, sino el perdón a sí mismo, desencadenado de la conciencia propia; y este perdón se podrá alcanzar sólo con la sumisión voluntaria al sufrimiento.

Freid sostenía que el lugar del padre muerto debía permanecer vacío porque este vacío sellaba el pacto fraternal entre los hermanos. Iván sufre por un crimen que no ha cometido: el asesinato de su padre, cuyo ejecutor físico ha sido Smerdiakov. Pero el joven se siente culpable porque ha inculcado a este hombre la idea que todo está permitido porque no hay Dios y Smerdiakov ha tomado sus palabras literalmente. Iván odia a su padre, igual que sus dos hermanos y desea su muerte. No basta consumir el asesinato, el mismo deseo lo lleva al sentimiento de culpa, que: “Según una conocida concepción, el parricidio es el crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo. En todo caso, es la principal fuente del sentimiento de culpa”.¹⁵⁷

Los ataques de locura y su supuesto encuentro con el Diablo es un autocastigo por haber deseado la muerte del padre odiado. La conciencia del hombre es implacable y el mismo mata no sólo utilizando un arma, sino con sus designios que muchas veces son inconcientes, o como lo llama Freud, es el “superyó”. El psicoanalista lo advierte:

Hay algo más, a saber, que la identificación con el padre se conquista a la postre un lugar duradero dentro del yo. Es acogida en el yo, pero allí se contrapone al otro contenido del yo

¹⁵⁶ Ibid., p. 264.

¹⁵⁷ Freud, S., *Obras completas*, vol. 21(1927-31), Amorrortu editores, Buenos Aires, 1979, p. 180.

como una instancia particular. La llamamos entonces el superyó y le atribuimos a ella, la heredera del influjo paternal, las más importantes funciones.¹⁵⁸

Aquella pasividad que ha sido reprimida durante un tiempo vuelve a producirse. El deseo aparece en la esfera de lo inconciente y, por ende, ya es crimen. Lo dice Berdiaev: “El crimen surge en estos pensamientos y anhelos secretos. Y en Dostoievski, en gran manera, se profundiza y se abisma el trabajo de la conciencia, ella revela al crimen alejado de toda ley estatal y humana”.¹⁵⁹

El sufrimiento por un crimen deseado lleva a Iván a la locura. Él alcanza los límites del desdoblamiento de su personalidad. El mal se le aparece como su otro *yo* y lo atormenta. Y otra vez llegamos al punto de vista dostoievskiano de la “idea equivocada”.

Tomando de referencia la idea de Iván que “todo está permitido porque no hay Dios” y el hombre es dios, nos encontramos de nuevo con el problema ético, la cuestión del bien y el mal. Retomemos la idea trisiana de la presencia de lo “humano” e “inhumano” en el ser, donde:

Lo inhumano es el mal mismo: lo que deriva del incumplimiento, por defecto o por exceso de una frase que sólo prescribe el ajuste de la libertad a la condición limítrofe del ser humano. Lo inhumano es, en este sentido, una *posibilidad real* que tienta e instiga a la libertad responsable que, en circunstancia de prueba, se ofrece al hombre como tal posibilidad de respuesta.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ibid., p.182.

¹⁵⁹ Berdiaev, N., *Mirosozertsanie Dostoevskogo, glava IV, Zlo* (en trad. *El espíritu de Dostoievski, cap. IV, El mal*), p. 8. <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/04.html>, 17/11/2007.

¹⁶⁰ Trías, E., *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000, p. 99.

Al personaje dostoievskiano, esta posibilidad de hacer mal, se le presenta a través del deseo de matar al padre y, aún sin la ejecución del crimen, por el mismo hecho de pensar en él, ya es realización del mal. El hombre puede llegar a tener paz interna sólo cumpliendo con la exigencia del imperativo:

Obra de tal modo que ajustes tu conducta a tu propia condición fronteriza. En virtud de ese cumplimiento queda especificado el *destino* de cada persona humana: la cumplida ejecución, según su personal modo de “oír” la frase imperativa, o la peculiar interpretación y hermenéutica de dicha frase.¹⁶¹

La idea es que, siendo Iván nihilista no comprende el verdadero destino *del ser del límite*, que está codificado en el destino general de la humanidad “como mundo ético en el cual pueden converger, asintóticamente, lo que existe y lo que debiera existir”.¹⁶²

En el encuentro con el starets Zósima, Iván promueve la idea que el criterio del bien y el mal, por lo tanto, el problema moral no se puede resolver sin sanciones metafísicas y religiosas. Iván no es creyente, no tiene fe religiosa pero por falta de la misma pierde y la moralidad. Nosotros no vamos a hacer un análisis sobre el problema de la moralidad religiosa del personaje; sobre este punto pero nos apoyemos en Bulgakov y sus reflexiones al respecto:

Yo no me atrevo, y concientemente, hacer una evaluación teórica de los puntos de vista de Iván, por lo tanto, ignoro si él tiene razón o no enlazando el criterio del bien y el mal con la religión. Yo subrayo, únicamente, el contenido común a todos los hombres, de la cuestión

¹⁶¹ Ibid., p. 98.

¹⁶² Ibid., p. 98.

unánime para cada ser humano que empieza a vivir una vida conciente e intermitente de la infancia a la fe conciente o la incredulidad.¹⁶³

La tragedia de Iván consiste en el hecho de que llega a conclusiones equívocas, desde el punto de vista de la ética humana, negando todo tipo de moralidad y esa negación de la que no está convencido le enferma y acosa. Su lucha interna ha sido captada perfectamente por el starets Zósima en su encuentro en el monasterio: “Esta idea no está aún resuelta en su corazón y le tortura. Pero el mártir ama también a veces divertirse en su desesperación para olvidarlo. Esta cuestión no está todavía resuelta en usted, y ello es causa de su tormento, pues reclama imperiosamente una solución”¹⁶⁴. En una tertulia, hace unos días, Iván ha dicho que:

No existe virtud sin inmortalidad y nada obliga en el mundo a las gentes a amar a sus semejantes, no existe ninguna ley natural que ordene al hombre amar a la humanidad; que si el amor ha reinado hasta ahora sobre la tierra no es por ley natural, sino solamente por la creencia de las gentes en su inmortalidad.¹⁶⁵

Esas han sido las palabras de Iván comunicadas por Miusof. Convicciones que Bulgakov llama “amoralismo ateo”, y de esa manera define el filósofo las concepciones éticas del personaje dostoievskiano.

La negación de los principios humanos y la confirmación de la idea del Hombre-Dios para quien todo es permitido es el principio egoísta y el rechazo del altruismo de quienes ocupan el lugar de la idea cristiana del amor. La pesadilla del héroe es que no puede llegar a

¹⁶³ Bulgakov, S., *Iván Karamazov kak filosofski tip, Publichnaia leksia* (en trad. Iván Karamazof como modelo filosófico, Conferencia magistral), Kiev, 1901 en la rev. *Voprosi filosofii i psijologii, 1902, kn. 1* (trad. *Aspectos filosóficos y psicológicos, num. 1*), p. 6.

¹⁶⁴ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 62.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

una conclusión definitiva: existe o no Dios, y eso lo lleva a los más terribles sufrimientos. Para poder conservar su *rostro* humano, él tendrá que pasar por el arrepentimiento y la locura. A diferencia de su hermano Dimitri, que acepta el castigo de la ley para expiar sus pensamientos asesinos, Iván tendrá que aceptar el castigo de la conciencia. Dimitri es el hermano más terrenal, sin grandes ideas, por eso, su castigo será el castigo de los hombres: la ley estatal. Iván es un intelectual, pensador, poseído por las grandes ideas de su tiempo sobre el futuro de la humanidad, pero él es nihilista, rechaza a Dios, por lo tanto, su castigo será más severo: una lucha entre el *yo* (“el síntoma de la muerte”, Freud) y el *superyó* (“la satisfacción del castigo”). Observa Berdiaev:

El camino de la voluntariedad descarada del hombre tiene que llevar al parricidio. La revolución siempre es parricidio. La revelación de los tratos entre Iván Karamazof y su otro, inferior, yo-Smerdiakov, es una de las páginas más geniales de Dostoievski. El camino de la voluntariedad es el camino que reniega la veneración de lo humano y tiene que llevar a la condenación.¹⁶⁶

El encuentro de Iván con el Diablo es el más alto punto de la irritación mental del personaje. Él lucha contra la imagen detestable, desea borrarla de su mente porque está conciente que es su otra voz, pero le es imposible y, al final, cae enfermo. Bulgakov opina que:

El Diablo de Iván Fiodorovich no es Mefistófeles metafísico, que revela el inicio abstracto del mal y la ironía, él es producción de la misma mente enferma de Iván, es una partícula de su propio yo. Todo aquello que atormenta al personaje, lo que él detesta en sí mismo, además no

¹⁶⁶ Berdiaev, N., *Mirosozertsanie Dostoievskogo, gl. IV, Zlo*, (en trad. *El espíritu de Dostoievski, cap. IV, El mal*), <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoievsky/04.html>, 17/11/2007, p.8.

sólo en su presente, sino es su pasado también, todo eso recibe una personificación en el Diablo.¹⁶⁷

Es interesante para nuestra tesis la idea de Bulgakov que a lo largo de toda la novela no encontramos una sola descripción de Iván, su aspecto físico. Según el filósofo, Iván es un espíritu, el espíritu dostoiévskiano y, por lo tanto, no tiene rostro. Lo importante para Dostoiévski es describir el mundo interior de su personaje, sus sentimientos y sus luchas internas y no sus rasgos físicos.

Posiblemente, para el lector, Iván es la figura meramente negativa en la novela y con mucha razón, pero él ama a la vida, adora la cultura europea y su deseo es viajar a Europa a la que considera “el panteón más querido de la cultura. Le dice a su hermano Alioscha: “Muchas veces me he preguntado si habría en el mundo una desesperación capaz de vencer en mí ese furioso apetito de vivir, pero creo que no existe. Esta sed la tratan de vil algunos moralistas”.¹⁶⁸ Su espíritu, considera Bajtín, está abierto para todo lo grande y maravilloso. Iván le comunica, además a su hermano que se va a ir a Europa porque: “[...] en ella muertos amados reposan, cada piedra atestigua su vida ardiente, su fe apasionada en el ideal, su lucha por la verdad y la ciencia. ¡Oh, caeré de rodillas ante esas piedras y las besaré llorando”.¹⁶⁹

Para este joven el sentimiento y el amor no son algo ajeno a su espíritu, pero todo lo valioso y querido de la cultura europea es ya un cadáver. La vida misma ha perdido sentido y sabor para él. Este estado de decaída moral lo convierte en un ególatra, a quien todo lo que le rodea le provoca irritación. El sufrimiento constante y el dolor por los problemas que no puede resolver lo transforman en un cadáver moral.

¹⁶⁷ Bulgakov, S., *Ivan Karamazov kak filosofskii tip*, (en trad. *Iván Karamazof como modelo filosófico*), p. 3.

¹⁶⁸ Dostoiévski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 206.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.206.

Ivan Karamazof es uno de los personajes más perfectos y más convincentes en la obra de Dostoievski. Es el mismo Dostoievski que ha pasado por el tormento de las ideas nihilistas, por la pesada crisis de la lucha contra Dios y por la posibilidad de poder siquiera percibir esa ausencia como tal. Pero su lucha contra un Dios-padre no es aquella repulsión metafísica y la elección del mal, sino una búsqueda del camino correcto que lo llevará a la unión con el espíritu universal. Las riñas del personaje (del mismo autor) son característica común de la joven inteligencia rusa a finales del siglo XIX, abismada por la crisis moral de su tiempo y por la pérdida de la fe en un futuro donde el ser tendrá una relación armoniosa consigo mismo y con los otros.

Tanto en Raskolnikov como en Iván Karamazof, podemos observar un torbellino de pasiones humanas que forman escenas y escándalos con el único propósito de provocar una reacción que podrá dar pistas para el descubrimiento del secreto que cada uno busca y, muchas veces, encuentra llegando a los límites de su condición humana.

En la complicada trama de las novelas dostoievskianas vemos y comprendemos las eternas luchas de la naturaleza humana, en el fondo de las almas atormentadas descubrimos el conflicto eterno entre el bien y el mal. Apasionado en su dualismo, como en cuanto testimonio de la vida, el poeta no quiere remontarse a la armonía, que para él significa estancamiento y, lejos de disolver sus contrastes en la unidad de lo divino, los acentúa todavía más, los polariza en Dios y en el Diablo y entre los dos polos gira su mundo. Lo que él busca es un infinito de vida.

2.2.2. El hombre ante los demás

Tengo que confesarte una cosa, no he podido comprender nunca cómo puede amarse al prójimo. Mi opinión es, precisamente, la de que al prójimo es al único a quien no puede

amarse, o únicamente a distancia. Para amar a un hombre es preciso que esté escondido: desde el momento en que le veamos el rostro habrá desaparecido el amor.¹⁷⁰

Es una declaración de Iván Karamazof frente a su hermano menor en la que afirma la imposibilidad de amar al prójimo, efectivamente, en él no encontramos aquel amor incondicional que hallamos en personajes como Sonia Mermeladova y el starets Zósima. Iván es el contrapunto que nos ofrece Dostoievski para poder conocer y comprender la verdadera cara del amor al prójimo, aquel amor, imposible sin amar a Dios. Por otro lado, es imposible, según el poeta, amar a Dios sin amar al Otro.

Hablando del amor al prójimo quisiéramos ver en el pensamiento dostoievskiano aquel postulado, que décadas después, expresó Emmanuel Lévinas en su idea del Otro. Este Otro que se “me” aparece, según Lévinas en una dimensión superior al mandarme, se “me” aparece como algo infinito, como consecuencia de la primacía que le da a la relación “cara-a-cara”. El Otro no se “me” muestra con categorías ontológicas sino como alguien que me habla o a quien le hablo “yo”. A este Otro no se le determina a partir del ser, ni a partir del conocimiento, sino que él permanece intacto en “su alteridad” y es absoluto. Lo único que “me” queda es acogerlo como infinito y trascendente y “responsabilizarme” de sus necesidades. La mejor manera de encontrar al “rostro” (al Otro) es la de ignorar sus rasgos específicos:

La piel del rostro es la que se mantiene más desnuda, más desprotegida. La más desnuda, aunque con una desnudez decente. La más desprotegida también: hay en el rostro una pobreza esencial. Prueba de ello es que intentamos enmascarar esa pobreza dándonos poses,

¹⁷⁰ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 212.

conteniéndonos. El rostro está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Al mismo tiempo, el rostro es lo que nos prohíbe matar.¹⁷¹

Antes que ser visto, el “rostro” “me” habla, “es expresión en el sentido de la interpelación e incluso de la vocación que sobreviene como apertura de lo otro, asalto e irrupción que hace estallar la fuerza del Mismo, instancia original del discurso y de la sociedad”.¹⁷²

De acuerdo con el filósofo, el rostro no es un objeto del que podamos hablar y reducir a una comprensión. Lévinas sigue reflexionando en *Totalidad e infinito*: “El rostro está presente en su negación a ser contenido. En este sentido no podría ser comprendido, es decir, englobado. Ni visto, ni tocado, porque en la sensación visual o táctil, la identidad del yo envuelve la alteridad del objeto que precisamente llega a ser contenido”.¹⁷³ El rostro no constituye la materia de ningún conocimiento, el rostro es diferencia absoluta; en lugar de dar a conocer algo, hace aparecer o da testimonio de lo infinito, distancia desde siempre pronunciada entre *el yo* y *el otro*, infinitud insalvable que anuncia la gloria de lo que en él aparece la majestad y la santidad de la trascendencia. La idea de Dios en Lévinas, igual que en Dostoievski aparece como huella en el rostro del *otro* (prójimo). Según el filósofo de Kaunas, la ética no se va a basar en el ser, sino en la relación, ya que cada uno de los seres humanos es la suma de las relaciones que tenga y por las que debe responsabilizarse.

Así el punto de partida del pensamiento filosófico de Dostoievski no ha de ser el conocimiento sino el reconocimiento, pues, a través del Otro “me veo a mí mismo”. Dice Lévinas:

¹⁷¹ Lévinas, E., *Ética e infinito*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 80.

¹⁷² Restrepo, C., *Del rostro al ícono*, en la revista *Intersticios*, Univ. Intercontinental, num. 27/2007, p.240.

¹⁷³ Lévinas, E., *Totalidad e infinito*, Sígueme, Salamanca, 1987, p.207.

Pienso, más bien, que el acceso al rostro es de entrada ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de encontrar al otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos! Cuando observamos el color de los ojos, no estamos en relación social con el otro.¹⁷⁴

Para Trías Ser y Dios son lo mismo “en su diferencialidad manifiesta”, porque el ser posee un género neutro impersonal y Dios “sólo existe como término de la correlación personal yo—tú, nosotros—vosotros”.¹⁷⁵ Por ello, lo determinante es la relación relevante entre el hombre y la presencia divina, entre “la revelación divina y el testigo, o es, siempre, un vehículo de comunicación que implica siempre una correlación presencial, dialógica”.¹⁷⁶ Este Dios es el Otro que me revela, que me hace actuar, experimentar y conocer al prójimo, que me permita identificarlo y amarlo.

Concluimos, que esa ha sido la intención de Dostoievski no describir el retrato físico de sus personajes, porque la mejor manera de encontrar al Otro es ponernos en su lugar, sin esperar nada a cambio y ver más allá de nosotros mismos, aceptar que a “mi” lado está el Otro, gracias al cual soy quien soy.

Esa es la idea del escritor ruso cuando propone un humanismo del hombre que se responsabiliza y responde totalmente por el Otro, siempre y cuando sea un ser sufrido para poder desarmar a los que lo rodean con la denegación de sus propios intereses. De esa manera, ese ser humano padecido, es digno para provocar la compasión de los demás. Es el caso de Sonia Mermeladova en la novela *Crimen y castigo*.

¹⁷⁴ Lèvinas, E., *Ética e infinito*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 79.

¹⁷⁵ Trías, E., *Pensar la religión*, Altamira, Buenos Aires, p. 128..

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 128.

Sonia Mermeladova: *la María Magdalena*

Lejos de ser un símbolo sentimental como sucede en las novelas románticas con semejantes tipos de personajes femeninos, Sonia representa “la máxima autosumisión”, cuya filosofía descansa en la negación de su propio yo, todo lo contrario de Raskolnikov. El camino que escoge Sonia no es ni fácil, ni glorioso, es el camino del sufrimiento que lleva a la salvación, según Dostoievski, la vía de la verdad esencial de su religión y de su moral. El narrador opina: “La salvación llegará sólo a través del amor. Raskolnikov cae a los pies de Sonia, una prostituta purificada por medio del sufrimiento voluntariamente aceptado”.¹⁷⁷

Sonia es la efigie del amor-sufrimiento. Ella sola decide no seguir los pasos de una moral dependiente del mundo sucumbido, sino escoge las leyes de un mundo superior y, en su pecado (prostituirse para poder alimentar a la segunda esposa tísica de su padre y sus hermanastros), ella es ingenua y natural como una niña. En ella no hay nada de humillante y vergonzoso, sino humildad y miedo. “¿Qué era, pues, lo que la sostenía? ¿Sería el placer mismo de la depravación? No, sólo su cuerpo se había entregado a la prostitución; el vicio no había penetrado en su alma. Raskolnikov lo veía: leía como en un libro abierto en el corazón de la joven”.¹⁷⁸

En el *Tratado de la pasión*, Trías asegura que la experiencia del amor – pasión no es la experiencia normal de enamoramiento, sino una forma de amor inconfundible. El amor – pasión constituye una enfermedad, un padecimiento, algo que se sufre. El sufrimiento es, quizá, el carácter más sobresaliente de esta experiencia de amor – pasión, o que “[...] la pasión lejos de ser ciega, es premisa de lucidez. Con lo cual refutamos los lugares comunes corrientes

¹⁷⁷ Dostoievski, F., *Crimen y castigo*, E.D.A.F., Madrid, 1972, p. 1322.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 1115.

respecto a un estado que, en tanto duele y escuece, facilita todo orden de juicios condenatorios”.¹⁷⁹

Sonia es condenada y excluida de la sociedad, pero aún siendo niña, adopta la pesada carga del sufrimiento para ayudar a “una humanidad atrapada en su inerme miseria, y por ello, trata de que ella interprete su crimen como algo idéntico a las patéticas violaciones que ella hace de la moral convencional”.¹⁸⁰

Dostoievski, con gran seguridad, logra captar la inocencia de Sonia en una sociedad en degradación, donde la única manera de sobrevivir es no perder la fe religiosa. Lo que la joven ofrece a Raskolnikov es un amor cristiano y doliente que convertirá a aquel criminal en un ser susceptible y compasivo, arrodillado frente a esa frágil mujer: “Tenía los ojos chispeantes; sus labios temblaban. Poniéndose ambas manos en los hombros, clavó una ardiente mirada en aquel rostro lleno de lágrimas. De repente se inclinó, se puso de rodillas y besó el pie de la joven”.¹⁸¹ En Sonia Raskolnikov ve su propia salvación, el amor que le ofrece esa joven es el amor que el criminal espera de toda la humanidad, un amor incondicional que lo hará integrarse de nuevo a la sociedad. Él le dice: “No me he prosternado ante ti, sino ante todo el dolor humano”.¹⁸² Todavía en él vive el sentimiento de culpa y acepta el dolor humano para poder reflexionar sobre el lugar que él mismo ocupa en un mundo enfermizo y, finalmente, decide entregarse a la ley de los hombres.

Sonia es una de las figuras *yuorodivi** de Dostoievski. Siendo un personaje secundario, su importancia es inevitable para el desarrollo del personaje principal: Raskolnikov. Sonia dirige a Raskolnikov confesar su crimen y contribuye, en mayor grado,

¹⁷⁹ Trías, E., *Tratado de la pasión*, taurus, Madrid, 1997, p. 39.

¹⁸⁰ Frank, J., *Dostoievski. Los años milagrosos 1865-1871*, F.C.E., México, 1997, p. 157.

¹⁸¹ Dostoievski, F., *Crimen y castigo*, E.D.A.F., Madrid, 1972, p. 1114.

¹⁸² *Ibid.*, p. 1114.

*Sobre el término *yuorodivi*, ver en el siguiente capítulo: *Razón vs. locura*

para su resurrección espiritual. Como todos los *yuorodivi*, ella es aquella fuerza que rompe con la jerarquía social y ayuda a instalar entre las personas verdaderas relaciones humanas y generosidad. La idea dostoiévskiana es que mientras más puro en el sentido moral es el hombre, con más eficacia atraerá la respuesta positiva del Otro. Por esa misma razón, los *yurodivi*, con tanta frecuencia, atraen a los niños, ellos los siguen y los aman. Así, el personaje dostoiévskiano posee ese don de despertar la confianza y el amor de Raskolnikov, quien la escoge como el único ser a quien pueda confesar su crimen. Con su fuerza espiritual, Sonia hace todo lo posible para hacer volver a la vida a un ser perdido, enredado entre su propia razón y la pasión.

La razón del personaje de Sonia es dar un ejemplo de verdadero amor y conducta cristianos; seguir o no este ejemplo es decisión particular de cada uno, y Raskolnikov escoge el camino que Sonia le indica: la salvación del alma a través del sufrimiento.

El filósofo ruso Berdiaev opina que Sonia es el símbolo claro en Dostoiévski de María Magdalena, la fiel seguidora de Cristo. Al igual que Magdalena, Sonia se va a Siberia con el hombre caído y será su guía espiritual hasta la salvación de su alma. La humildad y la belleza interior, piensa Dostoiévski, son las que van a elevar al caído y aproximarle a un mundo superior pero eso, sólo a través del arrepentimiento y la aceptación del castigo.

En Siberia, Sonia usa sus únicas armas para salvar a Raskolnikov: su infinito amor a Dios y la lectura del Evangelio. Ella le cita el capítulo XI de San Juan, donde Cristo resucita a Lázaro. Esa escena es importantísima en la novela, porque igual que Lázaro, Raskolnikov se va a levantar de los “muertos”, sólo con la verdadera fe. Las Sagradas escrituras son muy importantes para Dostoiévski, advierte Steiner:

Los recuerdos y la fe solicitados por la historia de Lázaro anuncian la salida de Raskolnikov de la tumba del espíritu. La resurrección espiritual de Raskolnikov anuncia la resurrección final de

los muertos. La visión paralela informa cada detalle. La voz de Sonia suena como las campanas de la iglesia que anualmente proclaman la resurrección de Cristo.¹⁸³

Efectivamente, Dostoievski compara el milagro de la resurrección de Lázaro con la de Raskolnikov, introduciéndonos la idea de que el amor al prójimo puede llevar al pecador de regreso a la vida de Dios.

En Dostoievski no encontramos ni un solo argumento a favor de la existencia de Dios, al contrario, en todas las páginas de sus novelas nos tropezamos con cuestionamientos sobre la bondad de la creación. Pero esto no debe llevarnos a falsas conclusiones de que en Dostoievski el mal en el mundo (casi siempre provocado por el ser humano) cause el rechazo a la vida. Al contrario, opina el escritor, el sufrimiento fortalece al hombre y “...el dolor no escapa a la radical ambigüedad con que Dostoievski afronta las grandes realidades del hombre: al contrario, es uno de los que con mayor estridencia la proclaman”.¹⁸⁴

Starets Zósima: *el yuorodivi dostoievskiano*

En muchos lugares de la novela dostoievskiana encontramos ejemplos de esta relación entre el sufrimiento y el amor a la vida. Si uno no ama a la vida no ama al prójimo, no se quiere a sí mismo. El starets Zósima, el *yuorodivi* dentro de la narración dostoievskiana, en su lecho de muerte, aconseja a todos los que han venido a despedirlo y a recibir su última bendición: “Amaos los unos a los otros, padres; amad al pueblo cristiano”.¹⁸⁵ Zósima es *yuorodivi* porque, únicamente aquel que ha tocado en su vida la divina presencia, que ha sido

¹⁸³ Steiner, G., *Tolstoi o Dostoievski*, ERA, México, 1968, p. 257.

¹⁸⁴ Plascencia, J.L., *Nada más humano que Cristo*, LAS-ROMA, Roma, 2005, p. 224.

¹⁸⁵ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 146.

ejemplo de vida, puede testificar en la palabra esta presencia de sí. Para él son apropiadas las palabras del filósofo catalán Eugenio Trías:

En ese desdoblamiento Dios se deja determinar como relación, o correlación entre él mismo, hecho presencia, y aquel testimonio humano que da razón de esa presencia: como relación Dios – hombre, o como formación del propio testigo surgido de la entraña misma divina.¹⁸⁶

Pero su predicción a Aliosha es la que más conmueve al lector: “La vida te traerá muchas desgracias, pero tú encontrarás en ellas la felicidad. La bendecirás y obligarás a los demás a bendecirla, y eso es lo esencial”.¹⁸⁷

El énfasis, que Dostoievski pone sobre el personaje de starets, es producto de su gran amor al hombre; no amor a aquel ser apartado del pecado y del sufrimiento humano, sino a aquel que ha conocido el bien y el mal, aquel que ha pasado por el infierno de las contradicciones internas. En este hombre se concentran un amor pasional al Otro y un amor compasivo a aquel cuya vida está marcada por el padecimiento y la desdicha. Este amor del starets se puede comparar únicamente con el amor incondicional de Dios.

Starets ha encontrado a Dios, por eso este incondicional amor al Otro. Dios se le ha presentado de diferentes maneras; el “santo” ha conocido el bien y el mal a lo largo de su vida y ha obtenido el don de hablar con la palabra divina. Trías nos presenta el acercamiento entre hombre y Dios, asegurando: “Sin encuentro de hombre y Dios esos términos (hombre, Dios) se derrumban, se esfuman en el más total vacío, o pierden todo sentido e interés; se tornan irrelevantes y triviales”.¹⁸⁸ Zósima ha traspasado el límite (“descenso del Dios del límite hasta

¹⁸⁶ Trías, E., *Pensar la religión*, Altamira, Buenos Aires, p. 131.

¹⁸⁷ Dostoievski, F., *los hermanos Karakazof*, ALBA, Madrid, p. 253.

¹⁸⁸ Trías, E. *Pensar la religión*, Altamira, Buenos Aires, p. 129.

darse como presencia”), y su contacto con la divinidad lo ha convertido en santo, determinando su ser como servidor a los demás. Al lado de Trías confirmamos:

Y sin embargo este límite permite la mediación y el acceso en virtud del cual el mundo, y su habitante humano, pueden comunicar con aquel poder que les desborda, y que se da a presencia y palabra en distintas teofanías, o que se personaliza y personifica en forma de divinidad.¹⁸⁹

Cuando entra a su celda, el mayor de los hermanos Karamazof, Zósima ve escrito en su rostro el futuro dolor por un crimen deseado, él se inclina frente a Mitia, o sea, se inclina frente el dolor humano: “El starets se dirigió hacia Dimitri Feodorovitch y al llegar a él se arrodilló. Una vez de rodillas, el starets se prosternó a los pies de Dimitri en una profunda reverencia, precisa y consciente, en la que su frente casi tocó la tierra”.¹⁹⁰

“Ayer me incliné ante su profundo sufrimiento futuro”¹⁹¹, explica el santo hombre. Con esta inclinación es previsto el destino de un pecador, que ha cometido el crimen más horrible de la humanidad: el deseo de la muerte del padre. Este gesto simbólico de Zósima es una señal del mal que todavía puede evitarse. Por eso, no es únicamente una profecía el acto del starets, sino una manera de prevenir el sufrimiento que espera a Dimitri Karamazof. Conociendo la naturaleza humana, el starets se da cuenta que el crimen es sólo el paso hacia el verdadero sufrimiento que viene después de ser cometido el delito. La lucha en la conciencia es la real condena para el hombre y Zósima, pidiéndole perdón a Dimitri, pide perdón por todos y por cada uno de los seres humanos; sigue aconsejando a los demás frailes: “Pues sabed, hermanos míos, que cada uno de nosotros es seguramente culpable aquí debajo de todo y hacia todos, no

¹⁸⁹ Ibid., p. 129.

¹⁹⁰ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 66.

¹⁹¹ Ibid., p.252.

solamente por la falta colectiva de la humanidad, sino de cada uno individualmente, para todos los demás y sobre la tierra entera”.¹⁹² En el acto de resignación y humillación se descubre la inalcanzable altitud del espíritu del starets, y el amor, que se presenta aquí como principal motivo de la acción, se queda verdaderamente íntegro. Esta característica del amor íntegro que Dostoievski nos describe en el amor cristiano de Zósima, es el credo del autor que sólo el amor cristiano salvará al hombre y el mundo. Esta fe, sin ninguna coquetería ética, se puede prestar sólo en el sencillo y apacible amor a Dios y es la verdadera creencia ortodoxa, fundamental rasgo del pueblo ruso, según el escritor, en diferencia de la dogmática fe católica.¹⁹³

Podemos descubrir la grandeza del starets Zósima en el hecho de que antes de ser santo “ha sido hombre”. Ha vivido como todos los jóvenes rusos de su época; ha servido en el Ejército y su decisión para entrar al monasterio ha sido tomada únicamente por amor. “La doctrina de Zósima es una doctrina de amor y de alegría”¹⁹⁴, opina Troyat.

Es tan infinito el amor de Dios por los hombres, según Dostoievski, que ningún crimen o pecado agotarán este amor, por eso lo único que el starets pide es “reconocer su culpa y amar”. Es la misma razón por la que Zósima manda a Alioscha al mundo, lejos del monasterio, porque sólo en la vida, en las relaciones con los demás uno puede llegar a amar al Otro. Conociendo el mal, venciendo las tentaciones, el hombre será un ser completo.

Starets Zósima no es un santo en el sentido místico, es un ser real y por eso no se produce el milagro después de su muerte. Él muere como cualquier hombre, lo que provoca la enorme sorpresa y decepción entre sus discípulos y seguidores. No en vano, Dostoievski hace

¹⁹² Ibid., p. 147.

¹⁹³ Sobre el punto de vista dostoievskiano, en relación con el catolicismo, podemos encontrar mayor información en la “Leyenda del gran inquisidor”, un capítulo de la novela “Los hermanos Karamazof”.

¹⁹⁴ Troyat, H., *Dostoievski*, Vergara, Barcelona, 2006, p. 345.

morir a su personaje en el inicio de la trama, coincidimos con Berdiaev, quien dice que la presencia posterior del viejo sabio, posiblemente, impediría el desarrollo de las dualidades en el interior del ser humano. Sin su presencia, cada uno se libera para escoger el camino que lo llevará a la destrucción y el pecado o al arrepentimiento y la salvación.

Tanto starets Zósima como Sonia Mermeladova, plantean la idea dostoievskiana de la esencia de la fe cristiana. Los dos son cercanos a la imagen del autor del *yuorodstvo*: estregar el *yo* propio al servicio del Otro. Los dos son héroes que realizan su hazaña cristiana en la tierra, ayudando al prójimo a encontrar su propio camino hacia la salvación. El escritor habla sobre la necesidad del hombre ruso por encontrar la verdad, su propia verdad, guiado por un ser amante y espiritualmente grande. Esos personajes son el ideal dostoievskiano del hombre nuevo, que olvidando sus propias desgracias se entrega al Otro con completa abnegación. Pero eso es posible sólo pasando por las desventuras de la vida y el sufrimiento. Sólo a través de la negación del *yo* propio podemos ver en ellos el *rostro* del ser humano, la personalidad capaz de guiar con su fuerza espiritual al Otro. Este poder espiritual es el testimonio de la pertenencia del hombre a la razón suprema.

Crear en el hombre,-escribe Soloviev, significa reconocer en él algo más de lo que se puede ver, significa, también, respetar en él aquella fuerza y aquella libertad que lo unen con el divino; y creer en la naturaleza – significa estimar en ella la belleza y la luz que la hacen cuerpo de Dios. El verdadero humanismo es la creencia en el Hombre-Dios.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Soloviev, V., *Tri rechi v pamiati Dostoievskogo, Tretia rech*, (en trad. *Tres discursos en memoria de Dostoievski, Tercer discurso*, en la rev. *Veji*, 2000, p.16.

Esos personajes no dan lecciones de vida a los demás, su propia vida es una lección. En lugar de enseñanzas dogmáticas propagan un libre contacto personal con Dios. Reflexionamos junto con Berdiaev:

Hemos adoptado la idea, que Dostoievski durante toda su vida ha sido atormentado por la cuestión de la inmortalidad del alma. Pero esa cuestión ha sido para él un aspecto de la naturaleza humana y del destino humano. Esto es de interés antropológico. No sólo el problema de la inmortalidad sino, así mismo, de Dios está subordinado a la problemática del hombre y su eterno destino. Dios en él se revela en la inmensa hondura del hombre y a través del hombre. Dios y la inmortalidad se manifiestan a partir del amor entre los seres humanos y el sentimiento profundo entre hombre y hombre.¹⁹⁶

Para el hombre dostoiévskiano siempre existe una posibilidad de alcanzar un desarrollo extremo, modos de ser que comienzan a exceder lo normalmente humano, y mientras más consecuentemente se concibe la vida, tanto más rápido se acerca el ser humano a estos modos de ser. La existencia del hombre sobre la tierra es una existencia de transición y su separación de los demás y de la realidad de Dios, inevitablemente, lo lleva a la destrucción y al sufrimiento, por la única razón de no poder amar. El tormento anímico de no poder participar del amor universal es el mayor tormento, según el escritor ruso, que puede existir. Sólo en la humildad puede haber un alivio y pueden terminarse los martirios internos, porque el hombre encierra en sí las dos naturalezas: la humana y la divina.

En ningún otro autor podemos ver con tanta claridad el sincronismo entre esas dos naturalezas y el inmenso amor al hombre, incluso en aquel ser desventurado se conserva la

¹⁹⁶ Berdiaev, N., *Otkrovenie o cheloveke v tvorchestve Dostoevskogo*, statia, (en trad. *La revelación del hombre en la obra de Dostoievski*, artículo, p. 15. http://www.krotov.info/library/02_b/berdyayev/1918_301.html de 12/11/2007.

imagen y el amor de Dios, que puede ser alcanzado a través de un solo camino: el sufrimiento. En el centro de la conciencia dostoievskiana está la idea de la libertad y toda su dialéctica del hombre y su destino.

2.3. Razón Vs. locura

“Pasión y locura se han mantenido cerca una de la otra. La posibilidad de la locura se ofrece en el hecho mismo de la pasión”.

M. Foucault

Esta reflexión del pensador francés sobre la cercanía de la locura y la pasión nos permite reflexionar que en todos los tiempos y en todas las sociedades ha habido personas con comportamientos diferentes, que escapan a las reglas comunes: son individuos, según Michel Foucault, “marginales”, personas, como opinaban los antiguos, castigados por una gran pasión. Nosotros creemos que las pasiones, más que la causa misma de la *locura*, provocan movimientos en el ser humano haciéndolo actuar de manera distinta, multiplicando su sensibilidad y obligándolo pensar, obsesionadamente, en las cosas que lo excitan.

En el pensamiento de Trías, encontramos que la inteligencia pasional es la única y verdadera razón de la coexistencia entre la teoría y la praxis, entre saber y hacer, entre conocimiento y virtud, y es la determinante para el comportamiento humano.

Desde el punto de vista ético la pasión es, pues, lo que abre el ámbito del *ethos*, del comportamiento o de la actitud. Es, pues, el fundamento mismo de toda “acción” o “actividad”,

que tiene en ese sustento pasional su condición de posibilidad. La pasión no es un defecto de la acción, sino el principio mismo que la hace posible.¹⁹⁷

El intento de comprender filosóficamente la cuestión dostoievskiana de la razón y la locura en su obra narrativa, nos lleva hasta lo más profundo del paisaje social, político y cultural de Rusia a finales del siglo XIX. Dice J. Frank: “Es un mundo que es presa de egoísmo en conflicto, en que el afán de lucro y de posición social, de satisfacción sensual y de poder sobre los demás, en una forma u otra, domina y excluye cualesquiera otros sentimientos más humanos y menos centrados en el ego”.¹⁹⁸

¿Qué es el hombre más allá de la frontera entre la Ilustración y el Romanticismo?

Dostoievski parte de problemas existenciales y peculiares del pueblo ruso: de la crisis moral y espiritual de la joven intelectualidad rusa afrontando la cuestión del sentido metafísico de la vida humana, los problemas *hombre-Dios* y *Dios-hombre*, actitudes de fe religiosa y de escepticismo y, para dar a comprenderlos, penetra en los conceptos: *vida* y *ser*, *vida* y *pensamiento*, *tiempo* y *eternidad*, hasta llegar a los linderos mismos de la existencia: la muerte.

En la obra del escritor ruso, reflexiona el filósofo catalán Eugenio Trías,

[...] nada deseamos en el mundo más que aquello que puede abofetarnos, martirizarnos, inquietarnos y hacernos padecer: cualquier cosa excepto el estado de aletargamiento y tedio en que sume al hombre de la conciencia hipertrofiada su exagerada lucidez respecto a los móviles y las leyes “objetivas” a través de las que se mueve el superficial “hombre de acción”. Y si actuamos es en razón de que es mejor

¹⁹⁷ Trías, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 457.

¹⁹⁸ Frank, J., *Dostoievski. Los años milagrosos 1865-1871*, FCE, México, 1997, p.363.

obrar aun cuando se desconozca el porqué de una acción que parece a todas luces absurda, inútil y cruel.¹⁹⁹

Aquellos que partiendo de una posición naturalista, entre ellos Nietzsche, veían en el escritor “el único psicólogo”, no han comprendido que el poeta, más allá de toda psicología, busca la verdad de todo ser, de aquel *ser fronterizo*, como lo nombra Trías, que es la clave metafísica de la vida humana. Estamos de acuerdo con W. Benjamin que “[...]la psicología de los personajes no es el punto de partida de Dostoievski, sino, más simplemente, la delicada esfera en la que la pura humanidad se genera a partir de ese gas ígneo que es lo nacional. La psicología ahí sólo es la expresión de la existencia límite de los seres humanos”.²⁰⁰

En la última década de la vida del escritor ruso encontramos toda la importancia de la problemática espiritual, ética y religiosa del hombre moderno europeo, con su anhelo múltiple, con su innumera inquietud, con su profundo escepticismo, su tenacidad y su nostalgia insatisfecha en una época que, a pesar de su avance fabuloso en los órdenes de la civilización, de la técnica y del intelectualismo, llegando casi a dominar el mundo y la naturaleza, se ve sin tregua, atormentado e incrédulo.

Hemos mencionado en el capítulo anterior que para Dostoievski hay una gran diferencia entre la cultura Occidental y la Oriental. Para él el Oriente todavía, lejos de la “enfermedad mental occidental”, es el indicado para salvar al mundo; este oriente soñador, en el que la nostalgia y la promesa van juntas, el que ofrece una nueva razón, en oposición de la razón occidental, porque aparece como una razón límite entre los ilustrados y los románticos,

¹⁹⁹ Trías, E., *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997, p.140.

²⁰⁰ Benjamin, W., *El Idiota de Dostoievski*, Obras, libro II, vol. 1, Abada, Madrid, 2007, p. 241.

donde, pensamos, se ubica el escritor ruso. M. Foucault opina que "...el oriente es para él todo lo que él no es, aún cuando deba buscar allí lo que es su verdad primitiva".²⁰¹

Foucault declara que el mundo moderno "en su inevitable vacío" no es posible más que "en el espacio, vacío y poblado al mismo tiempo", o sea, es propicio a la locura. "Esta es la retoma, el redoblamiento, la organización en la estrecha unidad del presente".²⁰² Según el filósofo francés, en la estructura cultural de la modernidad no hay lugar para una razón sin locura, aún considerando la locura como una patología. La necesidad de locura, es una necesidad con experiencia histórica. Sólo en la locura se pueden revelar verdades ocultas, sueños e ideales. Vemos la idea de Schopenhauer sobre aquellos hombres excluidos de la sociedad porque ellos hablan de lo que les interesa y no lo que esperan los demás: "[...] no callen lo que debieran callar. [...] son dados al monólogo, y en general suelen mostrar algunas debilidades lindantes con la locura".²⁰³ Solamente, el hombre ocultado tras la demencia es capaz de revelar las prisiones de una moral olvidada, desarmarla y volverla armar de nuevo. Foucault nos dice:

La locura se convierte en una forma relativa de la razón, o antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria. Cada una es medida de la otra, y en ese movimiento de referencia recíproca ambas se recusan pero se funden la una por la otra.²⁰⁴

²⁰¹ Foucault, M., "Prefacio", *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1961, p. 2.

²⁰² *Ibid.*, p. 3.

²⁰³ Schopenhauer, A., *El mundo como representación*, Porrúa, México, 1997, p. 156.

²⁰⁴ Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1997, p.53.

La profundidad de la naturaleza humana en Dostoievski se descubre en las más hondas dicotomías que llevan a la catástrofe y la destrucción del ser humano. De tal manera, encontramos en sus narraciones los dos polos: *razón-locura* en la concepción del “hombre perfectamente bueno” que es el héroe de la novela “Idiota” – el príncipe Mishkin, llamado por todos *idiota*. *Idiota*, porque es un ser fuera de lugar y de tiempo, un ser que percibe al mundo en Dios y no por las leyes de la vida, un joven que intuye las catástrofes y trata de prevenirlas pero no lo logra. Las relaciones humanas son su única ocupación y preocupación. Alrededor suyo enardecen torbellinos violentos pero él vive en su silencioso éxtasis. Berdiaev lo muestra:

El inicio demoníaco, enigmático-irracional en Rogojin calienta y redobla la atmósfera circundante, engendra alrededor suyo un giro enloquecido. El mismo inicio irracional, empero angélico en Mishkin no lleva a endemoniarse, pero, no es capaz de curar al endiablado, aunque, Mishkin con toda su alma quiere ser el curador. Mishkin no es, al fin y al cabo, plenamente, un ser humano, aun más, no es ser humano; su naturaleza es lúcida pero decadente.²⁰⁵

Tal vez, toda la desgracia del personaje dostoievskiano, toda su locura, vienen del hecho que está más cerca de ser un ángel que un hombre. Él no pertenece a este mundo. Es una visión que, quizá, nunca llega a ser del todo real pero encarna la expresión más perfecta del ideal ético ruso.

Es inevitable en este lugar la pregunta: ¿pero cuál es la necesidad real para Rusia de un hombre semejante? Cree el escritor, que es una necesidad estética de una imagen bella de lo

²⁰⁵ Berdiaev, N., *Mirosozertzanie Dostoievskogo, glava II Tcelovek* (en trad. *La concepción del mundo en Dostoievski, libro II El hombre*), p.3. <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/02.html>

humano en el hombre, de un núcleo de luz en su interior, luz que no proviene de él mismo, sino de Dios y que por ser de Dios permanece como un espacio incontaminado dentro del corazón de cada uno. Esta dimensión de fe religiosa es constitutiva en el escritor ruso quien reclama una fraternidad universal, fundada en un amor que rescatara, en el hombre, la persona.

Regresando al héroe de la novela, hemos constatado que una gran parte de los investigadores de Dostoievski, tratados en nuestro trabajo de tesis, coinciden que la fuente principal de la *locura* del príncipe es su enfermedad: la epilepsia (el autor la llama: *morbos sacer*). La manifestación de los rasgos típicos de la enfermedad, como discordancia, ingenuidad y sencillez infantil, insuficiencia para una orientación práctica, la capacidad de penetrar intuitivamente en el alma de los hombres, descubrir los sentimientos más profundos y ocultos, sentir los padecimientos ajenos como propios, eso por un lado, y, por otro: egocentrismo, extremadamente reservado, cambio de humor – de muy exaltado a muy apático, definen los rasgos propios de la singular personalidad de Mishkin y, por supuesto, de su creador. Foucault declara que: “Hay ejemplos de que las pasiones, siendo muy violentas, hayan hecho nacer una especie de tétanos o de catalepsia, de manera que la persona pareciera más una estatua que un ser vivo”^{206*}.

Con estos padecimientos identificamos al mismo autor, lo cual nos lleva, inevitablemente, a la posibilidad de reconocer la otra probabilidad de identificación: autor-personaje-Cristo, puesto que, Mishkin ha sido señalado por Dostoievski como príncipe-Cristo. En este caso, no hablamos de una imitación al hijo divino, sino de una equiparación con él, querer ser como el hijo de Dios para estar más cerca del Padre. “Ningún ser humano jamás podrá asemejarse a un dios, si no es un loco”, opina Foucault, entonces, Mishkin es loco.

²⁰⁶ Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1997, p.357.

* A lo largo de la novela no vamos a ver al príncipe en un estado semejante, esta imagen se nos va a mostrar al final de la obra.

La misión del príncipe en este mundo es hacer todo lo posible para salvarlo, así ha pensado su propia misión Dostoievski: salvar al mundo enfermo como un apóstol de Cristo a través de su trabajo: escribir. Para nuestro escritor Foucault piensa que: "Será necesario, después de Port-Royal, esperar dos siglos – Dostoievski y Nietzsche – para que Cristo recupere la gloria de su locura, para que el escándalo tenga nuevamente un poder de manifestación, para que la sinrazón deje de ser únicamente la vergüenza pública de la razón".²⁰⁷

Más adelante, la sacrificación de sí mismo por parte de Mishkin expresa la más profunda idea de Dostoievski-filósofo: sacrificar su propio Yo a favor del Otro, este Otro en cuanto objeto de responsabilidad, y entregar este Yo a todos y a cada uno de los seres sin esperar nada a cambio. Cristo en el hombre es la idea dostoievskiana de presentarnos la concepción pura de hombre altruista, utilizando la expresión de Aglaya "este ponderoso Don Quijote", hombre canon y, por eso, no es sorprendente que las palabras del héroe se convierten en una llave única para poder descifrar la idea de su autor del hombre "completamente bueno": "[...] el mayor uso que puede hacer el hombre de su propia persona, del pleno desarrollo del Yo propio es destruirlo por completo y consagrarlo a todos y cada uno sin reserva y con abnegación"²⁰⁸

Consideramos que el personaje dostoievskiano es "bueno" sólo porque al mismo tiempo es chusco como el personaje de Cervantes, es "un pobre caballero" que ha dedicado su vida al servicio del gran ideal. El príncipe tiene algo muy propio que lo hace verse loco ante los ojos de los demás: es demasiado sensible e inocente. Nos apoyamos en las palabras de Foucault: "El loco es demasiado directamente sensible para que pueda reconocerse en él el

²⁰⁷ Ibid., p. 243

²⁰⁸ Dostoievski, F., *El príncipe idiota*, Porrúa, México, 1971, p. 230.

discurso general de la locura a la vez individual y anónima, en la que él se designa sin ningún margen de error, pero que desaparece en cuanto es percibida”.²⁰⁹

En toda la narración donde se describe la instancia del personaje en Suiza, sus contactos con los niños y la naturaleza, el ambiente patriarcal-rural, vemos que de manera muy peculiar nos dan una idea del ideal ruso para el “hombre natural”. Mishkin nos recuerda cada rato que está enfermo y todo el sufrimiento que ha padecido hace más aguda su sensibilidad, su capacidad de penetrar a lo más profundo del interior humano.

Creando su ideal del hombre perfecto, Dostoievski no se engaña que ésa es una tarea difícil en una sociedad donde reina el amor egoísta y la ambición de enriquecimiento, es la más grande preocupación del poeta porque las fuerzas de desunión están celebrando en la nueva época-burgués rusa. El ejemplo claro de pérdida de valores lo encontramos en el personaje de Nastsia Filipovna, una mujer que ha perdido sus ideales y esperanzas y para el autor está destinada a morir. Mishkin, con su obsesión de salvar y resucitar esta alma perdida, fracasa porque, según su propia confesión, el único verdadero sentimiento que tiene con esa mujer es “sólo lástima”. Para el autor es imposible que perdure un amor semejante que pueda terminar con la resurrección.

Diferente es el amor que siente el príncipe Mishkin por Aglae porque ella es la única que no sólo lo compara con el “pobre caballero”, sino verdaderamente comprende la profundidad de su ser y pronuncia el discurso de las “dos mentes”, que son una clara imagen del subtexto del autor sobre el título de la novela y tiene sus profundas raíces en el efigie del *idiota* y del *yurodivi* en los cuentos populares rusos. En cuestión de los *yurodivi* en la obra dostoievskiana nos apoyamos en el estudio de T. Kasatkina, quien afirma que algunos personajes de Dostoievski se perciben como *locos*, como *yurodivi* porque el ideal cristiano en

²⁰⁹ Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1997, p.283.

la tierra es imposible, que “la idea siempre debe ser inalcanzable, mucho más superior que la posibilidad de realización, como, por ejemplo, el cristianismo”²¹⁰

“*Yurodstvo* es una categoría de santidad terrenal, una proeza de cristiandad voluntaria que está fuera de la ley eclesiástica. *Yurodivi* repite la hazaña sacrificatoria de Cristo. Debemos subrayar que *yurodstvo* es un fenómeno puramente ortodoxo”²¹¹. Hay que acentuar que en ruso la palabra significa inocente, y estos inocentes tienen un aura que los convierte en enviados o voceros del más allá, son la voz de la divinidad. Una de las principales características de este fenómeno es que los hombres abandonan todo lo mundano: desde sus familias y las personas queridas hasta su patria. Es típico para ellos el individualismo y por esa razón son considerados por sus compatriotas como locos. Señala Foucault: “Los hombres de sinrazón son tipos que la sociedad reconoce y aísla...”²¹²

En cierto sentido, estamos de acuerdo que los personajes del autor ruso tienen ciertas semejanzas con los *yurodivi* en dedicar sus vidas a un ideal, como, por ejemplo: staretz Zósima, Aliosha Karamazov, Mishkin, entre otros. El motivo de ser el salvador para aquella alma perdida en el pecado, es uno de los motores que se convierte en “manía” para el “loco sabio”. Nos apoyemos con la reflexión foucaultiana que: “No hay locura, siempre que sea bien seguida, que no pase por sabiduría. [...] es un estado de servidumbre en que la razón se hace esclava de los deseos y sirvienta del corazón”²¹³

Bajtín desarrolla en su obra “Problemas de la poética de Dostoievski” el tema de la carnavalización específica en el personaje de Mishkin: “En el centro de la novela se encuentra la imagen del *idiota*, el príncipe Mishkin, llena de ambivalencia carnalesca. Es un hombre

²¹⁰ Kasatkina, T., *Roman Dostoievskogo “Idiot”: sovremennoe sostoianie izuchenia.* (En trad. *La novela de Dostoievski “Idiota”: una nueva forma de estudio*) <http://kniga.websib.ru/article.htm>, p.5.

²¹¹ *Ibid.*, p. 4.

²¹² Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1997, p.163.

²¹³ *Ibid.*, pp.158-159.

que en un sentido especial y superior no ocupa ninguna posición en la vida que pudiera determinar su conducta y limitar su humanidad pura”.²¹⁴ Creemos que Mishkin es un personaje carnavalesco porque en todo lugar que aparece hace que las barreras en las relaciones entre los participantes de la trama se desvanezcan, se forme un contacto interno entre las diferentes capas sociales y nazca la franqueza. Es su capacidad para relajar y eliminar todos los obstáculos que separen los hombres, le da una equívoca seriedad a la vida.

Estamos convencidos que sí es necesaria una figura como el príncipe Mishkin para Dostoievski porque es su única manera, a través del personaje, para expresar lo indispensable que es la fe, tener un ideal y luchar por él, independientemente de la fe cristiana que el débil y humillado, en el nombre de Cristo, va a ser elevado al Cielo cuando venga el reino de Dios.

Dostoievski confirma que sin hombres “buenos”, “verdaderamente bellos”, la vida pierde sentido; por esa razón, es indispensable un héroe inocente, simple, recto, sumiso y humilde, que dirigiéndose sólo a Dios olvida su Yo y el amor propio. Pero, de ninguna manera pretende ser considerado un líder espiritual. El orgullo – es el antónimo de *yurodivi* dostoievskiano. Para él, *yurodivi* y *loco* es igual a extraño, esto subraya la exclusividad de la persona en el mundo y su percepción por los demás como *demente*. Esta misma idea la encontramos en Platón: “Desprendido de los cuidados que agitan a los hombres y curándose sólo de las cosas divinas, el vulgo pretende sanarle de su locura y no ve que es un hombre inspirado”.²¹⁵

Nosotros determinamos, pues, que la palabra *yurodivi* significa para nuestro escritor el portador de la idea cristiana, el hombre sencillo y de extremada bondad. Generalmente está rodeado de niños y gente profanada, excluida de la sociedad, como es el cerco del personaje en

²¹⁴ Bajtín., M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986, p. 244.

²¹⁵ Platón, *Fedro o del amor*, en *Diálogos*, Porrúa, México, 1993, p. 639

Suiza. Sus únicos amigos son los niños del pueblo y la enferma Marí, tachada por sus conciudadanos de loca. Nos gustaría mencionar la reflexión de Erasmo sobre los apóstoles: “[...] hombres rústicos y sencillos, a quienes recomendó con especial interés que se apartasen de la sabiduría y buscasen, en cambio, la ignorancia, poniéndoles como ejemplo los niños, los pájaros, las florecillas silvestres, es decir, seres sin picardía, sin inteligencia, que viven a merced de la naturaleza, sin preocupaciones”.²¹⁶ Para su creador y para nosotros, el príncipe Mishkin es este apóstol que está esperando el pueblo ruso como última regeneración.

Paccini, en el ensayo sobre la filosofía de Dostoievski, opina que: “Dostoievski considera la razón como una capacidad no más que un instrumento de abstracción, no más que un contenido, y, en el mismo tiempo, la verdadera fuente de la moral la coloca en la conciencia”.²¹⁷ La problemática de la razón ocupa un lugar importante en el pensamiento del escritor ruso en los últimos diez años de su vida. En varias de sus obras encontramos dichas polémicas en contra de la razón, sobre todo, en los diálogos entre los personajes notamos la crítica contra los ilustrados quienes afirmaban que la razón es la base para la formación de una concepción detallada sobre el hombre, “un brillante” escondido en cada uno de los seres humanos, depurado de todo tipo de prejuicios, de emociones y pasiones. “Para Dostoievski, eso es absurdo, porque la razón es sólo instrumento necesario para construir una esbelta forma del ser humano, que va a ser la verdadera realidad del hombre y su destino”.²¹⁸

Para el poeta ruso, lo importante es no contraponer la razón en la pasión, sino deducir de la razón pura aquel testamento de amor al próximo, que el humanismo abstracto ha tratado

²¹⁶ Erasmo, *Elogio de la locura*, Sopena, Buenos Aires, 1941, p. 119

²¹⁷ Paccini, D., *O filosofii Dostoievskogo. Esse.* (trad: *Sobre la filosofía de Dostoievski. Ensayo.*) Prometei, Moscú, 1992, p. 40.

²¹⁸ *Ibid.*, p.47

de sacar del cristianismo, pero este ideal “humanista”, piensa Dostoievski, es un “fetiche”, una “muñeca”, algo irreal que no tiene posibilidad de existir.

Regresando a la novela, encontramos el ejemplo de la confusión que le es provocada a Mishkin por Rogojin. El príncipe se convence que el amante de Nastasia siente compasión y verdadero amor por ella, a pesar de las humillaciones a las que la mujer lo sometió. Dice el príncipe: “No, Rogojin se calumnia, está dotado de un gran corazón, capaz de sentir y de compadecer. [...] La compasión será para Rogojin la escuela en que se forme; la compasión es la primera y quizá la única ley de la existencia humana”.²¹⁹

Esta capacidad del héroe para leer en los corazones de todos aquellos cuyas vidas toca, inevitablemente, lo lleva a la catástrofe porque “[...] la extraterrena luz del amor y de la reconciliación universal no puede iluminar el mundo caído del hombre más que por un instante deslumbrador y autodestructivo”.²²⁰

Las páginas finales nos muestran a un hombre atrapado entre el conflicto de su naturaleza humana y su misión divina, privado de toda comprensión y abrumado por acontecimientos que están fuera de su dominio. “Su entendimiento del mundo real va debilitándose conforme se desvanece irremisiblemente toda esperanza de dicha humana”.²²¹

Este tipo de personajes son seres concientes de su destino y no saben cómo escapar del peligro que los acecha. No saben, no pueden y no quieren, al parecer, evitar el abismo hacia el cual avanzan. Son esclavos de su propia clarividencia. No dominan su vida, la sienten. No anhelan la dicha, ni la desesperación. Sólo les importa la conciencia de existir, y cualquier dolor provocado por los demás les sirve para comprobar los límites de dicha existencia.

²¹⁹ Dostoievski, F., *El príncipe idiota*, Porrúa, México, 1971, p.161.

²²⁰ Frank, J., *Dostoievski: 1865-1871*, FCE, México, 1997. p.369.

²²¹ *Ibid.*, p.382.

En la escena final, donde Mishkin y Rogojin velan el cuerpo de Nastasia, se nos aparece un príncipe completamente demente, un hombre que ha tratado de vivir a la luz divina de la transfiguración de la humanidad en una “universal armonía del amor”

Finalicemos con las palabras de Schopenhauer: “Una imagen pálida de este tránsito del dolor a la locura, es que todos nosotros tratamos de desechar un pensamiento doloroso que nos asalta repentinamente por medio de cualquier manifestación o movimiento mecánico”.²²²

2.4. Pasión dionisiaca o del amor sensual

“Todo lo que no es placer se reduce
a polvo en la máquina humana”

O. Wilde

El lazo hombre-mujer, a diferencia de las relaciones del hombre consigo mismo, con los demás en general y con Dios, tiene una tonalidad erótico-sexual, que nos lleva a la pregunta: ¿qué valor tiene para Dostoievski el amor carnal?

Para responder no nos vamos a basar en las experiencias propias de la vida personal del autor, sino a las vivencias de sus personajes, estructuradas por el temperamento y el carácter de cada uno de ellos y, asimismo, como señala Berdiaev, por la “herencia rusa”:

Toda la obra de Dostoievski está impregnada de ardiente y apasionado amor,- opina Berdiaev,- todo se desarrolla en una atmósfera de deseo ardiente. Dostoievski descubre en el carácter ruso

²²² Schopenhauer, A., *El mundo como representación*, Porrúa, México, 1997, p.158.

un inicio voluptuoso y sensual... Este es un vacío irreparable que otorga a toda manifestación de amor un tinte sombrío y hasta monstruoso y lo transforma en algo penoso y torturante.²²³

Está convencido Berdiaev, y nosotros con él, que este tormento, provocado por la fuerza dionisiaca, tortura no sólo a los personajes de los bajos estratos sociales, sino se apodera y de aquellos que pretenden llevarse la antorcha de la inteligencia rusa.

El amor en Dostoievski es sumamente dionisiaco porque el camino del hombre hacia el amor es un camino de sufrimiento, sigue reflexionando Berdiaev. El amor entre el hombre y la mujer no respeta leyes y no cabe en límites, sino va más allá como una “erupción volcánica”. En el amor se presenta toda la profundidad de la naturaleza humana, todo su ser, apasionadamente dinámico y ardiente.

El espíritu dionisiaco está presente en el escritor ruso como un impulso propio del ser humano y destaca como un modo que debe enfrentar el hombre trágico. Es la pasión que debe pensarse, cree Trías, positivamente, es el momento que desencadena a la “acción trágica”, y ésta a la “ética pasional”. En este sentido, agregamos con el filósofo que:

Es preciso, pues, pensar la ética como una *ética del límite* que determina un *ethos* en el modo de la pasión: sólo de este modo puede abrirse en toda su fecundidad un pensamiento enraizado en lo trágico. Esta ética pasional, o esta *patética* tiene su lugar espontáneo y natural en el escenario del deseo sexual y de la pasión amorosa. La pasión es sufrimiento— y—gozo originario que se determina desde el lugar mismo del ser, de un ser que es *gozne y frontera*. En él despunta en el modo de una erótica. Eros tiene en el *gozne* su raíz y su sustento.²²⁴

²²³ Berdiaev, N., *El espíritu de Dostoievski*, cap. V, *Liubov* (en trad. *Amor*), p. 1.
<http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/04.html> de 17/11/2007.

²²⁴ Trías, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 448.

Dionisos, el dios del vino y de la embriaguez, de la vegetación y la vida salvaje, es el símbolo de la voluntad, del instinto de la vida y lo irracional. En Dostoievski, igual que en Dionisos, nada es estático, entumecido; todo se encuentra en movimiento, es dinámico, todo es “lava candente”. El hombre dostoievskiano es un ser dionisiaco porque es un ser con voluntad propia y, según Schopenhauer, Dionisos es voluntad.

El culto a Dionisos es el culto a la vida, es la unión entre los hombres y de éstos con la naturaleza, lo que produce una elevada cuota de placer. De esta manera, el estado dionisiaco es un momento excesivo en el que placer y dolor se convierten en una sola gran pasión, pero asimismo, Dionisos es un dios que sufre, frente a sus ojos todo desaparece y perece, todo lo individual se hunde en lo eterno de la naturaleza, preservando el sufrimiento y el dolor.

Vale la pena hacer un breve paréntesis para comentar la reflexión de Giorgio Colli, quien afirma que: “La revelación de Dionisos como cifra arquetípica de la sabiduría no se produce exclusivamente en su más recóndito significado”.²²⁵ En las manifestaciones del culto dionisiaco se pueden encontrar también ciertos caracteres que “sólo se justifican en una perspectiva de conocimiento, como evocación o como logro”²²⁶ y esos caracteres, curiosamente, se pueden encontrar en el “culto orgiástico”. La orgía no es únicamente la manifestación del instinto animal del hombre, si fuera así, ésa se alejaría de la sabiduría; la orgía es, también, la música, la danza, el juego, la transfiguración artística, “control de una emoción desbordada, un instinto estético”.²²⁷

La orgía dionisiaca no tiene como único objetivo el éxtasis, sino es una manera de liberación cognoscitiva, “una vez rota su individualidad, el poseído por Dionisos ve aquello

²²⁵ Colli, G., *La sabiduría griega*, Trotta, Madrid, 1998, p. 19.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid.

que los no iniciados son incapaces de percibir”²²⁸ esto es, cómo un pensador dionisiaco, es capaz de pensar sin reducir el pensamiento a la pura deducción argumentativa.

La creación literaria de Dostoievski revela el complejo y diverso mundo espiritual del ser humano, un océano de pasiones, de energía y potencia del hombre determinados a través de su concepción humana del mundo. Esta concepción humana se refiere al mundo espiritual del hombre, a sus búsquedas internas y el sufrimiento.

Todos los héroes de Dostoievski son seres fronterizos. La razón y la pasión en cada uno de ellos se reúnen para dar inicio a una existencia verdadera, así como sucede en la vida real.

La idea dostoievskiana presupone una existencia del hombre en armonía consigo mismo y con los demás. El sentido de la vida, el escritor lo ve en el anhelo a la perfección moral, en la unión con las demás personas: en el amor universal. El escritor opina que cada ser humano posee una enorme energía vital; el problema es hacia dónde se dirige esta energía: hacia la voluptuosidad de los Karamazof, cuyo credo basado en el sexo, el dinero, la fama y el poder, tiene un fin destructor y arruinador y derrumba las más sublimes intenciones e intereses del ser humano; o hacia la autoeducación moral y el perfeccionamiento de cada hombre. Es muy complicada la resolución de este dilema, porque el último camino exige la acción de poner en práctica el principal mandamiento de Cristo: amar al otro como a sí mismo; pero el egoísmo y la codicia lo obstaculizan y hacen del amor sensual no un momento de goce y felicidad, sino lo convierten en un acto trágico. Dicho de modo de Trías:

²²⁸ Ibid.

Eros tiene en el *gozne* su raíz, la raíz de su vitalidad, de su fuerza plasmadora y constructiva, de su fuerza fecundadora, pero que esa raíz, en tanto que la constituye un gozne que separa y desgarrar, es también la fuente de su potencia destructiva y trágica²²⁹

Al lado de E. H. Carr, afirmamos que: “En ningún lugar Dostoievski intenta presentar unas relaciones sexuales estables; tales relaciones son para él, en teoría, fundamentalmente egoístas (por ser un *égoisme à deux*), y una derogación del ideal ético del altruismo y de la autoanulación”.²³⁰ Y en otra parte, ahonda esta misma idea: “En Dostoievski, el amor sexual está invariablemente asociado con el sufrimiento más que con la felicidad”²³¹ pero, solamente padeciendo el ser humano, sujetado *al límite mismo del mundo*, un límite que le posee y domina, llamado pasión, alcanzará el conocimiento.

Es pasión en el sentido en que se habla de la “pasión dominante” de un sujeto (amor, odio, celos, pasión artística, musical). No es una negatividad relativa al hacer o al emprender, o al gozar, o al conocer, sino la positividad liminar que hace posible todo *ethos*, todo *logos*, toda *poíesis*.²³²

Estamos lejos de la idea que fue Dostoievski quien, por primera vez, hizo una asociación entre el amor sensual y el sufrimiento. Antes de él los románticos occidentales ya lo habían hecho; lo que hace por primera vez el escritor ruso es dar a conocer el papel importante y esencial en la psicología de la naturaleza humana en Rusia y sus teorías son

²²⁹ Trías, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 450.

²³⁰ Carr, E. H., *Dostoievski 1821-1881*, Laia, Barcelona, 1973, p. 196.

²³¹ *Ibid.*, p. 235..

²³² Trías, E., *Lógica del límite*, destino, Barcelona, 1991, p. 460.

universalmente aplicables. El poeta no se limita a analizar los fenómenos mórbidos de su alrededor, sino refleja los rasgos característicos de la mentalidad rusa del siglo XIX.

Es difícil para los personajes dostoievskianos vivir “humanamente” la sensualidad. Varias de las relaciones que describe el autor son relaciones asexuales, pensemos en unos ejemplos: Sonia y Raskolnikov, cuyo hipotético matrimonio no tiene el más mínimo interés para el escritor y para el propio lector, o Mishkin y Nastasia: una relación basada en la compasión. Construir una relación erótica como la que implica el matrimonio, sobre tal tipo de amor, es completamente imposible y, Dostoievski está conciente, por eso el príncipe fracasa en sus intentos de casarse; el caso opuesto, habría sido una traición a la realidad. Nastasia percibe las intenciones “cristianas” del príncipe y se da cuenta que el amor que este hombre le tiene no es aquel que una mujer necesita para ser desposada, y ella misma oscila entre un amor “agápico” hacia Mishkin y la propia retención egoísta. Tampoco, por su parte, parece haber una inclinación específicamente humana (femenina) para con el príncipe. El orgullo de Nastasia, negándose a ser tratada como un objeto de apetitos de diferente índole, la hace actuar, tomando decisiones y al poco tiempo cambiar de opinión. Su oscilación entre Ragozhin y Mishkin está producida por una tendencia “egoísta del orgullo” y no por amor a uno o al otro. Coincidimos con J. Frank que: “Podemos estar seguros de que Dostoievski se propone contrastar la superioridad moral de la incontenible indignación de Nastasia ante el irreparable ultraje a su dignidad, con la dócil aceptación de los más bajos prejuicios sociales”.²³³

Trías ve en la pasión erótica la presencia imponente de un tercer elemento que dota de una significación propia del deseo pasional, o sea, se trata de un triángulo amoroso (de dos hombres y una mujer), donde el deseo se mueve entre los celos y la paranoia, o el amor – pasión, a diferencia del *Eros platónico*, participa como un transgresor de la norma. Por ello,

²³³ Frank, J., Dostoievski. *Los años milagrosos 1865-1871*, F. C. E., México, 1997, p.364.

Trías revela que el amor—pasión constituye un amor profano, proscrito por la ley del matrimonio, por la institucionalización social, capaz de elevar esa pasión a pasión ética, “[...] pero desde otra perspectiva, como instancia negativa respecto a la sociedad, respecto al universo comunitario, siendo, por ello, regresiva en relación al Eros platónico, que era instancia formativa, capaz de plasmarse en la objetividad y en el mundo institucional”.²³⁴ Este amor—pasión es un fenómeno primario de poder y posesión en el que todavía no hay lugar para el poder creador, poético, del Eros platónico; no hay un poder civilizador ni humanizador, cívico en el sentido pleno de la palabra.

Toda la galería de figuras, entre ellos el mismo príncipe Mishkin, tiene en común los diferentes matices del egoísmo. Cada uno de los participantes en las acciones amorosas tiene como imperativo su propio ego; “...inherentes a la condición humana; pero desde luego, se asignan grados definidos de valor moral a sus diversas manifestaciones en cada personaje”.²³⁵ Cada uno de los pretendientes de Nastasia ha sido movido por algún interés propio, pero en el más bajo umbral del deseo sensual está Ganya Ivolgin, dispuesto a sacrificar su dignidad humana con tal de obtener la apetitosa dote de la “vilipendiada” mujer. En el mismo nivel está Totsky, quien siendo tutor de la joven la seduce y arruina para siempre y, después para liberarse de ella y casarse con la mayor de las hijas del general Epanchin, ofrece una dote para aquel quien está dispuesto a aceptarla. El cinismo y falta de conciencia describen a un hombre lujurioso y mezquino para quien el amor no tiene otro sentido más que ser comercializado. El general, otro de los que desean aprovecharse de la mujer confundida, esposo oprimido y frustrado, dispuesto a gastarse una gran cantidad de dinero y comprar un costoso regalo a

²³⁴ Trías, E., *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997, p. 156.

²³⁵ Frank, J., *Dostoievski. Los años milagrosos. 1865-1871*, FCE, 1997, p. 364.

Nastasia, al ver que el desenlace es desfavorable para él, abandona la escena, no sin antes recoger el costoso collar de perlas.

Rogozhin es el único “loco de pasión y dispuesto a despilfarrar una fortuna y a tolerar cualquier sufrimiento con tal de conquistar el amor de Nastasia”.²³⁶ Pero en esta pasión irresistible de Rogozhin encontramos un enloquecimiento por la mujer como un objeto de su deseo sexual y no una capacidad de amar a la persona, su alma y su esencia humana. Cuando después de una riña con Nastasia, ésta le castiga con su desprecio, al preguntarle en qué está pensando, aquel le contesta: “Cuando te levantas y pasas cerca de mí, me pongo en pie, te sigo con la vista, oigo el roce de tu vestido y el corazón me salta en el pecho; abandonas la estancia y repito palabra por palabra todas las que te he oído, con la misma entonación con que las profieres”.²³⁷ Lo que obsesiona a Rogozhin y le enloquece es “el roce del vestido” de la mujer, su figura y el “ondulamiento infernal de su cuerpo”.

Indudablemente, lo que atrae con locura a Rogozhin hacia Nastasia y despierta en él la pasión erótica es la belleza física de la joven, belleza de la que Adelaida, la hija mayor del general Epanchin, se expresa de la siguiente manera: “Con esa belleza se puede convulsionar al mundo entero”.²³⁸ Únicamente la situación de desgracia que vive la joven le permite dejarse “comprar” por su apasionado amante, “porque entre más desprotegida se encuentra una persona, más fácilmente es posible ejercer sobre ella la posesividad a la que tiende el amor erótico”.²³⁹

²³⁶ Ibid., p. 365.

²³⁷ Dostoievski, F., *El príncipe idiota*, Porrúa, México, 1971, p.148.

²³⁸ Ibid., p. 56.

²³⁹ Plascencia, J. L., *Nada más humano que Cristo*, LAS, Roma, 2005, p. 195.

Sin duda, la belleza de Nastasia ha despertado el sentimiento amoroso y en el príncipe Mishkin, pero con la diferencia fundamental: su amor es amor compasión, provocado por la desgracia de la bella mujer. Cuando él se queda solo con el retrato de la joven, leemos:

Contemplando de nuevo aquel rostro que sólo tenía de notable su rara belleza, el príncipe experimentó una sensación aún más fuerte que la vez anterior. Aquel semblante denunciaba el orgullo y el desprecio, pero al mismo tiempo se observaba en él una sorprendente expresión de candor y de confianza. Este contraste despertaba sentimientos de conmiseración.²⁴⁰

Pero este amor de Mishkin aburre a Nastasia y ella huye de él para lanzarse en los brazos de aquel amor ardiente de Rogozhin que la destruye. El fracaso de Mishkin es inevitable, Dostoievski está convencido de que casarse por compasión se contradice con la naturaleza erótico-sensual del hombre.

Nastasia es la fuerza pasional para Rogozhin que lo hace actuar de formas impredecibles. El amor-egoísta de la mujer lleva al amante a la locura, y el mismo príncipe está imbuido que Rogozhin terminará matandola. Cuando le preguntan a Mishkin si Rogozhin se casará con Nastasia, él responde: “Sí, creo que sí, y mañana mismo, si fuera posible, pero la asesinará antes de ocho días”.²⁴¹

El amor de Nastasia por Rogozhin es interpretado por Dostoievski como una pasión sádica y masoquista, provocada por la dominación y crueldad de todos aquellos que han jugado un papel en su vida; es una pasión por el sufrimiento como un placer por sufrir al lado de todos aquellos que la han humillado. En ella no hay amor, sino un placer torturador por

²⁴⁰ Dostoievski, F., *El príncipe idiota*, Porrúa, México, 1971, p.55.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

vengarse de su tirano, aunque este sufrimiento no fuese causado por Rogozhin, sino por el otro: Totsky.

El final de la tragedia es comprensible y no puede haber otra conclusión para Dostoievski mas que un fracaso total que culmina con el asesinato de Nastasia, porque ninguno de los tres héroes, involucrados en el círculo amoroso, es capaz de amar “humanamente”.

En el amor se produce una triangularidad entre amor y muerte, opina Trías. En realidad, la pasión supone un duelo a muerte que abre la pasión al orden de la sociedad, y un duelo amoroso que la abre al de la comunidad. La relación de la pasión con la sociedad es una relación de amor—odio. En este punto la pasión, en tanto que síntesis de amor y muerte, configura el rasgo mismo de la Divinidad que para el filósofo es siempre una acción que implica un padecimiento.

En esta Idea vemos, pues, en la “esfera terrestre”, concretada la idea teológica que enuncia la síntesis del amor y de la muerte en la idea de Pasión, la que expresa la nota esencial de la divinidad. Esa idea de pasión constituye la conciliación de amor y muerte— y en el territorio fenoménico, la síntesis del dúo y del duelo, expresado por la triangularidad y reflexividad de la pasión.²⁴²

Dice Berdiaev, con quien estamos de acuerdo, que para Dostoievski lo importante es lo infernal de la esencia femenina, lo tormentoso de su ser y la pasión que ella inspira en el hombre. El amor carnal, para el escritor ruso, es una pesadilla, sufrimiento y destrucción de sí

²⁴² Trías, e., *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997, p. 163.

mismo. “El amor para Dostoievski es sólo un medio, no tiene un rostro propio, es únicamente apertura hacia el camino trágico del hombre, es la prueba del destino humano”.²⁴³

Dostoievski nos revela la tragedia sin salida en las relaciones amorosas entre sus hombres y mujeres, la imposibilidad de un final feliz que, posiblemente, termine en matrimonio. No vemos el encanto, el goce y la alegría entre dos enamorados. El amor sensual para él es, sumamente, la máxima expresión de la tragedia humana, el desdoblamiento del ser. Berdiaev sigue pensando que: “El amor es, en sumo grado, dinámico, lo que calienta la atmósfera a rojo vivo y provoca torbellinos, pero el amor no es un logro y con él nada se consigue”.²⁴⁴

La triangularidad del amor sensual más claramente se puede apreciar en la última novela dostoievskiana: *Los Hermanos Karamazof*. Nos enfrentamos con la muestra de las diferentes caras del erotismo. Por un lado, el viejo Karamazof, Gruchienka y Dimitri y, por el otro, Dimitri, Katia e Iván.

Berdiaev confiesa que, tanto el amor voluptuoso como el amor compasivo, presentes los dos en el trato del amor carnal, llevan a la destrucción y la pérdida de la personalidad a cada ser humano, cuando no están sometidos a una meta suprema, cuando desconocen el límite del mismo modo, y así, son capaces de incinerar el alma humana.

El deseo ardiente de aquel que está abstenido de ideales supremos y moralidad se convierte en exceso de rabia, cuyas consecuencias, muchas veces, son fatales. Este ser sufre por su propio desdoblamiento de la personalidad e inserta esa bifurcación en la relación amorosa, por lo tanto, es incapaz de llevar a cabo una unión satisfactoria con el “sujeto pasional”.

²⁴³ Berdiaev, N., *El espíritu de Dostoievski*, cap. V, *Liubov* (en trad: Amor), p. 1. <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/04.html> de 17/11/2007.

²⁴⁴ Ibid., p. 2.

El amor en Dostoievski es, casi siempre, dionisiaco, sigue Berdiaev, porque provoca pasiones demoníacas que conducen, tanto al amante como al amado a la locura. Por locura, el amor de Mitia Karamazof a Gruchienka establece un ambiente tenso y provoca la tiesura de todos que le rodean. “Nunca y en ningún lado el amor es capaz de encontrar tranquilidad, no lleva a la alegría de la unión; no hay rayo de luz en este amor”.²⁴⁵

Dimitri es desdoblado por el amor pasional que le tiene a Gruchienka, un amor que le arde y que lo lleva a la perdición, pero, en el mismo tiempo, es más fuerte que él y el joven está dispuesto a besar sus pies con tal de tenerla y le confiesa a Aliosha: “Me casaré con ella si me quiere, cuando vengan sus amantes me meteré en la habitación inmediata. Estaré allí para limpiarle los zapatos, calentar el samovar y hacer los recados”.²⁴⁶

Mitia está decidido a arruinar su propia vida y a pisar su propia dignidad y orgullo por una mujer que en lo más profundo de su ser desprecia, pero es incapaz de detenerse; dice: “Aquella mujer es la peste. Me he contaminado, la tengo dentro de la piel. Todo ha terminado desde ahora, no existe otra perspectiva. El cuerpo de la bribona semeja el de una culebra”.²⁴⁷ El joven se siente impotente para amar con profundidad a la mujer porque no acepta la naturaleza femenina y no trata de penetrar en la esencia de su ser, solamente, es atraído por su aspecto físico y por una pasión, que él mismo no comprende. En términos de Stendhal, este tipo de *amor-gusto* aumenta como consecuencia del hábito y si se le quita la soberbia no queda casi nada: “...y mientras el amor-pasión nos arrebató y prevalece sobre todos nuestros intereses, el amor-gusto sabe siempre adaptarse a ellos. En cuanto se le prive de la vanidad, no se tiene más que un convaleciente debilitado que a duras penas se mantiene en pie”.²⁴⁸

²⁴⁵ Ibid., p. 3.

²⁴⁶ Dostoievski, F., *Los Hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p.110.

²⁴⁷ Ibid., p. 109.

²⁴⁸ Stendhal, *Del amor*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1943, p.16.

Aún así, Dimitri está lejos de compararse con el libertinaje del viejo Karamazof, quien ya ha perdido, por completo, su libertad y orgullo. Privado de una moralidad, el hijo mayor, todavía, es capaz de ver en la mujer aquella nobleza y dignidad que lo hacen sentirse un “ciempiés” frente a ella. En la confesión a su hermano Aliosha le relata respecto a Katerina Ivanovna: “Es una belleza. Pero en aquel momento era bella por nobleza moral, su grandeza de alma y su devoción filial al lado de mí, vil y repugnante personaje”.²⁴⁹ Dimitri describe alegóricamente la “picadura” de la pasión que siente ante la presencia de la bella Katia: “Un día, hermano, me picó un ciempiés y tuve que estar quince días en cama con fiebre; pues bien, en aquel momento, sentí en mi corazón la picadura del ciempiés, que es un malvado animal...”²⁵⁰ El joven comprende perfectamente que la mordedura del “animal” le provoca enorme dolor en el alma, porque este amor que espera de Katia no es correspondido, no es él a quien ama la mujer; su decisión de casarse con Dimitri es fruto del agradecimiento que le debe por salvar el honor de su padre. Y aún cuando Katerina se inclina en una profunda reverencia frente a él, Mitia percibe su odio, porque esta inclinación es muy diferente de la del starets Zósima. El orgullo de Katia ha sido lastimado, se inclina, mas no amará. Dice Dimitri: “...se puso blanca como la pared y sin proferir una palabra, sin la menor brusquedad, sino tiernamente y dulcemente, se postró a mis pies, con la frente en el suelo, no como un pensionista, ¡sino como una rusa! Se levantó y huyó”.²⁵¹

No hay un verdadero amor en Katia, sino compasión, “...actitud siempre ambigua desde el punto de vista humano, por su tendencia a la espiritualización y, sobre todo, al orgullo”.²⁵² Dimitri duda que una mujer como Katerina pueda preferir casarse con él y no con

²⁴⁹ Dostoievski, F., *Los Hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 104.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 104.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 105.

²⁵² Plascencia, J. L., *Nada más humano que Cristo*, LAS, Roma, 2005, p. 191.

su hermano “tan inteligente” a quien verdaderamente ama desde el momento que lo ha conocido: “Me han preferido a mí, pero ¿por qué? Porque esa muchacha quiere por agradecimiento obligarse a una existencia desgraciada. ¡Es absurdo!”²⁵³

“Esta dualidad del amor,-opina Plascencia, con quien estamos de acuerdo,-se encuentra en íntima relación con su triangularidad, de manera que puede decirse que Dostoievski muestra genialmente la dualidad como contenido interno de la triangularidad, y la triangularidad como concretización externa de la dualidad”.²⁵⁴ Hacia el final de la novela, en el proceso contra Dimitri Karamazof por el asesinato de su padre, la doble intervención de Katerina expresa, concretamente, esta dualidad, precisamente, por su mutua contradicción. Podemos declarar que, en esta interpretación, el amor a Iván vence a la orgullosa compasión por Dimitri, y ahí se ve, más claro que nunca, el poder destructor de la pasión amorosa como factor determinante de la condena del hermano mayor.

La copresencia de amor y odio es ampliamente perfilada en la obra dostoievskiana, donde los dos polos conviven sin poder existir uno sin el otro. E. Carr opina, a base de esa reflexión, que: “En el mundo de la ficción de Dostoievski, el amor sexual tiene mucho más que ver con el odio que con la piedad”.²⁵⁵ En sus reflexiones, Plascencia declara:

La radical imposibilidad de vivir humanamente la relación hombre-mujer viene desde dentro: el odio no es sólo enemigo del amor, sino ante todo su producto, su sombra. En la dialéctica externa esta relación teme la presencia de un tercero, en la dialéctica interna teme su ausencia: teme la soledad de dos²⁵⁶

²⁵³ Dostoievski, F., *Los Hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 107.

²⁵⁴ Plascencia, J. L., *Nada más humano que Cristo*, LAS, Roma, 2005, p. 191.

²⁵⁵ Carr, E. H., *Dostoievski 1821-1881*, Laia, Barcelona, 1973, p.236.

²⁵⁶ Plascencia, J. L., *Nada más humano que Cristo*, LAS, Roma, 2005, p. 199.

Por la misma dualidad del amor Mitia ama y odia a Katia, y le cuenta a su hermano menor: “No sé si creerás que en tales momentos no he mirado nunca a una mujer, cualquiera que fuese, con odio, pero te juro que durante algunos momentos la contemplé con un odio intenso, lo cual no está separado del amor más ardiente más que por un cabello”.²⁵⁷

Trías revela que hay una precedencia en el amor—odio, del padecer sobre el hacer, del sufrimiento sobre la creación, “[...] lo cual hace pensar en una *violencia intrínseca del ser divino consigo y respecto a sí*. Hay, pues, Odio en la misma medida que hay Amor, violencia en la misma medida en que hay anhelo. Ello en una unidad intrínseca, verdadera *simploké* de Amor y odio, de *Eros y principio de muerte*”.²⁵⁸ En este punto la Pasión, en tanto que síntesis de amor y muerte, configura el rasgo mismo de la Divinidad que es siempre una acción que compromete un padecimiento implicado en la acción.

El amor engendra en sí mismo el odio, porque obliga al amante a salir de sí y amar al otro por sus cualidades y no por su belleza física, y eso pone en riesgo la propia felicidad egoísta y la autonomía del ser que, indudablemente, amenazado empieza a odiar. Según el filósofo ruso Soloviov, el egoísmo como fuerza real que arraiga en la profundidad de cada hombre, se supera a través del amor y, en primer lugar, en virtud del amor sexual entre el hombre y la mujer. Pero el amor al que se refiere el filósofo tiene otras dimensiones. Se trata de una fuerza de amar que supera el egoísmo y permite a los enamorados vivir en la “verdad”. “El sentido del amor humano, en general, es la justificación y la salvación de la individualidad a través del sacrificio del egoísmo”.²⁵⁹ Aún más, los personajes dostoievskianos son incapaces de negar su propia dignidad e individualidad, al contrario, en pretender afirmarla, en realidad

²⁵⁷ Dostoievski, F., *Los Hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 105.

²⁵⁸ Trías, E., *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997, p. 67.

²⁵⁹ Soloviov, V., *Smisl liubvi* (en trad. *El sentido del amor*), p. 9.

<http://www.zhurnal.ru/magister/library/philos/solovyov/solovv21.htm> de 01/07/2008

la destruyen, porque ponen en primer plano las cualidades de su bienestar y dejan una barrera entre su *yo* y los demás, llevando una vida “aislada y fuera de la verdad existencial”.

Por esta razón, Mitia abandona el amor de Katia, amor que lo aplasta y lo hace sentirse un “insecto” y prefiere aquel amor, puramente sensual a Gruchienka, que no le obliga convertirse en una persona moral. Le dice a su hermano:

Voy a hablarte ahora de los insectos, de aquellos a quienes Dios ha premiado con la sensualidad. Yo soy uno de ellos, y eso puede aplicárseme a mí. Nosotros los Karamazof somos todos así, ese insecto vive dentro de ti que eres un ángel y te produce tempestades, pues la sensualidad es una tempestad, y aún algo más.²⁶⁰

El amor a Gruchienka es, meramente, placentero. En él se desconocen los supremos sentimientos que llevan al hombre a la felicidad. Amar a Gruchienka es sufrir; sufrir por todos los pecados y por el mayor de todos: el deseo de matar al propio padre. “Y Dimitri Karamazof recibe una y otra vez con alegría el sufrimiento que habría de redimirle de la conciencia del pecado que le tortura”.²⁶¹ Más adelante, Carr sigue con la misma idea:

Nunca deja de pensar que sus sufrimientos son justos. No sufre por culpa de la muerte de su padre, sino por sus demás pecados; y si no sufre por sus propios pecados, entonces sufre por los pecados de otros. Y desde el momento en que acepta el sufrimiento como la justa expiación del pecado, el sufrimiento se convierte en el camino de la salvación.²⁶²

²⁶⁰ Dostoievski, F., *Los Hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 99.

²⁶¹ Carr, E. H. *Dostoievski 1821-1881*, Laia, Barcelona, 1973, p. 265.

²⁶² *Ibid.*, p. 269.

En varias ocasiones el joven expresa en público su “odio al viejo” y el anhelo a matarlo, porque aquel se ha convertido en un rival pretendiendo el amor de Gruchienka.

Feodor Karamazof pertenece a aquel círculo de héroes dostoievskianos cuyo posterior destino humano en la novela es imposible, su vida se interrumpe y recae en la nada, porque es de aquellos personajes que Berdiaev llama “paja”: “...un monstruo rebelde pero impresionante, lleno de lujuria y libertinaje”.²⁶³ Él y Dimitri habían rivalizado por tener a una misma mujer, una prostituta. Se habían cruzado palabras duras y golpes, y habían proferido amenazas en presencia de todo el mundo; y cuando se halla al viejo asesinado, lógicamente, todas las sospechas recaen sobre el hijo. Mitia está loco de celos y su tragedia es incomparable en la literatura por su aguda tensión de emociones que comporta:

¿Por qué vive semejante hombre?-rugió Dimitri Feodorovich a quien la cólera casi trastornaba, encogiéndose de hombros hasta el punto de parecer jorobado. No, díganme, ¿puede permitírsele aún que deshonre la tierra?-Y lanzó una mirada en torno suyo designando al viejo con la mano²⁶⁴.

Dostoievski analiza con mucha profundidad el problema de la sensualidad a través de su personaje: el viejo Karamazof, cuya voluptuosidad se convierte en intemperancia. Trías sugiere, junto con el amor—pasión sublimado en el “amor intelectual a Dios”, donde lo pasional se convierte en acción y la sinrazón en conocimiento un “exceso de amor”, inferior y degradante: “[...] un amor que impide el conocimiento, obstruye la acción y priva de la libertad, un amor que fija al sujeto a un solo objeto de conocimiento y atención, que roba su

²⁶³ Ibid., p.259.

²⁶⁴ Dostoievski., F., *Los Hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p.66.

voluntad hasta hacerla cautiva y que, por todo ello, puede considerarse locura e irracionalidad”.²⁶⁵

Berdiaev opina que la lujuria es un fenómeno de carácter metafísico y no físico, en el cual el hombre pierde su integridad que, por su lado, es honra y virtud. El libertinaje es rompimiento de las relaciones con los demás y consigo mismo. El hombre desenfrenado está encerrado en su propio *yo* y no puede amar al otro; lo que ama es al mismo acto de amar, sin valorar la profundidad del ser del otro, lo que ama es a su propio *yo*. “La lujuria—opina Berdiaev—es autoaprobación y ésta lleva a la autodestrucción. Solamente abrirse al otro y unirse con él hace que la personalidad se fortalece”.²⁶⁶ La persona lujuriosa es completamente solitaria, porque cuando desaparece el placer del enamoramiento que, para ella es demasiado fugaz, se queda en el vacío, en la nada y para poder sentirse vivo, el lujurioso necesita de otra nueva pasión: “Feodor se apresuró a establecer un harén en su casa y a organizar bacanales”.²⁶⁷

Feodor Karamazof inspira en los demás repugnancia y asco, porque ha perdido su libertad como ser humano y está privado de la posibilidad de escoger una vida propia. Él está sometido bajo el poder del encanto femenino y ya no existen “mujeres deformes”, incluyendo a Lizaveta Smerdiachiya que para él también es mujer y madre del hijo “bastardo” del viejo Karamazof. La personalidad del hombre, por completo, se ha perdido y desintegrado para llegar a la descomposición.

Dostoievski está convencido que para poder conservar su identidad, el ser humano debe ser humilde y subordinarse a un supremo *Yo* que lo llevará a la unión con los demás *yo*.

²⁶⁵ Trías, E., *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997, p. 50.

²⁶⁶ Berdiaev, N., *El espíritu de Dostoievski*, cap. V: *Liubov* (en trad: Amor), p. 6.
<http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/04.html> de 17/11/2007

²⁶⁷ Dostoievski, F., *Los Hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 8.

Únicamente el verdadero amor (amor a Dios) posibilita vivir una sexualidad armoniosa, positivamente integrada a todo su ser-persona. La capacidad de amar físicamente está inseparable con el amor espiritual, la unidad con el otro favorece abrirse al amor con y para los demás y complace al ser humano. “El objeto de amor es, para el ser finito— en la reflexión de Trías— el propio Dios, que al ser amor, hace que el hombre ame el propio Amor al amar a Dios. Amar significa entonces amar el Amor. O lo que es lo mismo, amar el hecho mismo de amar, *querer querer*”.²⁶⁸

El objeto de la riña entre el padre y el hijo, Gruchienka, también muestra diferentes rostros del amor: con el anciano Karamazof juega peligrosamente, ya que éste busca su belleza corporal y sus encantos que le provocan placer. Asimismo, con Dimitri, al principio se dedica a engañarle, aunque a lo largo de la novela va desarrollando la capacidad del amor profundo, plenamente humano, y hacia el final de la novela, sin dejar de mostrar rasgos egoístas, tiende a la vivencia de un amor de salvífica compasión.

Independientemente de la vida de perdición que ha llevado Gruchienka, todavía en ella está presente el espíritu humano de dignidad y orgullo femenino. Ella juega con los hombres que la cortejan pero es digna de un amor verdadero y respeto, porque en el final del juicio sobre Mitia toma la decisión definitiva de su vida: seguirlo a Siberia, o sea, aceptar el sufrimiento para lograr la resurrección. El narrador habla con compasión de ella:

Era una de esas naturalezas orgullosas, incapaz de soportar los desprecios, que apenas los sospechan las encoleriza y las empuja a la resistencia. Tenía seguramente también alguna timidez y la vergüenza de aquella timidez, lo que explica la desigualdad de su lenguaje tan

²⁶⁸ Trías, E., *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997, p. 67.

pronto irritado como desdeñoso y grosero, en el que se apreciaba de pronto una nota sincera cuando se acusaba a sí misma.²⁶⁹

De su relación con el viejo lujurioso se expresa con burla y sarcasmo; repite varias veces que no ha sido culpable de provocar en él los más bajos instintos de un hombre: “A propósito de sus relaciones con Feodor Pavlovitch observó con tono tajante: Todo eso son tonterías; ¿tengo yo la culpa de que se enamorase de mí? Un momento después añadió: De todo eso tengo yo la culpa, me burlaba del viejo y del hijo y los exasperé a los dos”.²⁷⁰

El acto de escoger acompañar a su amado al presidio es una aceptación del castigo por los pecados cometidos. Gruchienka reconoce su culpa y decide limpiar su alma aceptando el sacrificio y el castigo como propio.

No sabemos cuál fue la idea de Dostoievski para el fin de Grusha, porque la muerte del escritor interrumpió su deseo de escribir la segunda parte de la novela, pero, podemos creer, que su fe en las personas arrepentidas y con un profundo credo en el amor supremo llegará a la salvación y la resurrección del alma.

Dostoievski nos presenta un infinito y complejo mundo de pasiones humanas. Él demuestra que conoce profundamente lo más íntimo del ser humano y que no teme revelar sus pasiones y también sus miserias. El mundo pasional humano es un mundo de juego de las fuerzas del hombre, repleto de energía y vigor.

Subrayamos, junto con Berdiaev: “Es asombroso, que el éxtasis dionisiaco en Dostoievski nunca lleva a la desaparición de la personalidad humana, a la ruina de su

²⁶⁹ Dostoievski, F., *Los hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001, p. 585.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 585.

individualidad. Ninguna enajenación, ningún frenesí conduce a la negación del hombre. Este es un rasgo muy particular en el escritor ruso”.²⁷¹

El amor sensual para el poeta tiene dos inicios, “dos abismos” donde se derrumba el hombre: la voluptuosidad y la compasión. Las dos formas del amor carnal van hasta el límite. Para Dostoievski es de menor importancia presentar dimensiones en el amor, al contrario, su interés es llevar hasta el final esas dos fuerzas. Sus pretensiones han sido experimentar sobre la naturaleza humana e investigar en la profundidad su espíritu. Para él no puede haber un único, inseparable amor entre el hombre y la mujer, este amor es posible sólo con Dios.

Las pasiones amorosas son duales y consumen tanto al amante como al amado; una inevitable condición humana para el autor ruso. Tanto el amor-placer como el amor-compasión, sin conocer los límites de la moralidad existencial, no llevan a un amor “verdadero” y perfecto con el ser querido. El secreto, dice Berdiaev, del amor conyugal no es exclusivamente compasión o voluptuosidad, es la unión de las dos, mezcladas con el amor espiritual. Pero, en ninguno de los casos presentados por Dostoievski hemos encontrado esta unión en el amor sensual, por lo que, desde un principio, este tipo de amor, para el escritor, está condenado a fracasar.

²⁷¹ Berdiaev., N., *El espíritu de Dostoievski*, cap. II, *Chelovek* (en trad. *El hombre*), p.12.
http://www.krotov.info/library/02_b/berdyayev/1923_018_00.htm de 12/11/2007.

CONCLUSIONES

La cultura es de universal patrimonio, y la única manera de lograr la superación efectiva de la personalidad depende de la capacidad de cada uno y de todos para conservar su modo de ser propio.

F. M. Dostoievski contribuyó, con su labor y su vida, a crear una cultura que sirviera de base a los elevados fines del hombre sobre la tierra. Él abre nuestra sed de nobles pensamientos y de grandezas futuras, porque sólo ahí, en lo más profundo de nuestro ser, en lo eterno e inmutable de nosotros mismos, podemos aspirar a la grandeza humana.

Empezando en los años 60 del siglo XIX y, sobre todo, en la última etapa de su vida, Dostoievski enteramente está sumergido en la búsqueda de las respuestas que el hombre moderno, rehusando los mitos, puede y debe encontrar: los problemas del sentido de la vida y la misión del ser humano en ésta, un secreto de su existencia.

La actualidad dostoievskiana, según nuestro parecer, se encuentra más que nada en el hecho de que el tema general de su obra es la crisis espiritual del hombre contemporáneo, su situación trágica en un momento en que los valores éticos están perdiendo sentido.

Es muy preciso el escritor ruso en prevenir el destino de la humanidad, peligrosamente amenazada, en consecuencia de los dos hechos que están en el fondo del pensamiento moderno: la muerte de Dios, es decir de aquel absoluto que antes fue garantía de los valores, de cualquier sentido y cualquier razón, y la marcha triunfal de las ciencias y las tecnologías.

La novelística dostoievskiana es un texto ansioso de humanidad, que conjuga en estrecho haz filosofía y literatura, permitiendo examinar de cerca qué significa la pluralidad y complejidad en los usos de la razón y el sentimiento.

La obra del autor ruso no es un abandono total del discurso filosófico, sino que nos permite el acceso a un punto de vista diferente: un nuevo modelo reflexivo, otro límite crítico, que facilita la comprensión de las tesis, propias de la filosofía moderna. Las principales ventajas del proceso del intercambio entre lo literario y lo filosófico permanecen dentro del cerco del estudio de las dos disciplinas: el drama humano, porque están concientes que la cultura es por antonomasia sensibilidad humana y rica espiritualidad para el bien del hombre. Son en sí mismos vuelos cogitativos en la búsqueda de bondad, verdad y belleza, para captar horizontes que nos guiarán al porvenir.

En la filosofía trisiana leemos que la creación artística debe ser “arte de la inteligencia”, que mueva a la creación verdadera. El arte debe recuperar su conexión con la filosofía, con la verdad, pero el único modo es que la filosofía “se vuelva, ella misma, obra de arte”, que se enfrenta con el límite y con lo hermético. La filosofía y la literatura pertenecen al género creación, que para el filósofo catalán se divide en creación literaria y creación filosófica, donde la literatura alcanza la universalidad sin abandonar el plano sensible, y la filosofía se [...] mueve de entrada en el plano ideal y universal, sin abandonarlo jamás, pero de tal suerte que lo *singular sensible y concreto* queda (en la gran filosofía) radicalmente expresado”.²⁷² Al lado del filósofo confirmamos: “Arte y filosofía apuntan a la misma síntesis de universalidad y singularidad, de idea y sensibilidad, pero producen dicha síntesis de forma necesariamente inversa. Se juntan en el infinito, pero entre tanto caminan separadas”.²⁷³ Trías advierte que cuando en la obra artística el plano filosófico rebasa los límites de lo literario y pasa a primer plano, el arte se “desnaturaliza en tanto que arte” y se vuelve “literatura de tesis”. No hay que olvidar la forma de trabajar del arte: a través del símbolo que lo hace

²⁷² Trías, E., *Filosofía del futuro*, Destino, Barcelona, 1995, p. 150.

²⁷³ *Ibid.*, p. 150.

sensible y obliga a pensar, del lenguaje figurativo, eliminando en su forma de expresión conceptos y definiciones. “la filosofía, en cambio, trabaja directamente sobre ideas (de la razón)”,²⁷⁴ mas la verdadera filosofía no se queda atrapada por definiciones abstractas, sino es capaz “[...] de tensar el pensamiento hasta el orden sumamente abstracto de las ideas ontológicas con el fin de proporcionar una visión, lo más ajustada posible, del movimiento mismo de la vida y del devenir, de lo radicalmente singular y concreto”.²⁷⁵

Trías llama *grandes filosofías* aquellas que logran transformar nuestro ser y estar en el mundo a través de una “reestructuración” de las ideas que nos gobiernan (“las creencias, “las ideologías”). “Y en el curso de este proceso crítico y reconstructivo nos proporcionan una nueva versión del movimiento del devenir: el arte *ilumina* un singular en el que resplandece una idea (moral, filosófica). La filosofía *ilumina* una idea en la que resplandece la vida singular”.²⁷⁶ Siendo la filosofía y la literatura creaciones de un sujeto (no necesariamente un individuo), crean a través de la cultura una experiencia, que “[...] es recreación de sí misma. La obra es, pues, sea artística, religiosa o filosófica, recreación de *sí misma*”.²⁷⁷

Tanto el discurso filosófico como el literario, son abiertos y libres de buscar formas y modelos, que con infinita fidelidad al género, no disponen, no imponen, sino proponen para poner, agregar y decir siendo.

La literatura y la filosofía en Dostoievski, sin proponérselo tal vez el escritor, funda un diálogo constante de búsqueda de sentido para expresar nuevas formas estilísticas, tan poco comunes en sus contemporáneos.

²⁷⁴ Ibid., p. 150.

²⁷⁵ Ibid., p. 151.

²⁷⁶ Ibid., p. 151.

²⁷⁷ Ibid., p. 155.

De manera indirecta, a través de la ficción, el escritor nos lleva a una profundidad de pensar sus ideas, sin pretender ofrecer relatos ideológicos, en un sentido doctrinario o filosófico. Bajtín reflexiona señalando que: “La idea como objeto de representación ocupa un lugar preponderante en la obra de nuestro autor, pero, a pesar de ello, no es la heroína de sus novelas. El hombre fue su héroe, y solía representar, al fin y al cabo, no a una idea en el hombre, sino al hombre en el hombre”.²⁷⁸

Sus pensamientos se encarnan en los personajes mediante el lenguaje y el diálogo. El lenguaje en Dostoievski permite la unión de cada sujeto dialogante con el mundo con el que se relaciona. Ese lenguaje está dominado por las relaciones interpersonales. En este sentido Bajtín apunta que:

Dostoievski no trabaja en las imágenes objetuales de los hombres, ni tampoco busca discursos objetuales para sus *personajes* (en tanto que caracteres y tipos), no busca las palabras del autor, expresivas, claras y concluyentes, sino ante todo palabras *para su héroe*, plenamente significativas e independientes del autor, que no pongan de manifiesto su carácter (o su tipicidad), tampoco busca su posición en unas circunstancias vitales, determinadas, sino su última posición semántica (ideológica) en el mundo, su punto de vista sobre el mundo, mientras que *para el autor y como autor* busca palabras provocadoras, incitantes, inquisitivas, dialogizantes y las situaciones argumentales correspondientes.²⁷⁹

Bajtín observa acertadamente que en las novelas dostoievskianas el diálogo es la finalidad para, a través del mismo, observar el comportamiento humano, haciéndolo objeto de un análisis profundo e imparcial, descubrirlo, o más bien, “obligarlo a descubrirse” solo.

²⁷⁸ Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E., México, 1986, p. 52.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 64.

Para ello Rosario Herrera advierte: “los poetas son la memoria de los pueblos y de las culturas. Cada poeta, al crear nuevas imágenes, niega la tradición cultural para inventar otra. Pero el pasado se inventa en el presente para dirigirse al porvenir”.²⁸⁰

Muchos estudiosos de la novelística dostoievskiana, entre ellos Berdiaev y J. Frank, consideran la producción “intelectual” del escritor como una excelente contribución fecundante, no sólo por la profundidad creadora con la que desentraña las esencias filosóficas, sino además, por la fuerza estilística, belleza y originalidad personal. Su discurso, todo “una voluntad de estilo” capta de forma inusitada el espíritu del maestro.

Dostoievski cree en el hombre y cultiva humanidad, penetra en el humanismo y en el sistema axiológico que le sirve de sostén. Es que a partir del hombre y su actividad, concretada en la cultura, constituye el núcleo estructurador de su propio método, fundado en un pensamiento donde los momentos ético y estético se presuponen hasta integrarse en una totalidad unitaria y trascendente. Además, es cause hermenéutico de implicación que encuentran concreción:

- 1) En la comprensión compleja del hombre y su subjetividad, como posibilidad infinita de excelencia y creación.
- 2) En la ocupación de los valores como fuerzas esenciales para la formación humana.
- 3) Revelar cómo la forma literaria es apta para una comprensión filosófica de la axiología de la acción humana, dando prioridad al componente ético del devenir humano.

Las “verdades” de los seres humanos, reveladas a través del personaje, *un ser del límite* entre la razón y la pasión, *límite* como ser, como *logos*, señalan el horizonte ético, estético y

²⁸⁰ Herrera, R., *Poética de la cultura*, rev. Devenires IV, 7, Enero, 2003, p. 23.

ontológico del hombre y ponen de relieve los conflictos socioculturales del momento de su manifestación las cuales constituyen el objeto principal de su trabajo como escritor, comprometido con la problemática de su tiempo.

Trías nos habla de un ser *limítrofe* que deviene en el modo de la creación. El ser se renueva a cada instante en su porfiar por permanecer en el ser. El ser es un ejercicio de sí mismo, un eterno recrearse, un eterno retorno. El ser implica la posibilidad de un *poder ser*, de un incrementarse o decaer en el ejercicio del propio ser. Ese *ser del límite* es al que da acogida la proposición ontológica, el logos que es capaz de dar recibimiento a ese ser que en un modo nuevo se “desvela en la experiencia fenomenológica que ha hecho el sujeto fronterizo”, mezcla de inteligencia, pasión y libertad. Trías lo revela:

Por lo demás, en términos estrictamente ontológicos, el límite no lo es del Ser y del ente, sino del Ser y la Nada; es límite entre aquello *de lo cuales* límite, o en relación a lo cual se dice y declara (el ser, que es por eso *ser del límite*, que se da a experiencia en la *existencia*; y en la prueba del límite en la que el sujeto se constituye, como sujeto fronterizo); y lo es *en referencia a su sombra*, que es la nada, la cual debe ser pensada en y por sí.²⁸¹

Dostoievski parte de los problemas existenciales, por ejemplo, peculiaridades rusas, crisis moral y espiritual de la inteligencia rusa, etc., hasta los problemas del ser, y con ello ha afrontado la cuestión del sentido metafísico de la vida humana, los problemas hombre y Dios, actitudes de fe religiosa y de escepticismo, libre albedrío humano, el hombre ante sí mismo y frente a los demás, el amor erótico. Esas son sólo algunas de las pasiones que enfrenta el hombre en el mundo. El mundo, no sólo como materia ordenada, sino como ámbito, capaz de

²⁸¹ Trías, E., *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona, 2004, p. 162.

desprender significación y sentido, donde la razón se halla siempre antecedida por la existencia, en la cual se presentan las pasiones. Las pasiones, una fuerza constituyente de toda voluntad, incluso de toda racionalidad, según Eugenio Trías. Desde el punto de vista ético la pasión es, pues, lo que define el comportamiento o la actitud humana, siempre y cuando no se olvide su raíz inconsciente. Trías observa:

El *limes* funda la distinción misma entre consciente e inconsciente. Ese *limes* hace que la pasión se apodere del “sujeto” y produzca en él “representaciones”, “signos” y “símbolos” mediante los cuales su base pasional puede ser iluminada a través del lenguaje, de un lenguaje que se hace cargo de esa carga y sobrecarga pasional. Esas *figuras simbólicas*, figuras del pensar—decir, dan testimonio del vínculo entre pasión y *logos*.²⁸²

El amor-pasión para Dostoievski no es privilegio de una u otra clase social, sino constituye la misión de todo hombre (cualquier personaje).

Recorriendo algunas obras-ejemplo de la novelística del escritor ruso, consideramos apropiado en este lugar, resaltar algunos puntos esenciales, que a mayor grado revelan la problemática anteriormente citada.

Antes que nada, creemos justificado el poder hablar de una aportación filosófica que la obra del escritor ruso nos ofrece, en cuanto se plantean los problemas eternos: la lucha del hombre contra Dios y por Dios, el tema, a fin de cuentas, del ateísmo y de la fe cristiana, la inquietud espiritual del hombre en el mundo y consigo mismo, las relaciones entre hombre y mujer, a partir de la pregunta sobre el valor absoluto del ser humano.

²⁸² Trías, E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 461.

Para una valorización definitiva de Dostoievski como escritor y como pensador, debemos tomar en cuenta hacia donde se dirigía su amor. De acuerdo con el filósofo ruso V. Soloviov, opinamos que:

Él amaba, antes que nada el alma humano que vive y está en todo, y creía él, que todos nosotros somos criaturas de Dios, afirmaba la fuerza inmensa del espíritu humano, que se elevaba encima de todo tipo de violencia externa y sobre cualquier desmoralización del hombre. La realidad divina se le reveló a través de la fuerza interna del amor y del perdón absoluto, y esta fuerza era para él la razón de la existencia del hombre en la tierra y hacia ella estaba dirigido todo su ser y vida.²⁸³

Obviamente, la aportación dostoievskiana para la filosofía depende de la capacidad que la filosofía posea para captar la riqueza específica que la literatura puede otorgar, con una sensibilidad que valore la profundidad del espíritu puro del hombre frente a sus abismos, ofreciendo una nueva dimensión para una solución vital.

Hemos constatado en el análisis del capítulo II, la dualidad existencial del hombre. Dostoievski no nos da respuestas, no sabemos cuál es su posición respecto al problema de la existencia de Dios, pues, el autor no asume ninguna responsabilidad, no se siente parte de ninguno de los bandos— se coloca fuera del mundo y de Dios. Pero, por otra parte, asume el compromiso de su propia participación en la culpa. Todos somos concientes y, aún así, desgraciados, según el escritor ruso, porque cada uno de nosotros se doblega bajo el pecado secular del mundo. Y, sin embargo, nos salvaremos todos porque la fe, verdaderamente viva,

²⁸³ Soloviov, V., *Tri rechi v pamiati Dostoievskogo.*, (trad: *Tres discursos en memoria de Dostoievski.*), en la rev. *Veji*, 2000, p.1.

es una voluntad de saber que cambia en querer amar, una voluntad de comprender que se hace comprensión de voluntad, y no unas ganas de creer que acaban por virilidad en la nada.

Dios y Cristo, son dos conceptos muy diferentes para nuestro autor. En Jesucristo, el ideal humano hecho realidad de una vez para siempre, el hombre se descubre amado incondicionalmente por Dios, y percibe así el sentido de su existencia en la vivencia libre de su amor a Dios y al prójimo.

Después de la aparición de Cristo como el ideal encarnado, se hace claro que el desarrollo del ser humano tiene que llegar hasta el punto supremo: que cada uno comprenda, se convenza que el crecimiento, el auge del propio *Yo* sólo se alcanza cuando uno se entrega plenamente a todos y a cada uno, como lo hizo Cristo; en eso consiste la gran felicidad de existir, el alcance del *reino de Dios*, en la opinión del propio poeta.

En Dostoievski necesitamos buscar no aquella psicología, tan común en los escritores de los últimos años del siglo XIX, sino lo que Berdiaev llama “pneumatología; un modo de estudiar la realidad espiritual del hombre, su destino trágico, su naturaleza ambigua y enigmática, su posibilidad de hacer tanto el bien como el mal, su potencial de destrucción y muerte y su esperanza de resurrección y de vida”.²⁸⁴

Frente a la pretensión del naturalismo positivista de explicar la esencia humana por la sola naturaleza, Dostoievski nos muestra el carácter irreducible del hombre: el monismo naturalista es quebrado por la libertad, la más radical y absoluta libertad del hombre, potencialmente capaz de todo, incluso de volver al hombre contra sí mismo.

Ninguna ciencia imaginable dará nunca razón de ello. Sin su enigmática libertad, el ser humano resulta incomprensible; con ella, deviene misterioso y digno de respeto y amor, de

²⁸⁴ Berdiaev, N., *Mirosozertzanie Dostoievskogo. Chelovek.* (en trad: *El espíritu de Dostoievski. El hombre*) <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/02.html>, de 17/11/2007, p.12.

piEDAD, una piedad-perdón que sólo Dios puede obsequiarle. Por su libertad, tiende cada hombre, a convertirse Dios, a aislarse, a experimentarse y a sentirse solo a sí mismo. Principio de negación: tal es el mal.

Atravesando la experiencia del mal, puede revelársele al hombre el bien y la necesidad de salvación. Sin embargo, no hallaremos en la novelística del escritor ruso inclinación alguna al gnosticismo (el mal y el bien luchando eternamente sin salvación última posible).

La experiencia de la propia libertad rompe el hechizo del naturalismo monista y positivista. Sin embargo, siendo el amor y el perdón la única posibilidad de vida para el ser humano, aquella experiencia no será para Dostoievski la más originaria y fundamental. Lo dice Berdiaev:

Existe una más originaria y profunda,-reflexiona Berdiaev,-la experiencia de Dios, experiencia suprema que contiene e ilumina en sí misma todas las otras y por eso mismo es la verdaderamente decisiva para el destino del hombre”.²⁸⁵

Dostoievski es un artista, por tanto, sus conocimientos, juicios y valoraciones, convertidos en expresión, en el marco de la obra artística, han tenido sentido y significación en función del organismo de la obra artística en sí.

Nuestra propuesta para los futuros estudios de una obra literaria es acoger un método que parta del hombre en sus circunstancias y contextos socioculturales e históricos para determinar cauces interpretativos reales sin a priorismos, independientemente de si dicho método pertenece al área de la filosofía o de la literatura. Porque es el hombre, como sujeto que piensa, siente, actúa y se comunica con el entorno histórico-cultural, en el que se despliega

²⁸⁵ Ibid., p. 13.

su pensamiento alado y su praxis alumbrada. Dostoievski se dirige al hombre, en tanto esencia cultural y espíritu del pueblo.

Tanto su oficio de gran novelista, como su misión humanista, determinan un discurso filosófico-literario y una praxis, cuando se engendran sobre la base de necesidades e intereses auténticos, es capaz de trascender la realidad y realizar el ser esencial del hombre.

La tesis dostoievskiana de concebir al hombre como posibilidad infinita de excelencia y creación lleva el sello de la razón que orienta su discurso. Un discurso de alto vuelo cogitativo y belleza estilística que no evade el drama humano, todo lo contrario, es consustancial a él.

Todo poeta, realmente importante, todo auténtico artista, que no se limita a reflejar problemas de existencia, sino de esencia o de ser, es, al mismo tiempo, un filósofo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M.**, *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986.
- Benjamin, W.**, *El "Idiota" de Dostoievski. Obras, libro II, vol. I*, ABADA, Madrid, 2007.
- Berdiaev, N.**, *Mirosozertzanie Dostoievskogo. Glava II, Tchelovek.* (en trad.: *El espíritu de Dostoievski. Cap. II, El hombre*). <http://www.vehi.net/berdyaev.dostoevsky/02.htm>
- Berdiaev, N.**, *Otkrovenie o cheloveke v tvorchestve Dostoevskogo*, statia (trad. *Una revelación para el hombre en la obra de Dostoievski*, artículo),
http://www.krotov/info/library/02_b/berdyaev/1918_301.html de 12/11/2007.
- Berdiaev, N.**, *La filosofía como acto creador*, Carlos Lottlé, Buenos Aires, 2001.
- Bulgakov, S.**, *Ivan Karamazov kak filosofski tip* (trad. *Iván Karamazof como modelo filosófico*), Conferencia publicada en la revista: *Voprosi filosofii i psichologii* (trad. *Problemas filosóficos y psicológicos*), Num. 1, 1902.
- Carr, E. H.**, *Dostoievski 1821-1881*, Laia, Barcelona, 1973.
- Colli, G.**, *La sabiduría griega*, Trotta, Madrid, 1998.
- Dostoevski, F.**, *Idiot*, Pravda, Moskva, 1982, t. 6 y 7.
- Dostoevski, F.**, *El príncipe Idiota*, Porrúa, México, 1971.
- Dostoevski, F.**, *Prestuplenie y nakazanie*, Pravda, Moskva, 1982, t. 5.
- Dostoevski, F.**, *Crimen y castigo*, E. D. A. F., Madrid, 1972.
- Dostoevski, F.**, *Bratia Karamazovi*, Pravda, Moskva, 1982, t. 11 y 12.
- Dostoevski, F.**, *Los Hermanos Karamazof*, ALBA, Madrid, 2001.
- Dufrenne, M.**, *Lugar de la experiencia estética en la cultura*, art. trad. Por M. T. Ramírez
- Eco, U.**, *Sobre literatura*, RqueR, Barcelona, 2002.
- Erasmus**, *Elogio de la locura*, Sopena, Buenos Aires, 1941.
- Foucault, M.**, *Prefacio de la Historia de la locura*, primera edición de 1961.

- Foucault, M.**, *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1998.
- Foucault, M.**, *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Frank, J.**, *Dostoievski. Los años milagrosos (1865-1871)*, FCE, México, 1997.
- Freud, S.**, *Obras completas, vol. 21 (1927-31)*, Amorrortu, Buenos Aires, 1979.
- González, C.**, *Función de la teoría en los estudios literarios*, UNAM, México, 1982.
- Guardans, T.**, *Indagaciones en torno a la condición fronteriza*. (Tesis doctoral del Institut Universitari de Cultura), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2006.
- Gumbrecht, H.**, *Sociología y estética de la recepción*, en: *En busca del texto*, UNAM, México, 1993.
- Heidegger, M.**, *¿Para qué poetas?*, UNAM, México, 2004.
- Herrera, R.**, *Escritura y literatura*, rev. Sentidos 7, UMSNH, Morelia, Agosto 2000.
- Herrera, R.**, *Poética de la reconstrucción*, rev. Devenires II, 3, UMSNH, Enero 2001.
- Herrera, R.**, *Poética de la cultura*, rev. Devenires IV, 7, UMSNH, Morelia, Enero 2003.
- Iser, W.**, *Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético*, en: *En busca del texto*, UNAM, México, 1993.
- Iser, W.**, *La estructura apelativa de los textos*, en: *En busca del texto*, UNAM, México, 1993.
- Jauss, H. R.**, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Santillana, Madrid, 1992.
- Jauss, H. R.**, *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*, en: *En busca del texto*, UNAM, México, 1993.
- Kasatkina, T.**, *Roman Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoianie izutcenia*. (En trad. *La novela de Dostoievski "El príncipe idiota": una forma moderna de estudio*), <http://kniga.websib.ru/article.htm>
- Lévinas, E.**, *Ética e infinito*, Cátedra, Madrid, 1991.
- Lévinas, E.**, *Totalidad e infinito*, Sígueme, Salamanca, 1987.

- Martínez, J. L.**, *Problemas literarios*, Lecturas mexicanas, México, 1997.
- Nadler, J.**, *El problema de la historia del estilo*, en: *Filosofía de la ciencia literaria*, F.C.E., México, 1963.
- Novalis, F. H.**, *Fragmentos sobre poesía. Ensayistas alemanes (siglos XVIII-XIX)*, CONACULTA, México,
- Paccini, D.**, *O filosofii Dostoevskogo. Esse.* (En trad.: *Sobre la filosofía de Dostoievski. Ensayo*), Prometei, Moscú, 1992.
- Pérez-Borbujo, F.**, *la otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Herder, Barcelona, 2005.
- Plascencia, J. L.**, *Nada más humano que Cristo. El misterio del hombre a la luz de Cristo en F. M. Dostoievski*, LAS-ROMA, Roma, 2005.
- Platón**, *Fedro o del amor. Diálogos*, Porrúa, México, 1993.
- Ramírez, M. T.**, *Dialéctica de la creación artística. Variaciones sobre arte, estética y cultura*, rev: Devenires, UMSNH, 2002.
- Restrepo, C.**, *Del rostro al ícono*, en la revista *Intersticios*, Univ. Intercontinental, Num. 27/2007.
- Rozanov, V.**, *Razmolvka mezhdú Dostoevskim i Solovievim* (trad. *La riña entre Dostoievski y Soloviov*), Conferencias pronunciadas en 1906 y publicadas el mismo año.
<http://www.vehi.net/rozanov/dverechi/html>
- Schildknecht, C.**, *Entre la ciencia y la literatura: formas literarias de la filosofía*, en: **López de la Vieja, M. T.**, *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, F.C.E., México, 1994.
- Shopenhauer, A.**, *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México, 1997.
- Soloviov, V.**, *Smysl liubvi, statia II* (trad. *El sentido del amor, art. II*)
<http://www.zhurnal.ru/magister/library/philos/solovyov21.htm> de 01/07/2008

- Soloviov, V.**, *Tri rechi v pamiati Dostoievskogo, rech III* (trad. *Tres discursos en memoria de Dostoievski, tercer discurso*), en la revista *Veji*, 2000.
- Steiner, G.**, *Tolstoi o Dostoievski*, ERA, México, 1968.
- Stendhal**, *Del amor*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1943.
- Trías, E.**, *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1983.
- Trías, E.**, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988.
- Trías, E.**, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.
- Trías, E.**, *Filosofía del futuro*, Destino, Barcelona, 1995.
- Trías, E.**, *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997.
- Trías, E.**, *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 2000.
- Trías, E.**, *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000.
- Trías, E.**, *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona, 2001.
- Trías, E.**, *Pensar la religión*, Altamira, Buenos Aires, 2001.
- Trías, E.**, *Pensar en público*, Destino, Barcelona, 2001.
- Trías, E.**, *Drama e identidad*, Destino, Barcelona, 2002.
- Trías, E.**, *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona, 2004.
- Troyat, H.**, *Dostoievski*, Vergara, Barcelona, 2006.
- Zweig, S.**, *Tres maestros, Balzac-Dickens-Dostoievski*, Porrúa, México, 2001.