



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# La representación del nihilismo en la literatura de Dostoievski

Autor:

Bolívar, Santiago Correa

Tutor:

López Arriazu, Eugenio

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Literarios

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis de maestría en Estudios literarios

*La representación del nihilismo en la literatura de Dostoievski*

Por

Santiago Bolívar Correa

Director

Dr. Eugenio López Arriazu

30/11/2016

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Facultad de Filosofía y Letras

# Contenido

	<b>Pág.</b>
1. Introducción	3
2. El nihilismo ruso en el siglo XIX	8
2.1. Eslavofilia y occidentalismo en Rusia: nihilismo cultural	11
2.2. División del movimiento occidentalista en Rusia: nihilismo político	16
3. La representación del nihilismo en <i>Crimen y castigo</i>	24
3.1. Apuntes preliminares	24
3.2. Raskólnikov	28
4. La representación del nihilismo en <i>Demonios</i>	42
4.1. Apuntes preliminares	42
4.2. Perspectiva colectiva del nihilismo en <i>Demonios</i>	45
5. La representación del nihilismo en <i>El idiota</i>	68
5.1. Apuntes preliminares	68
5.2. Perspectiva colectiva del nihilismo en <i>El idiota</i>	76
6. La representación del nihilismo en <i>Los hermanos Karamázov</i>	97
6.1. Apuntes preliminares	97
6.2. Algunos focos de representación del nihilismo en <i>Los hermanos Karamázov</i>	98
6.3. Dmitri Karamázov	110
6.3.1. Iván Karamázov	122
7. La fase más extrema del nihilismo: el suicidio en la literatura de Dostoievski	135
7.1. Apuntes preliminares	135
7.2. El suicidio de Svidrigailov en <i>Crimen y castigo</i>	139
7.3. El suicidio de Smerdiakov en <i>Los Hermanos Karamázov</i>	144
7.3.1. El intento de suicidio de Ippolit en <i>El idiota</i>	149
7.3.2. El suicidio de Kirílov en <i>Demonios</i>	154
7.3.3 El suicidio de Stavroguin en <i>Demonios</i>	158
8. Observaciones finales	166
9. Bibliografía	169

## **1. Introducción**

El problema que nos proponemos desarrollar en esta tesis de maestría es el del nihilismo, es decir, la cuestión sobre la pérdida de los valores universales del hombre (aquellos que fueron forjados por la tradición filosófica humanística), tal y como aparece representado en la literatura de Fiódor Dostoievski. Este es uno de los problemas filosóficos que más interés ha suscitado entre algunos intelectuales contemporáneos de distintas ramas humanísticas; algunos de ellos (como Gianni Vátimo, Gilles Lipovetski y Franco Volpi) integran nuestro marco teórico, y los iremos trayendo a colación en la medida que avancemos en cada capítulo. Sin duda, el nihilismo tiene mucho que decirnos sobre las coyunturas esenciales del hombre contemporáneo, y es allí donde reside la importancia de encontrarle un enfoque crítico a la literatura de uno de los escritores que más ha ahondado en este problema. No en vano George Steiner ha señalado, en referencia a las debacles sociales y políticas que afrontan nuestras sociedades actuales, que “Esa ruina es el punto de partida de cualquier reflexión seria sobre la literatura y sobre el lugar de la literatura en la sociedad” (Steiner, 1994: 24).

Si bien en la obra de Dostoievski el problema del nihilismo encuentra una amplia configuración que puede ser leída y analizada en diversas estrategias y procedimientos narrativos, tanto en el plano de representación social como en el plano de representación individual, es importante tener presente el juicio que Nicolái Berdiáev se forjó sobre el escritor: “comprendió perfectamente la naturaleza del nihilismo ruso, pero él era antinihilista” (Berdiáev, 1978: 27). Es decir, una posición contraria al nihilismo no le impidió a Dostoievski lograr tanto una representación compleja como una reflexión profunda del problema. En esa medida, es indispensable saber que de la gran mayoría de personajes que analizaremos en este trabajo no cabe decir que sean figuras íntegramente nihilistas. Más bien habría que deducir que, la tendencia al desdoblamiento psicológico de las figuras dostoievskianas, es la que nos permite escuchar en ellas diferentes voces que quedan atravesadas por la experiencia del nihilismo, esto es, por las diversas crisis de sentido que involucra la disolución de los valores universales: fragmentación de la imagen

del mundo, individualismo exacerbado, vacío existencial, relativismo moral, pérdida de la identidad nacional, incapacidad para discernir entre el bien y el mal. Sin duda, hablar de la crisis de sentido que conlleva la disolución de los valores universales nos hace pensar en uno de los lectores más voraces y reconocidos que tuvo Dostoievski: Friedrich Nietzsche.

Pese a que la profecía de los “próximos dos siglos de nihilismo” que afrontaría la cultura europea fue anunciada por Nietzsche<sup>1</sup> con posterioridad a la obra de Dostoievski, la referencia al filósofo alemán a lo largo de nuestra tesis adquirirá particular importancia. Ello se debe a que la concepción nietzscheana del nihilismo puede ser muy esclarecedora en relación a la concepción existencial y psicológica del nihilismo que lograremos extraer de la literatura de Dostoievski. Es decir, teniendo en cuenta que, según Gianni Vattimo, “Para Nietzsche todo el proceso del nihilismo puede resumirse en la muerte de Dios o también en la desvalorización de los valores supremos” (Vattimo, 1996: 24), las tramas novelescas de Dostoievski involucradas con la negación de Dios y de los demás valores supremos podrán ser interpretadas a la luz del autor del *Zarathustra*, principalmente en el capítulo de *Los hermanos Karamázov*. En última instancia, si bien el filósofo alemán concibió *positivamente* lo que el escritor ruso presagió *negativamente* (esto es, la disolución de los valores supremos y la muerte de Dios), el hecho de que ambos hayan ahondado en *la crisis de sentido* que el nihilismo engendraría en el ser humano es lo que nos permitirá ponerlos en contacto.

Ahora bien, el problema del nihilismo estuvo muy en boga dentro del contexto cultural y político de la Rusia de mediados del siglo XIX. En concreto, *nihilismo* fue la palabra con la que, en tiempos decimonónicos en Rusia, se designó a los movimientos libertarios y progresistas de rebelión social e ideológica que pregonaron valores revolucionarios disidentes a los del régimen autócrata zarista.

---

<sup>1</sup> Una de las primeras sentencias de Nietzsche en *Der Wille zur Macht (La voluntad de poder)* es la siguiente: „Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten Zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht mehr anders kommen kann: die Heraufkunft des Nihilismus“ (Nietzsche, 1959: 3). “La que narro es la historia de los próximos dos siglos. Describo lo que viene y que ya no puede venir de otro modo: el advenimiento del nihilismo” (Mi traducción).

Entre las figuras célebres vinculadas con el nihilismo ruso, algunas de las cuales integraron la llamada “*intelligentsia*” (movimiento que propugnó desde diversos sectores sociales las revueltas contra el poder y la cultura dominantes), podemos nombrar a: los demócratas y progresistas Nikolái Dobroliúbov y Dmitri Písarev; el teórico del populismo, anti-conservadorista y anti-terrorista Aleksandr Herzen, y el propio escritor Nikolái Chernischevski, cuya novela titulada *¿Qué hacer?* “se ha de considerar entre los principales manifiestos del nihilismo ruso” (Volpi, 2011: 42). Asimismo, si tuviésemos que pensar en figuras ya no meramente teóricas sino propiamente activistas dentro del movimiento nihilista en Rusia tendríamos que nombrar, en primer lugar, a Serguei Necháev, un extremista revolucionario que estuvo en prisión desde 1873 y que colaboró en los atentados que le ocasionaron la muerte al zar Alejandro II en 1881. Tal como nos lo precisa Franco Volpi en su libro *El nihilismo*, a partir de ese momento en Rusia “La expresión *nechaevismo* fue empleada para designar las formas más desprejuiciadas e intransigentes de nihilismo político” (Volpi, 2011, 42). Y en segundo lugar podemos nombrar a Mijaíl Bakunin, quien ha sido considerado el inspirador y coautor (junto con Necháev) de uno de los documentos esenciales del nihilismo ruso: *El Catecismo del revolucionario*.

Ciertamente, las anteriores fueron algunas de las figuras que, bajo muy diversas ideologías, fomentaron el germen de lo que se consideró como *nihilismo político* en Rusia a mediados del siglo XIX. Pero si bien esa diversidad de ideologías revolucionarias la analizaremos con mayor detenimiento en el segundo apartado del primer capítulo de nuestra tesis, hay que decir igualmente que la manera como está construida formalmente la literatura de Dostoievski (es decir, polifónicamente) nos obliga a prestar atención a otras facetas del nihilismo que trascienden el enfoque tradicional del problema. Esto significa que, además de la faceta socio-política del nihilismo de la que se ocuparon los intelectuales rusos contemporáneos a Dostoievski, nosotros vamos a ocuparnos también de los aspectos psicológico-moral y existencialistas que dicho problema acarrea en la concepción del mundo de algunas figuras del escritor; pues tal como lo asegura Franco Volpi, “en Dostoievski el fenómeno de la disolución de los valores, vivido como una crisis que consume el alma rusa, se despliega ante los ojos en todas sus consecuencias nefastas, hasta el crimen y la perversión” (Volpi, 2005: 44).

Así pues, en el primer capítulo de nuestra tesis proponemos darle un contexto histórico (cultural y político) al problema del nihilismo ruso en la época de Dostoievski, algo que nos permitirá ir señalando algunos puntos de conexión entre estas cuestiones y algunos temas que desarrollaremos en las novelas que analizaremos posteriormente. Seguidamente, en el capítulo sobre *Crimen y castigo* enfocaremos el problema del nihilismo a partir de la disolución de valores que experimenta la consciencia del héroe de la novela (Raskólnikov). En ese sentido, la *ausencia del “para qué” vivir* (una definición del nihilismo que extraeremos del pensamiento de Nietzsche) y la idea del súper-hombre serán las nociones medulares que nos permitirán desarrollar esta investigación. Hay que tener presente además que, debido a que *lo irracional* es uno de los planos de representación predilectos del escritor, en este capítulo y en los siguientes la crisis de valores que develan algunos de *los sueños* perturbadores de las figuras de Dostoievski será materia de interpretación recurrente.

En el capítulo dedicado a *Demonios* ampliaremos el espectro de nuestro análisis. Vamos a mostrar, además de las secuelas negativas que el nihilismo deja en algunas figuras concretas, las consecuencias a nivel socio-político que se desprenden de este problema, incluyendo claro está el plano de representación exclusivo de la novela: el terrorismo revolucionario. Para ello, tendremos que tomar en consideración el proceso narrativo que le sirvió a Dostoievski en su novela a la hora de patentizar la crisis de valores que afrontan sus personajes: a saber, el proceso de la representación satírica. Además, este enfoque “colectivo” del nihilismo es el mismo que adoptaremos en el capítulo sobre *El idiota*. Allí, partiendo de una controvertida acepción dostoievskiana del “alma nacional” que nos lleva a asumir el nihilismo en tanto que crisis de los valores populares rusos, el foco de nuestro análisis recaerá sobre la Petersburgo burguesa y “europeizada” que Dostoievski ha plasmado en su novela.

A continuación, en el capítulo sobre *Los hermanos Karamázov* interpretaremos el nihilismo a partir de las secuelas negativas que arrojaría la negación del valor absoluto en la cosmovisión ortodoxa de Dostoievski: *Dios*. Si bien nos enfocaremos en los casos concretos de Dmitri e Iván Karamázov, la inabarcable extensión temática de esta novela nos hará considerar también otros focos de representación, más colectivos, en los que

Dostoievski ha mostrado las consecuencias negativas que impulsa la supresión del principio de autoridad suprema. No obstante, la más letal y decisiva de las consecuencias arrastradas por la experiencia del nihilismo es la que nos reservamos para el análisis del último capítulo de este trabajo: el suicidio. Allí conoceremos la visión que el escritor se ha forjado en torno a este singular acontecimiento, de manera que terminaremos adentrándonos en las historias personales de las figuras dostoievskianas que alcanzaron la forma más extrema del “*nihil*”, esto es, la aniquilación de uno de los valores supremos del hombre: la vida misma.

En definitiva, estimamos que nuestro trabajo de investigación literaria resulta pertinente e innovador teniendo en cuenta que, dentro del plano de investigaciones literarias en lengua castellana que se han realizado sobre Dostoievski, no existe hasta el momento ningún estudio dedicado a esclarecer pormenorizadamente de qué forma la literatura de este escritor ha representado el problema del nihilismo. Naturalmente, siempre será difícil dar una última palabra sobre un autor tan inclasificable. Por eso, nuestro enfoque no pretende ser ni más ni menos verídico que los enfoques tradicionales con que se han estudiado la obra del escritor ruso en lengua castellana. Solamente pretendemos suscitar *una manera distinta de leer* a Dostoievski, con la cual esperamos que puedan surgir otras nuevas.

### **El nihilismo ruso en el siglo XIX: una cuestión cultural y política<sup>2</sup>**

---

<sup>2</sup> Por razones obvias de extensión, no podemos en este capítulo referir un análisis exhaustivo sobre la génesis histórica del concepto “nihilismo”. Para ello, véanse los



*“¿Pero qué somos nosotros los rusos? ... ¿somos de veras rusos? ¿Por qué Europa tiene de todos nosotros, sin excepción, esa idea fabulosa, fantástica? Porque todo, decididamente, casi todo cuanto tenemos en punto a desarrollo espiritual, ciencias, artes, ciudadanía, humanismo, todo viene de allá, de esa región de sagrados portentos. Porque toda nuestra vida, desde la más tierna infancia, se ajustó al patrón europeo (...) ¿Cómo todavía no nos habremos vuelto definitivamente europeos?”* (Dostoievski, 1950: 1385).

Unas pocas líneas más abajo de las que hemos citado en el anterior epígrafe, casi al comienzo del texto al cual pertenecen (*Notas de invierno sobre impresiones de verano*), Dostoievski termina por amoldar su premisa sobre la conflictiva relación de Rusia con la cultura occidental europea de una forma que, en principio, no resulta del todo esclarecedora. Lo hace con las siguientes palabras: “Yo sólo expongo el hecho de que no nos hemos convertido en europeos, no obstante tan irresistibles influjos” (Dostoievski, 1950: 1385). Creemos que el texto que acabamos de referir resulta bastante decisivo para lograr encaminar una reflexión sobre la cuestión del nihilismo ruso en la época de Dostoievski debido a que (allende su marcado estilo literario, aunque para nada desprendido de la abstracción teórica) *Notas de invierno*<sup>3</sup> nos ofrece un retrato fidedigno sobre las aporías que suscita la indagación del carácter nacional ruso del siglo XIX y sus relaciones conflictivas con la civilización occidental europea. Esto nos sugiere que en primera instancia el nihilismo ruso debemos pensarlo en cuanto *fenómeno que expresa la ausencia de la identidad nacional*.

---

cuatro primeros capítulos del libro *El nihilismo* de Franco Volpi, donde el autor italiano hace un recorrido por las distintas connotaciones que tuvo el concepto en la tradición europea, desde el *Gorgias* de Platón como “el primer nihilista occidental” (a partir de su tesis “nada existe, y si existiese, no podría conocerse, y si pudiera conocerse no sería comunicable”), pasando por su implicación en la tradición idealista alemana y en la revolución francesa, hasta llegar (ya en los últimos capítulos del libro) a las perspectivas ontológica y vitalista con que respectivamente Heidegger y Nietzsche abordaron el problema del nihilismo.

<sup>3</sup> Son las observaciones y los recuerdos del primer viaje por Europa que hizo Dostoievski en 1862, y que redactó para la revista *El tiempo*. Al respecto, véase el capítulo “Primer viaje a Europa”, en el libro sobre Dostoievski de Henri Troyat que citamos en la bibliografía.

Esta perspectiva inicial bajo la cual queremos enfocar el problema del nihilismo ruso se justifica teniendo en cuenta que, en *Notas de invierno*, Dostoievski ha hecho particular hincapié en la *ausencia de valores* que le suscitó su contacto con el imperialismo industrial de Inglaterra y con la psicología del ciudadano burgués parisiense. Por ende, en algún sentido el texto de Dostoievski se convierte en una suerte de antropología cultural mediante la que se ha puesto de relieve las diversas máscaras sociales que impulsaron la disolución de los valores tradicionales en algunos pueblos occidentales (el traje, el tono de voz, los modales fingidos, el despilfarro del dinero, el ocio improductivo, el fraude, la embriaguez desenfadada). Esas máscaras que se despliegan en el desesperado intento por mantener el *statu quo*, allí donde “se nota de un modo inconsciente, instintivo, en la actuación vital de toda la masa” (1400), Dostoievski las ha visto trocadas en la Rusia de su época. De hecho, la descripción del palacio de cristal de Londres (en el capítulo V) seguramente sea una de las sátiras del texto de Dostoievski que sintetizan la anterior evidencia; allí Fiódor desenmascara el artificioso y supuestamente logrado “ideal humanístico” que los precursores del progreso material-industrial creyeron haber encumbrado sobre dicho palacio. Por ende, *Notas de invierno* representa una fuerte sátira frente a *la falta de finalidad en la existencia* que (a ojos del escritor ruso) agobia, tanto al común denominador del hombre occidental europeo como a los sectores occidentalistas de la cultura rusa. A ello se debe que, tras regresar a San Petersburgo de su primer viaje por el viejo continente, a Dostoievski “Toda Europa, todo occidente, le parecen arruinados por el progreso. Esos países sin Dios, esos países del hombre-rey, del dinero, del cálculo, de la ciencia, se asfixian poco a poco bajo la riqueza de sus artificios” (Troyat, 1996: 195).

Ahora bien, sería muy impropio pretender caracterizar los rasgos esenciales de la nación rusa si nos basáramos única y exclusivamente en las impresiones subjetivas que dejaron en Dostoievski su primer contacto directo con tierras europeas. Esas “veraniegas” y a la vez muy *desordenadas impresiones* (1381) que dejaron una huella indeleble en la concepción dostoievskiana de la realidad solamente pueden tener un *valor relativo* en nuestro propósito por definir a Rusia como una nación atravesada por la experiencia del nihilismo, esto es, siempre y cuando ellas nos sirvan a la hora de respaldar una perspectiva más histórica y objetiva del problema del nihilismo ruso. Que Dostoievski haya vivido en primera persona el desgarramiento de los “valores universales” en los países pioneros en

materia de progreso técnico y de modernización capitalista durante el siglo XIX, y que, a partir de ello, hubiese explorado la génesis de los males espirituales que aquejaban a su propia nación, no son razones suficientes por las que podamos definir la Rusia de la época de Fiódor como una Rusia nihilista. Tenemos que explorar más a fondo hasta qué punto una perspectiva histórica del nihilismo ruso (cultural y política) puede llegar a corresponderse con las impresiones de Dostoievski.

Sin embargo, al margen del valor relativo que puedan tener las circunstancias anecdóticas de Fiódor Mijáilovich en su viaje por Europa, la noción fundamental que queremos proponer en este primer recorrido de nuestro trabajo es la siguiente: *la Rusia en que vivió Dostoievski puede llegar a ser caracterizada como nihilista siempre que atendamos, por un lado, a las relaciones conflictivas en términos ideológicos que dicha nación ha sostenido con la civilización occidental europea a lo largo de la historia, y por otro lado, al vertiginoso devenir social y político que se ha fraguado en Rusia previamente a las revoluciones que sufrió en el siglo XX.*

En esta medida, lo que a continuación vamos a tratar de esclarecer son las claves del conflicto ideológico que se ha arraigado en la cultura rusa a través de los dos movimientos que coexistieron hasta la época de Dostoievski, a saber, el movimiento *eslavófilo* y el movimiento *occidentalista*; esto nos permitirá ocuparnos posteriormente del conflicto estrictamente social y político que el occidentalismo ha desencadenado en la Rusia decimonónica. Sin duda, toda definición de los movimientos *eslavófilo* y *occidentalista* se vuelve harto difícil de concretar en pocas palabras debido a que ambos movimientos se han presentado históricamente con fisionomías muy diversas. Pero teniendo en cuenta que, por su naturaleza geográfica, Rusia ha pertenecido tanto a Europa como a Asia (las dos zonas en que respectivamente se han encumbrado las ideas del occidentalismo y de la eslavofilia), resulta imprescindible tener que particularizar ambos movimientos para poder acercarnos a los motivos que potenciaron sus mutuas relaciones antitéticas. Sólo así podremos concebir a Rusia como una nación atravesada por el nihilismo.

### 1.1. Eslavofilia y occidentalismo en Rusia <sup>4</sup>: Nihilismo cultural

Como bien sabemos, a través de Bizancio (o imperio romano de oriente, durante el siglo X) Rusia se constituyó históricamente como un pueblo profundamente cristiano, siendo así que el movimiento religioso que representó esta tendencia espiritual a través de los tiempos subsiguientes a la caída del imperio Bizantino, es el que se ha llamado *movimiento eslavófilo*. Diríamos que la eslavofilia ha intentado ser la encarnación de la primacía de la idea religiosa del *cristianismo antiguo* al interior de la vida del *pueblo ruso*, un pueblo que, hasta los albores de las revoluciones del siglo XX, se ha constituido en su inmensa mayoría por gente campesina. Cabe destacar que la connotación del término “pueblo” no define en este caso a un organismo íntegro que incluye todas las castas sociales, sino que se refiere exclusivamente a los campesinos y a los obreros rusos, a las clases más vulnerables de la sociedad que subsistían gracias a su trabajo físico<sup>5</sup>. En palabras de Nicolái Berdiáev “el noble, el industrial o el comerciante, el sabio, el escritor, el artista no constituyen el pueblo, no son una parte orgánica de él, sino que, por el contrario, le están opuestos en tanto que “burgueses” e “intelectuales” (Berdiáev, 1978: 137). En el capítulo sobre *El idiota* podremos visualizar con mayor hondura esta antítesis de “castas” planteada por Berdiáev.

Asimismo, al movimiento eslavófilo<sup>6</sup> se lo puede definir como un tipo de *particularismo religioso*, en el sentido de que había rechazado categóricamente, tanto el uso estatal que se le dio al catolicismo antiguo en la época del *imperio romano*, como también toda clase de jerarquía eclesiástica, propugnando así una visión apocalíptica (positiva) del mundo: la salvación de la humanidad en el fin de los tiempos. Tal como piensa Alberto Falcionelli en su libro *Historia de la Rusia contemporánea*, “Los eslavófilos afirman que, contrariamente

<sup>4</sup> Tengamos en cuenta que esta es una discusión que sólo nos servirá a efectos de comprender la época en que vivió Dostoievski, y en modo alguno para contextualizar las problemáticas sociales que pueda sufrir Rusia en la actualidad, ni mucho menos para penetrar en las querellas políticas y económicas que hoy por hoy existen entre Rusia, Estados Unidos y buena parte de Europa. Ya en 1921 Nicolái Berdiáev creía que “Tanto el eslavismo como el occidentalismo se han terminado. Los rusos conocen ahora una nueva dimensión del ser” (Berdiáev, 1978: 154).

<sup>5</sup> Una interpretación ontológico-existencial del pueblo ruso, diferente al sentido “aldeano” expresado por Berdiáev, se encontrará entre las páginas 39 y 47 del libro *La psicología de la novela. Estudios sobre Dostoievski* (de la edición que citamos en la bibliografía), de Jacobus Buytendijk.

<sup>6</sup> Sus precursores más sobresalientes en el siglo XIX habrían sido Piotr Yacovlévich Chaadiev, Iuriy Krizhánich y Alexséi Jomiakov.

al Estado occidental, el Estado ruso no está fundado en un contrato entre gobierno y súbditos, sino en la unión voluntaria entre autocracia y pueblo, por haber conservado éste su originario espíritu de comunidad. Por esta razón misma, solamente en Rusia el cristianismo no degeneró” (Falcionelli, 1954: 25). Así, a partir de esa ligazón antiquísima que ha existido entre el eslavismo y la iglesia católica ortodoxa podemos estar de acuerdo con Falcionelli cuando afirma que “El sentido religioso forma el telón de fondo de toda la historia de Rusia”(Falcionelli, 1954: XXIV).

Por su parte, tras lo que fue la liberación rusa del dominio de los tártaros en el siglo XV (una liberación que a la postre permitió la fundación del Estado ruso por parte de Iván III), los templos sagrados de la iglesia cristiana ortodoxa se convirtieron en los mayores exponentes de la aristocracia medieval en esta nación. En ellos se encontraban los monasterios en donde se albergaron los principales monjes místicos y misioneros eslavos (el padre Zósima, en *Los Hermanos Karamázov*, será la expresión literaria de este movimiento), quienes asumieron el deber de peregrinar más allá de sus propias fronteras para llegar a otros pueblos con el fin de inculcarles la fe ortodoxa de la tradición eslava. Es por eso que el *mesianismo* de los rusos eslavos ha sido entendido históricamente a la luz del principio de *la fraternidad universal y de la conversión cristiana de los pueblos europeos*, un principio que llegó a ser expresado con el mayor de los convencimientos por el propio Dostoievski: “Esta es la misión de Rusia, que a ella sola pertenece: todo gran pueblo cree y debe creer, si quiere tener larga vida, que en él y en nadie más que en él, se cifra la salvación del mundo, que vive sencillamente para ir a la cabeza de todos los demás pueblos, reabsorberlos a todos en su seno y conducirlos, en armónico coro, al fin último para el que todos nacemos” (Dostoievski, 1950: 1877).

Ahora bien, atendiendo a una de las mayores constantes que ha caracterizado desde siempre a los procesos históricos humanos, a saber, aquella según la cual todo movimiento religioso o ideológico conlleva necesariamente su antagonismo, debemos decir que el eslavismo no podía ser la excepción a esta regla dentro del proceso de configuración de la sociedad rusa en aquellos tiempos.

En efecto, en su intento por “eslavizar” a los pueblos occidentales europeos, la Rusia medieval terminó recibiendo algunos influjos ideológicos por parte de dichos pueblos,

principalmente a partir del siglo XVIII, época histórica en la que los ideales del pensamiento ilustrado y de la modernidad capitalista comenzaron a arraigarse con gran celeridad en todos los sectores de la cultura europea (ciencia, artes, moral, política, vida urbana, etc.). Incluso un siglo antes, durante el imperio de quien sería el segundo zar de la dinastía Romanov, Alekséi Mijáilovich<sup>7</sup>, un gran número de rusos había comenzado a emigrar en grandes cantidades hacia los países europeos que gozaban de mayores posibilidades de desarrollo capital. Como veremos en el caso de las figuras “revolucionarias” de *Demonios*, este fenómeno de la inmigración es un tópico que Dostoievski representa en su obra como un factor de nihilismo, en cuanto, según él, trae consigo la *pérdida de las raíces nacionales*.

Lo cierto es que la reforma del zar Pedro el grande<sup>8</sup> fue la que decididamente dio comienzo al proceso de “europeización” de Rusia en diversos planos de acción cultural. Según Pedro, esto era necesario para sacar a Rusia de su “atraso medieval”<sup>9</sup>, específicamente en los campos de la política, la economía y la producción industrial. Diríase que la gran reforma de Pedro tenía por finalidad una reestructuración social a gran escala, y que su mayor símbolo infraestructural se había erigido a partir de la “despampanante” construcción (junto al mar báltico) de la que sería llamada la “nueva capital” rusa, aquella que le abriría “la ventana hacia Europa” (hacia su comercio, su industria y su progreso técnico): San Petersburgo. Concretamente, la mayor intención de Pedro I era que esta colosal ciudad se convirtiera en un importante centro de ciencias y de tecnología para Europa en beneficio del *progreso industrial-capitalista* de su propio imperio; algo que en parte ya se había

<sup>7</sup> Padre de Pedro el grande. Lideró el imperio ruso entre 1645 y 1676.

<sup>8</sup> Quien lideró el imperio ruso desde 1682 hasta 1725.

<sup>9</sup> En aquella época se hablaba del “atraso medieval” ruso teniendo como patrón de referencia el desarrollo cultural europeo. En términos económicos, Rusia tardó demasiado en salir del feudalismo (los campesinos dejaron de estar legalmente sometidos a sus señores o al Estado sólo a partir de 1861, y aún así, se estima que cuando se produjo la revolución bolchevique de 1917 el campesinado aun constituía el 80% de la población), lo cual es correlativo con el hecho de que Rusia haya tenido que esperar hasta finales del siglo XIX para comenzar a industrializarse. En términos políticos, cabe apuntar que hasta antes de 1905 el gobierno autocrático en Rusia no había permitido el surgimiento de otros partidos políticos o sindicales, lo cual se lograría recién con el establecimiento de La DUMA en el año 1906 (una asamblea representativa que fue instituida por Nicolás II). Mientras que, en términos legales, cabe decir que hasta antes de la primera revolución rusa, los rusos se concebían entre ellos en base a divisiones jerárquicas: clero, nobleza, sector urbano, campesinado.

logrado mediante el restablecimiento del ejército y de la marina de guerra rusas con sus triunfos bélicos ante países como Turquía, Suecia y Persia. En definitiva, tal como cree Alberto Falcionelli, “Estas reformas no hicieron sino dotar al Estado ruso del aparato administrativo, diplomático y militar moderno que necesitaba para enfrentarse con un occidente evolucionado”(Falcionelli, 1954: XXII).

Como resultado de sus aspiraciones transformadoras y “progresistas”, el movimiento occidentalista<sup>10</sup> en Rusia negó desde un comienzo la importancia de la idea religiosa en el desarrollo de la vida del pueblo ruso. En lugar de esta idea postularon el socialismo liberal, el cual erigirían como el medio político-oficial que a “la madre Rusia” le traería el “paraíso terrenal”, la *fraternidad universal* que los eslavófilos pretendían alcanzar por medio de la fe cristiana. Ese “paraíso terrenal” ideado por los socialistas rusos en el siglo XIX estaba supeditado al cumplimiento de una norma práctica y laboral que será objeto de crítica por parte de Dostoievski en *Demonios (cada uno para todos, y todos para cada uno)*, novela en la que la cuestión sobre el socialismo adquiere una importancia decisiva a la hora de penetrar en el significado político del problema del nihilismo. En aquella norma (de corte esencialmente utilitarista) Dostoievski ha descubierto la hipocresía moral y el egoísmo personal que puede implicar, de ahí que *el individualismo* haya sido representado por el escritor en sus novelas como uno de los rasgos esenciales de sus personajes nihilistas. Sin duda, Dostoievski creía que la *fraternidad universal* debía ser el producto de un sentimiento natural y no de una abstracción del intelecto, ya que su origen no residía en las instituciones sociales sino en la naturaleza misma del hombre. Así, la desconfianza que Fiódor Mijailovich sentía frente a la moral utilitarista del socialismo<sup>11</sup> en occidente (y

---

<sup>10</sup> Este movimiento encontró en uno de sus mayores precursores a Grigoriy Kotochjin, y en una de sus figuras más representativas en los años cuarenta del siglo XIX al crítico literario Vissarión Bielinski.

<sup>11</sup> Cabe recordar que, aunque Dostoievski haya concluido en una posición crítica ante la perspectiva revolucionaria del socialismo, él mismo, en sus años de juventud, participó en las reuniones clandestinas que, durante la época del zar Nicolás I, pactaban los intelectuales de la época en la casa de Mijaíl Petrashevski, hecho por el que fue arrestado y estuvo a punto de ser fusilado junto con los demás integrantes del círculo Petrashevski. Para conocer mayores pormenores sobre este caso, véase el segundo capítulo de la primera parte del libro de Joseph Frank sobre Dostoievski que citamos en la bibliografía.

particularmente, frente al socialismo francés), le llevaba a creer, en relación a la fraternidad universal, que “En la naturaleza del francés y, en general, del hombre de occidente, no se la encuentra, sino que sólo vemos allí el principio personal, privativo, de la propia conservación, del propio concepto y la propia definición en el pronombre yo, oponiendo a este yo toda la naturaleza y a todos los demás seres, como un principio perfectamente igual a cuanto no es él” (Dostoievski, 1950: 1408).

Igualmente, fueron muchas las discusiones que se plantearon acerca del socialismo en el ambiente cultural ruso de la segunda mitad del siglo XIX, particularmente en lo concerniente, por un lado, a qué tanto los socialistas intelectuales de este siglo representaron (o no) fielmente las necesidades vitales del pueblo ruso, y por otro lado, respecto a qué tan *genuinos* en sus convicciones liberales fueron estos autoproclamados defensores de la libertad del pueblo. En referencia al primer interrogante, cabe anotar que Dostoievski ha dejado sentada su opinión de la siguiente manera en un lenguaje muy irónico: “Ahora ya el pueblo nos toma por extranjeros, no comprende ninguna palabra, ningún libro, ninguna idea nuestra... y eso, digan lo que quieran, representa un progreso. Ahora despreciamos al pueblo y los principios populares, hasta el punto de tratar a aquél con cierta adustez nueva”(Dostoievski, 1950: 1392). En tanto que, en relación al grado de convicción ideológica que pudieron haber tenido los socialistas de aquella época, podemos tomar como punto de referencia el siguiente dictamen que Sheila Fitzpatrick ha dado en su libro sobre la revolución rusa: “El movimiento no tenía una conducción centralizada ni, en lo que respecta a la mayor parte de los participantes, una intención política definida: su espíritu era más bien el de una peregrinación religiosa que el de una campaña política” (Fitzpatrick, 2005: 39). En definitiva, la conclusión que nos queda de esta primera aproximación en torno a los dos movimientos ideológicos que han coexistido históricamente en Rusia, es la siguiente:

La ruptura que se da entre los valores materiales del socialismo y los valores espirituales del cristianismo ortodoxo puede verse como el punto de quiebre histórico y cultural más insondable con el que ha tenido que cargar a costas el desarrollo de la sociedad rusa. Es en esa medida que *el problema de la fe* ha sido *el punto esencial de la ruptura entre eslavófilos y occidentales al interior de esta sociedad en el siglo XIX*, de ahí que Rusia



pueda ser concebida como nihilista debido a la ausencia de valores constituyentes (bien sean materiales o espirituales) que han decretado las posturas irreconciliables de este conflicto. Todo esto es lo que nos permite hablar de una ausencia histórica de identidad nacional para Rusia, pues en definitiva, tal como piensa Nicolái Berdiáev en su libro sobre Dostoievski, “El hombre ruso atraviesa fácilmente las crisis culturales, porque todavía no ha determinado cuál es su verdadera cultura. De ahí proviene su tan característico nihilismo”(Berdiáev, 1978: 134).

## **1.2. División del movimiento occidentalista en Rusia: Nihilismo político**

El punto de abordaje más conveniente para poder entender el que, sin dudas, es el enfoque más característico del nihilismo ruso en el siglo XIX, es el punto de vista político, aquel que nos muestra las diversas posturas que emergieron al interior del movimiento occidentalista en Rusia. Si bien *la Intelligentsia*, el anarquismo, el marxismo y el populismo rusos estuvieron emparentados por el hecho de haberse opuesto todos ellos a la forma de gobierno absolutista instaurada por el Estado zarista, ya que “Rusia estaba situada en un lugar periférico, y sus clases educadas estaban preocupadas por el atraso de su país con respecto a Europa” (Fitzpatrick, 2005: 20), es interesante asimismo conocer cuáles fueron los puntos de ruptura entre estos movimientos. En cada uno de estos partidos ideológicos se dieron otras tantas divisiones bajo las que se confundieron y condenaron mutuamente, completando así un auténtico caos político que, entre otras cosas, nos dificulta en extremo poder concretar una definición de cada uno de esos partidos. Sólo intentaremos, por consiguiente, aprehenderlos en “perspectiva nihilista” en base a sus características más distintivas.

El fracaso de Rusia en la guerra de Crimea entre los años 1853 y 1856 fue el que, además de haber desnudado la impotencia del régimen autocrático, posibilitó la movilización de las masas populares y de los sectores progresistas en procura de un nuevo orden social, el cual debía sacar a las primeras de la servidumbre y darle a los segundos mayor libertad de pensamiento y de acción. Empero, ya desde unas cuantas décadas antes, tras el fracaso revolucionario del año 1825 por convertir a Rusia en un Estado constitucional, la pequeña

élite intelectual occidentalizada (la *intelligentsia*) se convenció de la urgente necesidad de derrocar al régimen zarista, con lo cual se daba inicio al periodo democrático burgués en Rusia.

Inicialmente, esta pequeña élite intelectual proveniente de la nobleza y conformada por los primeros socialistas-burgueses, entre quienes destacaron Nikolái Ogarióv y Mijaíl Petrashevski, convino en que la programación de un *idealismo social*<sup>12</sup>(o socialismo utópico) revolucionario debía ser incompatible con los elementos “atrasados” de la sociedad feudal, esto es, con aquellas tradiciones y creencias que saturaban al pueblo de ignorancia política y de servilismo moral. Tal como lo sostiene Isaiah Berlin en su libro *Pensadores rusos*, “Utilizando el sistema histórico-filosófico característico de la filosofía idealista que en ese momento oficiaba en Europa, esta élite buscó una verdad unitaria que diera sentido al caos moral y social de su entorno y que la mantuviera firmemente ligada a la realidad” (Berlin, 1979: 14).

Sin embargo, aunque esta corriente de intelectuales profesara los ideales de las tradiciones romántica y metafísica de occidente, ella misma careció de sentido práctico cuando debió enfrentarse a las necesidades concretas del pueblo. La lucha que promulgaron por mejorar las condiciones de vida popular fue algo que, en realidad, no estuvo al alcance de su accionar inmediato. Prueba de ello fue que durante las décadas del cuarenta y del cincuenta no consiguieron nada en materia de mejoramiento económico-social para los más necesitados, por lo que podríamos coincidir con Sheila Fitzpatrick cuando dice: “Que un individuo se autodefiniera como *intelligente* a menudo entrañaba actitudes progresistas relativamente pasivas más bien que un compromiso revolucionario activo con la transformación política” (Fitzpatrick, 2005: 36).

Enseguida, tras el declive de esta primera y propagandística etapa de la *intelligentsia*, y a partir de lo que fue el apogeo de agitación social que comenzó a sacudir a Rusia durante la década del sesenta, surgió la generación de quienes serían llamados “*intelligentes*”

---

<sup>12</sup> Este grupo se vio asimismo influenciado por los idealistas y románticos alemanes, debido a que vieron en ellos los antecedentes más inmediatos de la lucha por la libertad y dignidad humanas. Al respecto, véase el capítulo *El romanticismo alemán en San Petersburgo y en Moscú*, incluido en el libro *Pensadores rusos* de Isaiah Berlin.

materialistas”. También fueron personalidades cultas y europeizadas, pero se mostraron reacios frente a los ideales humanísticos y frente a la actitud contemplativa que caracterizaron al primer grupo de occidentalistas. Nikolái Chernishevski y Nikolái Dobroliúbov fueron quienes, estando a la cabeza de este segundo grupo de “intelligentes”, intentaron transmitir sus ideologías a los servidores públicos y a los estudiantes universitarios basados en el principio del *compromiso social activo*. De ahí que haya sido común ver en estos pensadores materialistas a *los antecedentes intelectuales de las revoluciones de 1905 y de 1917*, lo cual explica por qué, según Isaiah Berlin “muchos de los jóvenes nihilistas iconoclastas que surgieron hacia 1860, terminaron por aceptar incondicionalmente dogmas del más absoluto materialismo”(Berlin, 1979: 16). A su vez, tengamos en cuenta que no han sido pocas las controversias suscitadas sobre qué tan continuos o disidentes fueron entre sí los periodos de “intelectualismo” ruso que se dieron entre las décadas del cuarenta y del sesenta. Al menos para Dostoievski la cuestión estaría zanjada en favor de una línea de *continuidad* entre ambos movimientos, la cual ha sido representada paródicamente en su novela *Memorias del subsuelo*. Tal como lo indica Alejandro González en su introducción a esta obra, allí “Dostoievski tiende magistralmente un puente que le permite vincular dos episodios simbólicos de la evolución histórica y espiritual de la intelligentsia rusa a partir de la biografía de su personaje”(González, prólogo a *Memorias del subsuelo*, 2011: XXXV).

De cualquier forma, a partir de su interpretación del materialismo social de occidente, los intelectuales de este grupo quisieron fomentar dentro de la cultura rusa el ideal del “hombre nuevo”<sup>13</sup>, una noción que hizo su primera aparición en la novela más popular del escritor Iván Turguénev, *Padres e hijos*.

En esta novela el tema central se cifra en el conflicto ideológico generado entre los “padres”, de ideales humanísticos y románticos, y los “hijos”, materialistas y desencantados ante esos “infecundos” ideales. Diríase que al hacer de los “hijos” personajes de convicciones subversivas Turguénev ha inaugurado la representación del nihilismo político

---

<sup>13</sup> ya a comienzos de los sesenta, en sus *Notas de invierno*, Dostoievski juzgaba que “tengo la convicción de que ya ha sido engendrado el hombre nuevo” (Dostoievski, 1950: 1394).

en el contexto literario ruso, entendiendo por él una *postura crítica ante todo aquello que en la sociedad se manifestaba como convencional y a-críticamente instituido*. Tal como lo dice el personaje Arkadi Kirsanov en referencia a la personalidad de Bazarov (el personaje nihilista central de la novela), “Un nihilista es un hombre que no se inclina ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio sin examen, cualquiera sea el crédito de que goce ese principio”(Turguénev, 1979: 25). En esa medida, tal como cree Franco Volpi hacia el final del capítulo sobre Turguénev en su libro *El nihilismo*, más allá de que el término “nihilismo” hubiese aparecido con anterioridad a la novela del escritor en contextos periodísticos del siglo XIX, lo más destacable es que Turguénev haya sido el primero en poner el término en circulación de forma crítica en el ámbito cultural ruso. Por ende, el “hombre nuevo” de Turguénev representa *una categoría de crítica social y revolucionaria*, de ahí que de esta primera novela nihilista de la literatura social rusa quepa aceptar que, en ella, “Turguénev descubre la importancia futura de un tipo humano, más bien de un fenómeno, que recién entonces comenzaba a perfilarse y que ya causaba violentas controversias” (Bogdaschesvski, 1979: 5).

Ahora bien, esas violentas controversias de las que nos habla Irina Bogdaschesvski en la anterior cita, no se hicieron esperar demasiado para los rusos. Pues lo que a continuación ocurrió en el periodo decimonónico de las ideas políticas en Rusia fue la confirmación de hasta qué punto una idea política-social (el materialismo, en este caso) puede radicalizarse y echarse a perder por completo. Nos referimos al terrorismo revolucionario, acaso la faceta más extremista que haya surgido del occidentalismo en Rusia, y en cuyas dos de sus figuras ideológicas más representativas encontramos a Serguéi Nechaev y a Mijaíl Bakunin. Creemos que lo que debe ser caracterizado en estas figuras militantes como factor de nihilismo político es más conveniente rastrearlo en su visión del mundo que en su temperamento revolucionario, tomando en cuenta que Isaiah Berlin ha planteado en relación a Bakunin que “Lo que hay y debe buscarse en él no es teoría social ni doctrina política, sino una visión del mundo y un temperamento” (Berlin, 1979: 223).

Según la *visión apocalíptica del mundo* profesada por los terroristas revolucionarios rusos, era necesario devolverle a la sociedad campesina rusa una apariencia de sentido en sus vidas, dadas las tremendas adversidades materiales por las que éstas atravesaban. Ahora

bien, los revolucionarios creían que para poder llegar al socialismo lo primero que había que hacer era derrocar (a través del medio de violencia que fuese necesario) a todo aquello que directa o indirectamente estuviese ligado al poder, es decir, a la nobleza, a las corporaciones sociales, a los comerciantes explotadores, a las autoridades eclesiásticas y jurídicas. Y en efecto, el principal anhelo subversivo de estos anarquistas no era otro que asesinar al zar Alejandro II, algo que finalmente sucedió durante los atentados terroristas de 1881. Tal como ha quedado expresado en el *Catecismo del revolucionario* de Bakunin y Nechaev, para estos hombres “Sólo puede ser saludable para el pueblo una revolución que destruya hasta las raíces del Estado, y suprima todas las tradiciones, las clases y aun el orden existente en Rusia” (Bakunin, 1954: 589).

Era pues como si para los terroristas revolucionarios el poder militante pudiese elevarse a la categoría de valor social, o en definitiva, como si las ideas estuvieran por encima de los hombres, ya que su visión apocalíptica de la realidad social, aunque tuviera la apariencia de combatir por el bien del campesinado, en el fondo justificaba inhumanamente la tortura hacia todo lo que no formara parte de su cosmovisión. Por consiguiente, al no creer en una dimensión absoluta sino sólo relativa de los valores, para todos los terroristas (según las propias palabras de Bakunin) “la justicia humana no puede reconocer ninguna obligación eterna. Todos los derechos y todas las obligaciones se fundan en la libertad. El libre derecho de reunión y de separación es el primero y el más importante de todos los derechos políticos” (Bakunin, 2004: 95). En última instancia, estos anarquistas terminaron pregonando un insobornable principio de autoritarismo político, ignoraron las demandas del pueblo por considerarlas ignorantes y, a su vez, creyeron que a éste había que gobernarlo aunque fuese mediante el engaño y la violencia. En esa medida, haríamos bien en admitir junto con Berlin que “Los activistas, hombres como Tkachev, Nechaev y, en un sentido menos político, Pisarev, cuyos admiradores llegaron a ser conocidos como “nihilistas”, se anticiparon a Lenin en su desprecio a los métodos democráticos” (Berlin, 1979: 402).

A continuación, durante la década del ochenta, comenzaron a surgir en la Rusia decimonónica los marxistas rusos<sup>14</sup> como otra variante de *la intelligentsia*, quienes desde un comienzo repudiaron tanto el “liberalismo idealista” de la fase inaugural del movimiento

---

<sup>14</sup> Sus futuros representantes más célebres serán Vlódimir Lenin y León Trotsky.

occidentalista como también el proceder terrorista del anarquismo revolucionario. Así, desde el punto de vista ideológico, diríase que la apuesta de los marxistas por una revolución “anti-romántica” y “anti-metafísica” se basaba en que los valores de la religión, la metafísica y la estética tradicionales sólo podían ser vistos como nulidades e ilusiones vanas en medio del coyuntural escenario por el que atravesaba el pueblo ruso.

Los marxistas habían señalando como “enemigos de clase” a quienes consideraban los responsables directos de la extrema pobreza en que vivía la clase popular, esto es, a la pequeña burguesía que conformaban los ex capitalistas, ex terratenientes, funcionarios nobles y pequeños comerciantes rusos. Además, la tremenda desigualdad social que por entonces existía en Rusia se convirtió en el mayor argumento del “ateísmo socialista” profesado por esta vertiente del occidentalismo, ya que creer en *Dios* sería *tanto como justificar el sufrimiento humano*; este será uno de los principales argumentos ateos expuestos por Iván Karamázov en el libro V de *Los hermanos Karamázov*, y del cual nos ocuparemos en el sexto capítulo. Por ende, la única forma de sacar a la sociedad del atraso cultural en el que había sucumbido durante el extenso periodo de autocracia zarista era, según los marxistas rusos, mediante la construcción de un nuevo orden de relaciones sociales y económicas que les permitiese erigir, ya no una mera clase obrera de campesinos sino un auténtico proletariado industrial; éste sería el único que podría perpetrar la revolución socialista a través del capitalismo. Como lo diría Sheila Fitzpatrick en *La revolución rusa*, “Los marxistas rusos se habían enamorado de la industrialización de estilo occidental mucho antes de la revolución; a fines del siglo XIX, el nudo de sus diferencias con los populistas fue su insistencia sobre lo inevitable del capitalismo, lo cual significaba ante todo la industrialización capitalista”(Fitzpatrick, 2005: 21). Ahora bien, teniendo en cuenta la ideología capitalista de los pensadores marxistas, podemos formular la siguiente conjetura:

Si tomamos en cuenta que Franco Volpi ha sentenciado que “cuando se echa de menos el sentido, cuando falta la respuesta al “¿para qué?”, el nihilismo está ya a las puertas”(Volpi, 2011: 24), podemos pensar que el nihilismo político de los marxistas rusos se cifraba en la contradicción de querer liberar al individuo de la esclavitud que le imponía su medio social para terminar encadenándolo a un principio de utilidad económica, a un sistema de

relaciones administrativas y burocráticas que lo cosificaban. Como veremos en los siguientes capítulos, la cosificación juega un rol decisivo en algunas de las tramas novelescas donde Dostoievski representa la experiencia del nihilismo, así como también lo juega la avidez compulsiva por el dinero, algo particularmente distintivo en la trama social que se desenvuelve en *El idiota*.

Ahora bien, como contrapartida al pensamiento de los intelectuales marxistas del siglo XIX, los “populistas agrarios” rusos fueron quienes reclamaron que, en sentido estricto, la economía capitalista implicaba la desfiguración en patrones monetarios de los valores tradicionales de los campesinos (la humildad, la sencillez, la caridad). Estos valores representan la antítesis más marcada de la experiencia del nihilismo en la obra de Dostoievski, y de ellos nos ocuparemos con mayor hondura (si bien en sentido crítico) en el comentario preliminar de *El idiota*.

En esta medida, el movimiento populista<sup>15</sup> defendió lo que había sido en tiempos pasados la forma tradicional de organización aldeana de los campesinos rusos, presentándola como el paradigma social que Rusia debía restablecer en procura de su futura prosperidad. De cierto modo, ellos pregonaban la fe “rousseauiana” en la bondad del hombre sencillo del campo, oponiendo a ésta el estilo “mecánico” de vida que el sistema capitalista había impuesto sobre los individuos, ya que, como lo sostiene Isaiah Berlin, “declaraban que proteger a los individuos humanos contra la explotación, convirtiéndolos en un ejército industrial de autómatas colectivizados, era embruteciente y suicida” (Berlin, 1979: 397). En definitiva, la crítica del movimiento populista al marxismo no hace más que patentizar el interminable desacuerdo ideológico por el que han trajinado las ideas políticas en Rusia durante el siglo XIX, de modo que nuestra conclusión de este capítulo puede ser la siguiente:

Durante el siglo XIX El nihilismo ruso fue un acontecimiento esencialmente político, en el sentido de que manifestó una extrema relativización de los valores humanos; en efecto, ¿cómo definir con exactitud la naturaleza política de Rusia en el siglo XIX? ¿Cómo concibieron los pensadores rusos de aquella época la forma en que debía ser configurada la sociedad para mejorar las condiciones de vida de su población? ¿Cuáles fueron los valores dominantes e incontrovertibles que sirvieron a la consumación de ese proyecto? Reformas

---

<sup>15</sup> Sus dos figuras más destacadas fueron Alexandr Herzen y Nikolái Míjailovski.

progresistas hubo, claro está, las cuales sin embargo no significaron un mejoramiento perdurable en el tejido social a nivel material ni mucho menos a nivel espiritual, ya que por el contrario acrecentaron *la sensación de desorientación* en el pueblo respecto a cuáles debían ser los valores que rigieran el eje de sus vidas.

Ciertamente, esta caracterización política que hemos realizado del nihilismo ruso responde a *un clima de época* (la decimonónica) esencialmente disconforme y subversivo frente a la relativización de ciertas “verdades absolutas” que, muchas veces, perjudicaron la existencia de los individuos en vez de beneficiarla. Fue un clima de época claramente signado por la necesidad de modificar el destino social de una nación plagada de todo tipo de antinomias sobre el hombre, las cuales algunos grandes pensadores de la época las convirtieron en materia de representación del nihilismo. Dostoievski es uno de ellos, y en los siguientes capítulos vamos a mostrar cómo han quedado plasmadas de muy diversas formas las consecuencias de este problema en buena parte de su literatura.

## **2. La representación del nihilismo en *Crimen y castigo***

*“El secreto de la existencia humana no está en solamente vivir, sino en para qué vivir. Sin representarse firmemente para qué tiene que vivir, el hombre no se avendría a vivir y antes que permanecer en la tierra se aniquilaría, aunque a su alrededor todo fuese panes” (Dostoievski, 2012: 356).*



## 2.1. Apuntes preliminares

Las líneas del epígrafe anterior son expresadas por Iván Karamázov, acaso uno de los personajes dostoievskianos que mayormente nos permitirá reconocer la voz del nihilismo en la última novela escrita por Fiódor Mijáilovich. No pretendemos, pese a ello, que esas líneas valgan como definición consumada de lo que representa el nihilismo en la obra de Dostoievski ni mucho menos en el pensamiento filosófico contemporáneo, pues ya desde el capítulo anterior venimos siendo conscientes de la dificultad de abarcar el nihilismo en una definición unívoca. Sin embargo en esas palabras, de la que tal vez sea la mayor voz del intelectualismo ateo en la novela magna de Dostoievski, reconocemos el sentido en que nos gustaría abordar el problema del nihilismo en *Crimen y castigo*, y es allí donde Iván se refiere con particular ahínco a las nefastas consecuencias que traería para el hombre la *ausencia del “para qué” vivir*.

Sin un conjunto de ideales o de valores firmemente establecidos que le concediese un sentido a la existencia humana (aquellos que en la tradición filosófica occidental que conoció Dostoievski fueron Dios, la verdad y el bien), el hombre quedaría sometido a un estado de perenne desorientación e incertidumbre en todas las facetas que configuran su existencia, tanto a nivel práctico (¿qué hacer?) como a nivel teórico (¿qué esperar, o en qué creer?); es así como a grandes rasgos nosotros interpretamos las palabras de Iván Karamázov. En esa medida, la concepción del nihilismo que nos suscitan las palabras de Iván podemos hacerla compatible con la definición que nos ha dejado el “primer gran profeta y teórico del nihilismo”<sup>16</sup> en occidente, quien en algún sentido llegó a experimentar un fuerte “instinto de afinidad”<sup>17</sup> con el pensamiento de Dostoievski: Friedrich Nietzsche. Al formularse a sí mismo la pregunta, el filósofo alemán manifestó: “¿Was bedeutet Nihilismus? Dass die obersten Werte sich entwerten. Es fehlt das Ziel, es fehlt die Antwort

---

<sup>16</sup> Al menos así lo considera Franco Volpi en su libro *El nihilismo*, en la página 15 de la edición que citamos en la bibliografía.

<sup>17</sup> La expresión es usada por el propio Nietzsche en una carta dirigida a su amigo Oberbeck el 23 de febrero de 1887, en la que le refiere los pormenores de su descubrimiento de las obras de Dostoievski. Franco Volpi cita el pasaje completo de Nietzsche en la página 50 de su libro *El nihilismo*.

auf das “Warum”<sup>18</sup>(Nietzsche, 1959: 10). Por consiguiente, asumido como la crisis de valores universales que se niega a dar una respuesta a la pregunta “para qué” se debe vivir, el problema del nihilismo en la literatura de Dostoievski aparecerá representado en un vasto campo de escenarios narrativos, los cuales queremos clasificar a partir de la siguiente distinción conceptual: *nihilismo a nivel individual y nihilismo a nivel colectivo*.

La anterior distinción nos servirá a efectos de otorgarle cierto orden expositivo a nuestro análisis. Con ella pretendemos señalar que, por un lado, determinados personajes dostoievskianos se ven atravesados por la experiencia del nihilismo de forma más compleja y extendida en la trama novelesca (sin que ello impida que el nivel de interpelación a nivel social sea igualmente viable en ellos); y por otro lado, que existe una serie de personajes “menores” a quienes también afecta a nivel colectivo la experiencia del nihilismo, pero donde el grado de “complejidad psicológica” resulta menor. De cualquier forma, tanto en los personajes centrales como en los personajes “menores” de Dostoievski que se adentran en la experiencia del nihilismo, nos encontraremos con una serie de *síntomas nihilistas* compartidos en mayor o menor grado: expresión de un profundo malestar cultural y social, fragmentación de la imagen del mundo, difusión del relativismo y del escepticismo frente a las cuestiones vitales de la existencia; en dos palabras, *crisis de sentido*.

Asimismo, debemos tener presente que una de las mayores dificultades con las que tropieza cualquier perspectiva de análisis sobre los personajes de Dostoievski, reside en la imposibilidad de poder caracterizarlos de un solo trazo y por completo. No sería para nada apropiado afirmar, por ejemplo, que el héroe de *Crimen y castigo* es un personaje íntegramente nihilista, o por el contrario, íntegramente cristiano. Basta con prestar atención a la caracterización que del mismo héroe (Raskólnikov) nos ofrece su mejor amigo en la novela (Razumihin): “Es insociable, sombrío, arrogante y orgulloso; paranoico e hipocondriaco. Es generoso y bueno (...) Por otro lado, a veces no es para nada hipocondriaco, sino simplemente frío e insensible hasta lo inhumano, la verdad, como si hubiera en él dos caracteres opuestos que se van alternando” (Dostoievski, 2004: 263). No

---

<sup>18</sup> “¿Qué significa nihilismo? Que los valores más elevados se desvalorizaron. Falta el objetivo, falta la respuesta al “para qué” (mi traducción).

será gratuito entonces que la psicología sea concebida varias veces en la obra del escritor ruso como “un arma de doble filo”<sup>19</sup>.

Del mismo modo cabe recordar que, en esa condición inconclusa y fuertemente contradictoria que caracteriza a los personajes dostoiévskianos (configurados muchas veces según “dobles paródicos”<sup>20</sup>), Mijaíl Bajtín halló una de las claves que le permitieron explicar la obra del escritor ruso bajo el punto de vista de la novela polifónica en el contexto literario de su época. Novela polifónica: esto es, bajo el punto de vista del diálogo conflictivo que se genera entre las diferentes voces de la narración y que, para Bajtín, además obedecía en gran medida a las dispersas y oscilantes condiciones de vida en las que el sistema capitalista tenía sumergida a Rusia en el siglo XIX<sup>21</sup>. Ciertamente, esta polifonía de voces que nos ha descubierto Bajtín y que nos dificulta en extremo la caracterización plena de los personajes dostoiévskianos, no solamente se presenta en las relaciones intersubjetivas que se construyen entre ellos, sino además en la autoconsciencia de cada uno, y muy particularmente en la del héroe de la novela. Según Bajtín “Todos los rasgos definidos del héroe (...), al pasar de un plano de representación al otro, adquieren un significado artístico muy diferente, ya no pueden concluirlo y cerrarlo, construir su imagen íntegra, dar una respuesta artística a la pregunta “quién es” (Bajtín, 1993: 73).

Ahora bien, con el propósito de penetrar directamente en la representación del nihilismo en la literatura de Dostoiévski, y en primer término, en el papel que en ello juega *Crimen y castigo*, nos gustaría dar una apreciación sobre las palabras dirigidas por parte del escritor ruso al editor de su novela en la revista *El mensajero ruso*.

---

<sup>19</sup> Véase la referencia en la pág. 437 de *Crimen y Castigo*, en letra bastardilla.

<sup>20</sup> Véase en la página 180 de *Problemas de la poética de Dostoiévski* (edición que citamos en la bibliografía) cuáles son algunos de los casos paradigmáticos de esos personajes dobles en la obra de Dostoiévski.

<sup>21</sup>De hecho, la tesis de Bajtín es que la novela polifónica sólo pudo realizarse en la era capitalista: “El suelo más fértil para ella se encontraba en Rusia, donde el capitalismo llegaba de una manera casi catastrófica y, en su proceso de avance, encontró una heterogeneidad aún intacta de mundos y grupos sociales que no habían debilitado, como en occidente, su carácter individual y cerrado. En Rusia, la esencia contradictoria de una vida de la sociedad en proceso de formación, que no cabía en el marco de una conciencia monológica segura y contemplativa, tuvo que manifestarse con una brusquedad especial” (Bajtín, 1993: 36).

En el momento de referirse al propósito central sobre el que versaría su novela, Dostoievski había afirmado, en la carta que le envió a su editor, que en ella se trataba de “un estudio psicológico sobre un crimen” (Dostoievski, 1950: 1636). Desde luego, no pretendemos desmentir que el papel del crimen desempeña un rol decisivo en la trama de esta novela, e incluso, estamos convencidos de que en esa ligera definición que nos ofrece Dostoievski sobre su obra se justifica, en gran parte, el que nosotros pretendamos abordar en ella el nihilismo en una perspectiva individual. Con todo y esto, quisiéramos aclarar que hubo un factor de trascendencia menor por el que Dostoievski se vio obligado a dar una definición tan reduccionista (a nuestro parecer) de su novela: con esa definición Dostoievski habría pretendido convencer a su editor para que éste (que dirigía una revista de relatos sobre criminología) la publicara cuanto antes, librando de esa forma al escritor de los aprietes económicos en los que se encontraba<sup>22</sup>. En esa medida, estamos convencidos de que si *Crimen y castigo* es susceptible de ser indagada bajo un punto de vista nihilista, lo es por el hecho de que los múltiples conflictos irresolubles (de índole social, filosófica, moral, política y religiosa) que se presentan en esta novela exceden indudablemente el ámbito del personaje homicida y de la criminalística.

Prueba de lo anterior es el hecho de que los dilemas que se desencadenan en esta novela trascienden el plano de representación del personaje homicida. Ciertamente, los lectores de *Crimen y castigo* no podemos dejar de dudar hasta el último párrafo que antecede al epílogo si Raskólnikov confesará o no su crimen ante el comisario de policía Porfiri Petróvich. Pero no menos cierto es que tampoco podemos saber si el excéntrico Razumihin considera o no inocente en todo momento a Rodión del asesinato, o si en algún momento Sonia se dejará arrastrar por sus tendencias suicidas producto de la vida deplorable que tiene que cargar a costas. Tampoco podemos anticipar con certeza si la religiosa hermana de Raskólnikov, Dunia, se convertirá o no en una asesina al igual que su hermano cuando en un arrebato de furia le apunta con un arma al rostro de Svidrigailov; a su vez, el suicidio de éste último es cuanto menos difícil de prever, en la medida en que por largos tramos se lo ha representado como el personaje más depravado de la novela, quien *a priori* no tendría

---

<sup>22</sup> Véanse los pormenores de esta circunstancia en *El epistolario* de Dostoievski sobre *Crimen y castigo*, incluido en el *Tomo III* de las obras completas de Aguilar.

por qué ser víctima del arrepentimiento moral que lo conducirá a ese fatal desenlace. En otras palabras, creemos que con sólo decir que *Crimen y Castigo* sea “el estudio psicológico de un crimen”, como lo ha hecho Dostoievski (por las comprensibles razones que hemos señalado), no nos alcanzaría para abarcar todos los conflictos de valores que se presentan en esta novela.

No obstante, es indudable que en sí mismo *el crimen* desempeña un rol de no menor trascendencia en la literatura de Dostoievski, y de hecho, Nicolái Berdiáev ha sostenido que “el problema del crimen ocupa el lugar central de su obra” (Berdiáev, 1978:71). Al menos en la mayoría de novelas que fueron escritas posteriormente a las épocas de presidio y de servicio militar que tuvo que cumplir Dostoievski (entre 1849 y 1957), varias de las tramas permanecerán largamente acaparadas por algún proceso criminal, lo cual se patentiza mucho más en *Crimen y castigo*. Justamente es el héroe de esta novela quien nos permitirá abordar la problemática del nihilismo desde una perspectiva individual, es decir, de forma más duradera y compleja en la trama novelesca. Veamos de qué forma.

### 3.2. Raskólnikov

En primer lugar, para que podamos entender a Raskólnikov como un personaje que ha sido atravesado por la experiencia del nihilismo (insistimos nuevamente, no como una figura que encarna por entero una doctrina nihilista), es importante que adoptemos desde este momento un enfoque que ha sido característico en la crítica literaria sobre Dostoievski, el cual concibe a los héroes de sus novelas como *ideas*. Cuán importante resulta este punto de vista desde el que conviene examinar los personajes centrales de la obra de Dostoievski, es algo que por lo menos Nicolái Berdiáev ha tenido muy presente en sus indagaciones sobre el escritor ruso: “Toda su obra no es más que la solución de un vasto problema de ideas (...) Raskólnikov, Stavroguin, Kirilov, Chatov, Verjovenski, Iván Karamázov son ideas” (Berdiáev, 1978: 25).

En concreto, la definición del héroe dostoievskiano como la representación viva de una idea, apunta a la necesidad de tener que ver en el héroe no una entidad fija destinada a significar un concepto invariable (esto es, un valor trascendente e inmutable como en la

doctrina de las ideas de Platón), sino más bien una figura dinámica que deviene en un incesante contrapunto de perspectivas sobre el mundo. En ese sentido, atendiendo al estudio que ha realizado Bajtín sobre la obra de Dostoievski, podemos colegir junto con el crítico ruso que “no es la idea en sí misma la que aparece como protagonista de las obras de Dostoievski, sino un hombre de la idea”(Bajtín, 1993: 122), ya que “La idea no vive en una conciencia individual y aislada de un hombre” (125), lo cual nos lleva en última instancia a tener que reconocer la naturaleza dialógica de la idea (o del héroe) en la obra de Dostoievski<sup>23</sup>.

Veamos entonces de qué modo Raskólnikov se ve atravesado por la experiencia del nihilismo en *Crimen y castigo*, y en qué sentido la *idea* que involucra a este personaje nos permite dilucidar con mayor precisión la naturaleza de dicha experiencia.

Rodión Raskólnikov es un joven ex-estudiante de derecho que, debido a la pobreza extrema en que ha devenido, tuvo que abandonar sus estudios, circunstancia que lo ha sumergido en un completo aislamiento. Pobreza y aislamiento: dos cualidades que destacarán de principio a fin en la caracterización de este inconcluso personaje, y que apenas se verán mitigadas en los episodios en que confrontará su visión del mundo con la de los personajes que intentan redimirlo de su estado de perdición, tales como su madre, su hermana y Sonia Marmeládov. Justamente a ésta última es a quien le confesará su compulsiva tendencia a permanecer aislado en su buhardilla, alternando entre maniáticas cavilaciones y desconcertantes pesadillas, aún cuando fuera consciente del mal espiritual que todo ello le deparaba: “¿y sabías, Sonia, que los techos bajos y las habitaciones estrechas estrechan el alma y la mente? ¡Oh, cómo odiaba yo ese cuartucho! Pero de todos modos no quería salir de él. ¡Adrede no quería!” (Dostoievski, 2004: 514).

A su vez, puede decirse que los incontables soliloquios en los que permanentemente cae Raskólnikov, son síntomas de las aporías existenciales que en ningún momento logra

---

<sup>23</sup> Para ver un análisis más detallado sobre las condiciones que determinan en Dostoievski la representación artística de una idea, véase el tercer capítulo del libro de Bajtín sobre Dostoievski, en especial entre las páginas 122 y 127 de la edición que citamos en la bibliografía, donde Bajtín insiste en el carácter esencialmente intersubjetivo de la idea.

resolver, en el sentido de que siempre lo han hecho debatirse entre la línea que separa *el bien y el mal* de sus propósitos y de sus actos. De hecho, en la primera visita preparatoria del crimen que le hizo a su víctima (capítulo I de la primera parte), a la que le ha empeñado sus últimas pertenencias de valor simbólico (el anillo de su hermana y el reloj de su padre), Raskólnikov no puede escapar de ese torturante conflicto interno que le generan, por un lado, el odio ante esa anciana “corrupta” e “inútil”, y por el otro, el reproche moral de querer asesinarla: “¡Oh, Dios!, ¡qué repugnante es todo esto! (...) ¿y es posible que este horror haya podido metérseme en la cabeza?” (Dostoievski, 2004: 11). Es así como Raskólnikov ha comenzado a experimentar desde ese momento el estado de irresolución de sus valores, la condición contradictoria de los principios que están en la base de su propósito homicida.

Otro plano de representación donde se da ese estado irresoluto de valores lo vemos en un episodio del capítulo IV de la primera parte. Allí, Rodión ha querido auxiliar a una joven alcoholizada que vagaba sin rumbo por las calles y de la que finalmente se ha desentendido, arrepintiéndose incluso de haberle regalado unas pocas monedas. Si decimos que en ese episodio hemos asistido a la fractura de sus valores, es en el sentido de que allí Rodión ha manifestado una falta de discernimiento moral entre lo que, en aquella escena, debería ser el bien y el mal; en otras palabras, ese episodio representa un síntoma evidente de lo que para el personaje significa no saber *para qué* actuar en circunstancias cotidianas. Asimismo, esa falta de discernimiento moral queda muy expuesta en el primer gran microdiálogo de la novela (comienzo del capítulo IV de la primera parte), donde Raskólnikov ha debatido arduamente consigo mismo debido al propósito de su hermana de querer casarse con Lujin (un terrateniente capitalista) para poder sacarlo a él de sus aprietes económicos. Diríase que en ese microdiálogo han ingresado dialógicamente en disputa, en la autoconsciencia del personaje, el plano de los ideales morales frente al plano de las necesidades económicas, dos polos que a menudo son irreconciliables en la concepción del mundo de Rodión.

Por su parte, es indudable que el estado de completa incertidumbre bajo el que transcurren las resoluciones prácticas de Raskólnikov no deja de afectar al personaje en una de las facetas más patológicas que lo asedian: sus numerosas pesadillas. Al menos para Mijaíl Bajtín “En toda la literatura europea no existe un escritor en cuya obra los sueños tuviesen

un papel tan importante como en Dostoievski” (Bajtín, 1993: 209), de ahí que *los sueños* tengan mucho que decirnos de la experiencia del nihilismo en las figuras dostoievskianas. En el caso de Raskólnikov, debido a los símbolos reveladores que van adquiriendo las pesadillas para él, éstas pueden ser tomadas según la típica acepción freudiana de *realizaciones inconscientes de deseos reprimidos*, las cuales tienden a dejar un sentimiento de culpabilidad en el personaje. Como ejemplo, valga referir la prolongada pesadilla del sexto capítulo de la tercera parte, en la que un desconocido (o mejor dicho, el propio Raskólnikov desdoblado en su inconsciente) llega a su departamento para gritarle repetidas veces “asesino”, suscitándole de ese modo revivir en su proceso onírico y bajo enérgicos reproches morales la escena del crimen (333).

En otra de las pesadillas que manifiesta la crisis de sus valores (capítulo cinco de la primera parte), Rodión se ha visto a sí mismo retrotraído a una época de la infancia junto a su padre, en la que ambos presenciaban la *inexplicable* brutalidad con que unos mujiks golpeaban hasta matar a una yegua. Fue efectivamente como si en esa pesadilla Raskólnikov hubiese presagiado el carácter *inexplicable* de su plan homicida, pues aunque ese suceso onírico lo haya horrorizado hasta el punto de persuadirlo de no ejecutar dicho plan, todo terminó dándose como si el personaje no se sintiera libre al tomar su decisión. Es decir, era como si Rodión *irremediablemente* tuviese que convertirse en un asesino, aunque *por momentos no supiese muy bien con qué finalidad*, ya que el principio “humanístico” que estaba a la base de su crimen era algo que, si se quiere, se diluía con extrema facilidad en su consciencia. Tanto es así que en el instante en que se decide a cometer el crimen, Rodión, “Ni razonaba ni podía siquiera razonar, pero de repente sintió con todo su ser que no tenía más ni libertad de juicio ni voluntad, y que de repente todo se había resuelto definitivamente” (Dostoievski, 2004: 78).

Ya en las mismas circunstancias de la escena del crimen puede advertirse que Raskólnikov no lo ha perpetuado libremente y con plena consciencia de su finalidad, sino que todo lo ha ejecutado de forma, si se quiere, *maquinal*. Prueba de ello es que además de haber asesinado a su víctima escogida (Aliona Ivánovna) también le haya quitado la vida, *sin razón alguna*, a la inocente Lizaveta, hermana menor de Aliona y por la cual él incluso había manifestado cierta estima. Su actitud como homicida ha resultado a tal punto



inexplicable que, durante ambos crímenes, Raskólnikov se olvidó de algo tan indispensable como cerrar la puerta del departamento (99). No resultará entonces extraño que, *la falta de finalidad* que por momentos ensombrece la razón de su crimen, se le haga patente un día después de su doble asesinato, mientras intentaba deshacerse del ínfimo botín que había sustraído y se reprochaba a sí mismo el carácter insensato de su proceder: “Si efectivamente tenías un objetivo determinado y firme, ¿por qué razón hasta el momento ni siquiera echaste una mirada a la bolsita y no sabes qué es lo que te ha tocado, para qué te cargaste de todos estos tormentos y llegaste conscientemente a un asunto tan infame, ruin y bajo? (Dostoievski, 2004: 137).

De cualquier forma, no sólo la perpetuación como tal del crimen, sino además el acto mismo de robar objetos de valor incógnito, son circunstancias que quedan signadas por una ausencia de finalidad que es inherente a la fragmentación de valores que atraviesa a Raskólnikov. Es decir, si por un lado Rodión ha asesinado a una anciana capitalista con miras a realizar un acto “humanista” (poder costearse sus estudios y servirle a los más necesitados), por otro lado es evidente que él no es un personaje obsesionado por el dinero, y prueba de ello es que muchas veces regalará desinteresadamente el poco que tiene (incluso, en algún momento vacilará a la hora de recibir el que le ha enviado su madre). Por ende, resulta natural que no sean pocas las veces en que la ausencia de finalidad de sus acciones cotidianas (inseparable de la fragmentación de sus valores) haga que Raskólnikov se burle de sí mismo, y no menos las veces en las que a sí mismo se repita “todo esto es absurdo” (12).

Asimismo, más allá de su compulsiva tendencia individualista por permanecer aislado de los demás (en la que podemos develar la dificultad que tiene Raskólnikov de sentir por el “Otro” un verdadero sentimiento humanista), también hay que tener en cuenta que nuestro personaje no puede sustraerse por completo del convulsionado clima social petersburgués que lo rodea. Es en este punto donde se mezcla lo psicológico y lo colectivo en la experiencia del nihilismo por la que atraviesa Raskólnikov. Y lo es porque, en efecto, su plan homicida no solamente ha sido maquinado en la soledad de su buhardilla: además de ello, ese plan ha sido en gran medida la exteriorización de ciertas ideas que, en su época,

andaban “volando por el aire”<sup>24</sup>, las cuales más a menudo surgían en las conversaciones “intelectuales” de la juventud occidentalizada de Petersburgo. Ciertamente, un enfoque más contemporáneo sobre el problema de la determinación psíquica que sufre el individuo por parte de la sociedad nos lo ha suministrado Jean Lyotard en *La condición posmoderna*. En su análisis sobre las incidencias que trae la disolución de “los grandes relatos” occidentales (el capitalismo, el cristianismo, el marxismo, el progreso) en las sociedades modernas, el filósofo francés ha sostenido que “El sí mismo es poco, pero no está aislado, está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca. Joven o viejo, hombre o mujer, rico o pobre, siempre está situado sobre nudos de circuitos de comunicación, por ínfimos que éstos sean” (Lyotard, 1993: 43). Raskólnikov es, por consiguiente, un ejemplo de esa clase de individuos aislados que inevitablemente resultan permeados psíquicamente por los discursos sociales de su época.

En este sentido, es menester considerar que la experiencia del nihilismo por la que atraviesa Raskólnikov es, en gran medida, potenciada por un fenómeno cultural “importado” (desde Europa) que se había incrustado en las raíces eslavas de su generación; de ahí que en algún momento su amigo Razumijin le increpe por no saber evitar comportarse como una “traducción del extranjero” (208). A su vez, cabe señalar que el antecedente más inmediato de este dilema, el de la “europeización del carácter nacional ruso”, ya había sido representado en forma de parodia por parte de Dostoievski en *Memorias del subsuelo*, relato en el que el escritor nos presenta las difíciles consecuencias existenciales que debe afrontar su personaje en vista de las contradicciones ideológicas que configuran su psique. Por ese motivo, tal como nos lo plantea Alejandro González en la introducción a su propia

---

<sup>24</sup> Véase el comentario que Omar Lobos hace en el primer apartado de la introducción a su propia traducción de *Crimen y castigo*, en el que presenta al grupo liberal de la *Intelligentsia rusa* como el portador de esas “ideas que andan por el aire”, y que a mediados del siglo XIX comenzaría a conspirar contra la autocracia zarista. Ciertamente que, leídos en clave política, el plan asesino de Raskólnikov y el despotismo de su víctima pueden ser asumidos, respectivamente, como símbolos del grupo liberal de la *intelligentsia* y del absolutismo zarista.

traducción de esta obra, al igual que Raskólnikov<sup>25</sup> “El hombre del subsuelo es un personaje ruso que intenta vivir con los códigos europeos” (González, 2011: XLIV).

Precisamente en una de esas discusiones “intelectuales” que abundaban entre la sociedad “occidentalizada” de Petersburgo, será donde Raskólnikov presenciara, en su más cruda manifestación, el relativismo moral que la inmersión de la cultura europea había deparado entre los jóvenes rusos. En aquella particular escena del capítulo seis de la primera parte los jóvenes en cuestión se habían mostrado impotentes a la hora de precisar qué sería lo más justo ante el caso de una anciana millonaria, pero corrupta e “inservible” para la sociedad: dejarla seguir existiendo inútilmente con su dinero inmovilizado, o asesinarla, en pos de un beneficio colectivo que pudiera lograrse con su capital. Un interrogante en particular de los planteados en esa discusión será el que termine influyendo radicalmente sobre el inconcluso ideal “humanístico” bajo el que Rodión cimentará las bases de su homicidio: a saber, “¿Acaso no se expía un insignificante crimen con mil buenas acciones?” (Dostoievski, 2004: 82).

Sin embargo, puede decirse que una de las veces en que Raskólnikov ha debido padecer de forma más duradera la experiencia del nihilismo, ha sido en aquella escena en la que debió concurrir a la estación de policía debido a las deudas económicas que mantenía con su patrona (capítulo I de la segunda parte). En esta escena Rodión se ha confrontado con una de las formas de crudeza social más conspicuas del nihilismo: la cosificación. Sin duda, el hecho de que nos encontremos con la representación de la cosificación humana en los personajes que viven bajo precarias condiciones materiales, no es una circunstancia de menor incidencia en la obra de Dostoievski. Al menos Mijaíl Bajtín ha asegurado que “El pathos principal de toda la obra de Dostoievski, tanto en la forma como en el contenido, es la lucha con la cosificación del hombre, de las relaciones humanas y de todos los valores humanos en las condiciones del capitalismo” (Bajtín, 1993: 93).

---

<sup>25</sup> De hecho Alejandro González nos sugiere que hay un vínculo mucho más íntimo entre ambas novelas, en el sentido de que “El hombre del subsuelo es el primer personaje de la creación de Dostoievski cuya psicología está conformada íntegramente por ideas y valores culturales que circulaban en la sociedad de la época, rasgo que anticipa la figura de Raskólnikov en *Crimen y castigo* y las de los héroes de sus obras de madurez” (González, 2011, Introducción: XXXIII).

En aquella escena, mientras había querido manifestarles a los policías que lo interrogaban algunas intimidades personales que lo llevaron a incumplir el pago de su renta, Raskólnikov comprendió que a esos agentes de seguridad poco les interesaba conocer las circunstancias concretas y problemáticas de su vida. Más bien, Rodión comprendió que toda esa parafernalia judicial que habían pergeñado contra él sólo tenía por objetivo la firma que lo comprometía a pagar sus deudas, al margen de cuáles fueran sus circunstancias psicológicas actuales, al margen de las vicisitudes que colmaban su pasado personal. En otras palabras, su condición de persona quedó brutalmente reducida en aquella escena a la condición de un valor monetario, a la condición de *una cosa* por la que no se había tenido el menor gesto de humanidad, y en una comisaría interesada en la burocracia y no en las buenas intenciones morales del acusado.

No obstante, otro hecho interesante de esta escena consiste en que, en la trama novelesca, ella funciona como una intensificación circunstancial del factor que viene disgregando tenazmente los valores de Raskólnikov; nos referimos al hecho de que ha cometido un asesinato. Este es en verdad el factor más lacerante en su experiencia del nihilismo. No en vano, tras haberse desentendido de las personas que insensiblemente lo interrogaron en aquella comisaría, a Rodión le había parecido que “Si ahora la habitación de pronto se hubiera llenado no de policías, sino de sus más cercanos amigos, creía que no habría encontrado en sí mismo ni una sola palabra humana para ellos, a tal punto se había vaciado de repente su corazón” (Dostoievski, 2004: 129). Diríase que la sensación de culpabilidad deparada por su homicidio era la que en ese momento lo condenaba a sufrir la experiencia del nihilismo como un *vacío existencial* al cual no podía sustraerse, de ahí que su arrepentimiento moral en medio de aquella experiencia de cosificación terminara siendo para Raskólnikov “la más atormentadora sensación entre todas las sensaciones vividas por él hasta ese momento” (Dostoievski, 2004, 129).

Por su parte, hay una escena de la novela en la que podemos advertir con suficiente claridad el hecho de que la experiencia del nihilismo es también para Raskólnikov, en gran medida, un *estado psicológico*, al menos en el sentido en que Nietzsche define esta experiencia en *Der Wille zur Macht (La voluntad de poder)*: “Der Nihilismus als psychologischer Zustand wird eintreten müssen, erstens, wenn wir einen Sinn in allem Geschehen gesucht haben, der

nicht darin ist: so dass der Sucher endlich den Mut verliert”<sup>26</sup> (Nietzsche, 1959: 13). Nos referimos pues a la primera vez en que Rodión debió confrontar su idea de *existir a toda costa*<sup>27</sup> con la tentación de suicidarse, queriéndose arrojar al río Nevá.

Ciertamente, no son pocas las veces en que Raskólnikov se ve asediado por tendencias suicidas, tanto en sus pesadillas como en las alucinaciones que tiene en vigilia. La primera escena de la novela en la que sufrió el embate de sus tendencias suicidas le sobrevino tras haberse enemistado *inexplicablemente* con su amigo Razumihin en el capítulo II de la segunda parte; allí la sensación inmediata de lo absurdo seguía marcando el devenir cotidiano del personaje (algo que se manifestaba en cada uno de sus gestos, cada acto minúsculo, cada palabra innecesaria). A partir de aquella desavenencia (con el único amigo que le quedaba en ese momento), fue cuando más insufrible se le hizo comprobar a Rodión que sus pretéritas ilusiones de felicidad familiar eran inocuas frente al desconcierto psicológico en el que lo tenía sumido el reconocimiento del carácter insensato de su homicidio. Se hallaba pues en tan extremo grado de agotamiento moral que finalmente allí, junto al Nevá, “Le parecía como que en este momento se hubiera recortado a sí mismo con una tijera de todos y de todo” (Dostoievski, 2004: 143).

Ahora bien, en uno de los diálogos más extendidos de la novela que se da en el IV capítulo de la cuarta parte, es donde Raskólnikov acaba por experimentar su otro gran acontecimiento nihilista, por decirlo de algún modo. Ya hemos visto hasta ahora las fases de su descreimiento ante distintos valores: ante el bien (en la escena con la joven alcoholizada y en la escena propia del crimen), ante la dignidad del hombre (en la escena de cosificación en la comisaría) y ante la verdad (en la escena del relativismo moral que surge de la

<sup>26</sup> “El nihilismo como estado psicológico deberá ocurrir, primero, si nosotros hemos buscado un sentido en todos los acontecimientos, el cual no está en ellos: así que el buscador pierde finalmente el coraje” (Mi traducción).

<sup>27</sup> Hay, en efecto, cierto principio vitalista (esto es, la consideración de la vida como el valor más absoluto) en la psicología de Raskólnikov que, por momentos, opone resistencia a su experiencia del nihilismo: “¿Dónde he leído yo esto? Que un condenado a muerte, a la hora de la muerte, dice o piensa que si le hubiera tocado vivir por ahí, en alguna altura, sobre un peñasco, y en un espacio tan angosto que solo se pueden poner allí los dos pies -y alrededor hay abismos, el océano, la eterna tiniebla, la eterna soledad y la eterna tempestad- y hubiera debido quedarse así, de pie en un arshin de espacio, toda la vida, mil años, la eternidad... ¡era mejor vivir así que morir ahora! ¡Con tal de vivir, vivir... Sólo vivir! ¡Qué gran verdad señor, qué gran verdad!” (Dostoievski, 2004, 196).

conversación entre los mujiks que lo incitan a cometer su crimen). Sin duda, Raskólnikov ha bordeado el punto álgido de la disolución de sus valores si tomamos en cuenta que para Nietzsche “Die extremste Form des Nihilismus wäre die Einsicht: dass jeder Glaube, jedes Für-wahr-halten notwendig falsch ist: weil es eine wahre Welt gar nicht gibt”<sup>28</sup> (Nietzsche, 1959: 17). Ahora bien, en aquel *controvertido*<sup>29</sup> diálogo en el que Sonia le lee en el evangelio la parábola de la resurrección de Lázaro, Rodión termina expresando su descreimiento ante Dios. Diríase que el mensaje religioso que Sonia le quiso transmitir a través de la parábola leída en este episodio, no le bastó a Raskólnikov para explicarse *por qué debía existir el sufrimiento en el mundo*; es decir, él no concibe para el hombre otro sentido más que *el sentido de la existencia fáctica*, de ahí que como lo diría *Zarathustra* “Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde”<sup>30</sup> (Nietzsche, 1956: 42).

Antes bien, frente al conmovedor relato de la joven prostituta que siguió a esa parábola, en el que detalladamente Sonia se refirió a las condiciones de extrema pobreza en las que se encontraba junto con sus hermanos menores y su madrastra, diríase que Raskólnikov empezó a ser interpelado por una suerte de *ausencia de finalidad ontológica*. Ciertamente, si Dios existiera, ¿por qué tendría que existir la desigualdad y el sufrimiento en el mundo?<sup>31</sup>; creer en Dios sería, pues, tanto como justificar el sufrimiento humano (idea que se transformará en uno de los principales argumentos ateos que con mayor envergadura expondrá Iván en *Los hermanos Karamázov*, tal como veremos en el sexto capítulo). Mediante la afligida mirada de Sonia, Raskólnikov termina descifrando que ella también ha pensado varias veces en suicidarse, de ahí que mientras se le hacía patente la semejanza entre el sufrimiento moral de esta jovencita y el suyo propio, Rodión se cuestionaba: “¿Acaso alguien en su sano juicio puede razonar así, como ella? ¿Acaso se puede

<sup>28</sup> “La forma más extrema del nihilismo sería la comprensión: de que cada creencia y cada certeza fija es necesariamente falsa: pues ella no brinda de ningún modo un mundo verdadero” (Mi traducción).

<sup>29</sup> “Controvertido” por cuanto fue el diálogo que los editores de *Crimen y Castigo* le exigieron reescribir a Dostoievski, acusándolo por haber asumido allí un tono alevosamente “nihilista”. Véanse los pormenores de tal suceso en El epistolario de *Crimen y castigo*, incluido en el *Tomo III* de las obras completas de Aguilar.

<sup>30</sup> “Yo sólo creería en un Dios que supiera bailar” (Mi traducción).

<sup>31</sup> Nótese que, en el diálogo referido, esa sería la formulación implícita del dilema fundamental que Raskólnikov le está planteando a Sonia, especialmente en la página 393.

permanecer así sobre la ruina, directamente sobre un pozo hediondo, en el que uno ya se está metiendo, y encogerse de hombros y taparse los oídos cuando le hablan del peligro?” (Dostoievski, 2004: 396).

Ahora bien, en el capítulo V de la tercera parte es donde encontramos el episodio central de *Crimen y castigo* que nos hace ver en Raskólnikov el símbolo de *una idea, esto es, de una idea que incluye dentro de su espectro de posibilidades al nihilismo*. Allí, Rodión se ve obligado a esclarecer, en su encuentro con Razumijin, Samiótov y P. Petróvich, el artículo periodístico en el que alguna vez había teorizado sobre el estado psicológico de los criminales, y en el que había concluido que *algunos individuos tienen el derecho de cometer crímenes*. Diríase pues que se trata de su mayor apología de la idea del súper-hombre. Al comienzo de este diálogo, P. Petróvich nos ofrece su apreciación sobre los puntos centrales del argumento de Rodión.

Petróvich nos ha señalado que, en ese artículo, Raskólnikov se refiere al despotismo ilimitado del que deberían valerse los hombres “extraordinarios” en pos de sobresalir en el mundo por encima de los hombres del “común”. Juzga también Petróvich que, como en el artículo no ha quedado lo suficientemente aclarado cómo podrían distinguirse los miembros de un grupo de los miembros del otro grupo, fácilmente podría ocurrir que los del grupo “común” lleguen a imaginarse que pertenecen a los del grupo “selecto”, resultando de ello que esos hombres “comunes” fueran los que se sintiesen en libertad de realizar sus ideas en el mundo a costa de las vidas humanas que fuese necesario sacrificar. De manera que, frente a esta abrumadora síntesis de su artículo, Raskólnikov no pudo evitar caer en evasivas y en contradicciones al momento de intentar escudarlo, si bien tuvo que reconocer que efectivamente ha establecido una diferenciación jerárquica entre los hombres, según “leyes de la naturaleza”: “La gente, por una ley de la naturaleza, se reparte generalmente en dos categorías: en una inferior (la gente común), material, que sirve únicamente para engendrar seres semejantes a ella misma, y en personas propiamente dichas, vale decir, los que tienen el don o el talento de decir en su medio una palabra nueva” (Dostoievski, 2004: 319).

Es inevitable advertir la ambigüedad de los argumentos de Raskólnikov en plena digresión de su artículo, principalmente cuando se refiere al *grado de poder* del que deberían valerse los “hombres superiores” frente a la raza de hombres “inferiores”. Basta con prestar

atención al pasaje en que, alegóricamente, presenta las prerrogativas de la raza “superior” de la humanidad (en realidad, unos pocos individuos), emparentándolas a las que habrían tenido hombres como Kepler y Newton a la hora de dar a conocer sus nuevas ideas científicas ante el mundo (318).

Si por un lado Rodión plantea que ambos científicos habrían tenido el permiso para “sacar del medio” a cuantos fueran necesarios con tal que sus ideas potenciaran el desarrollo humano, por otro lado sugiere que esos ideales no los autorizarían a derramar sangre de forma arbitraria. Claramente se nota una falta de consistencia en ese argumento, la misma que Omar Lobos nos ha señalado en su introducción de *Crimen y castigo* al advertirnos que, a través de ese argumento, “la pérdida de límites entre el bien y el mal da como resultado una suerte de moraleja errada, o errática, o insegura, que se contradice en el momento mismo de ser planteada” (Lobos, 2004: XX). De nada le servirá a Rodión pretender atenuar la ambigüedad de su argumento sosteniendo que esos escasísimos hombres de raza “superior” que él imagina sólo podrían derramar sangre mediante un permiso dado libremente y a consciencia por ellos mismos (319), como si de ese modo Raskólnikov pretendiera redimir la honestidad moral de los seres “elegidos”. Por ende, su amigo Razumihin será quien prontamente desenmascare el extremo relativismo en el que incurre esta apreciación, reprochándole a Rodión que “este permiso para la sangre a consciencia, esto... esto para mí es más terrible que un permiso oficial, legal, para derramar sangre” (Dostoievski, 2004: 323).

Así pues, el artículo periodístico de Raskólnikov al que nos hemos referido puede verse como la síntesis de los principios inconsistentes que llevaron al personaje a erigir su idea del *súper-hombre*, a partir de la cual ha devenido la consumación de su crimen, esto es, la manifestación decisiva de su experiencia del nihilismo. En efecto, en otro de los diálogos que mantendrá con Sonia en el IV capítulo de la quinta parte (donde sólo a través de un “lenguaje de miradas” se atreve a confesarle su homicidio), será donde Rodión le revele explícitamente a la jovencita que, efectivamente, *su crimen lo ha cometido por una idea* (515). No cesará allí Raskólnikov de repetir que su acto homicida no respondió a necesidades materiales, sino al principio intelectual y autoritario de quererse erigir en un “Napoleón”, por el cual llegó a considerar a su primera víctima como “un piojo”



despreciable e inservible que debía ser sacrificado en pos de la realización de algo útil a la humanidad.

Es importante saber que de todas las convicciones individualistas que están a la base de la idea del súper-hombre, Raskólnikov se retractará por algunos momentos a través de su perspectiva cristiana del mundo. Ciertamente, la concepción dostoievskiana de *la idea* (tal como la definimos al inicio de este apartado) en tanto que imagen dinámica que deviene en un incesante contrapunto de perspectivas sobre el mundo, admite que en el héroe de esta novela converjan la idea del súper-hombre y la idea del cristianismo. Es por eso que debemos considerar *la idea del súper-hombre de Raskólnikov como la “síntesis” inacabada de sus eternas contradicciones ideológicas; síntesis que ha puesto en crisis la unidad de sus valores humanísticos, y que nos lleva a reconocer su dificultad para resolver el problema cifrado en el epígrafe de Iván Karamázov con que abrimos este capítulo: “para qué” debe vivir el hombre.* No poder discernir entre el bien y el mal es lo que ha llevado a Raskólnikov a su estado de desorientación en el mundo. Cuán visible habría llegado a ser el “cansancio moral” con el que tuvo que cargar a costas Raskólnikov su experiencia del nihilismo, que incluso Sonia y Dunia, las dos figuras cristianas de esta novela con mayor fe en la posibilidad de restablecer un “alma perdida”, se habían convencido en el último capítulo de la novela de que Rodión, antes que entregarse a la policía para confesar su crimen, más fácil se suicidaría (642). Y quizá no hayan estado del todo equivocadas, si tenemos en cuenta que en Siberia Rodión se arrepentirá por haberse entregado a la inmerecida condena física del presidio en lugar de haberse quitado la vida (667).

En definitiva, esa eterna contradicción de ideas que ha sumergido a Raskólnikov en la experiencia del nihilismo tanto en el plano teórico como en el plano práctico de su historia, *y que lo llevará incluso a dudar en su respuesta a la pregunta de P. Petróvich sobre si se considera o no un nihilista* (651), termina siendo la responsable de que, hasta último momento, Rodión no se sienta arrepentido de su crimen, ya estando incluso como presidiario, en Siberia: “-y por qué mi proceder les parece tan horrible-, se decía, -¿por qué es un delito? ¿Qué significa la palabra delito?- Mi consciencia está tranquila” (Dostoievski, 2004: 667). Es más, Raskólnikov termina expresando su convencimiento de no haber

cometido ningún crimen, y puede decirse que la desesperanza e indiferencia con que vivió los primeros tiempos del presidio son los síntomas definitivos de una experiencia que quedó lacerada por la crisis de sus valores.

### 3. La representación del nihilismo en *Demonios*

*“El nihilismo ha aparecido aquí porque todos somos nihilistas. Lo que únicamente nos ha asustado es la forma nueva, original, de su aparición” (Dostoievski, 1950: 1625).*

#### 3.1. Apuntes preliminares

Si tomamos en cuenta lo ampliamente conocidas que resultan, en el ámbito de la crítica literaria sobre Dostoievski, las circunstancias históricas que suscitaron la creación de *Demonios*, se justifica que prefiramos no incluir mayores acotaciones sobre el tema en este comentario preliminar. Por un lado, los pormenores sobre el asesinato del estudiante Ivanóv en 1869 a manos del sequito liderado por el extremista revolucionario Serguéi Nechaev y los influjos ideológicos que sobre esta figura habría tenido Mijaíl Bakunin; por otro lado, la conmoción que tal asesinato habría producido en Dostoievski (quien por entonces se encontraba en Dresde) y los posteriores estudios biográficos del escritor sobre los autores materiales del crimen, sumado a la relación ideológica que ello le llevó a concluir entre los homicidas de Ivanóv y los integrantes del anarquismo ruso. Ciertamente, la influencia que produjeron estas circunstancias reales en la trama novelesca de *Demonios* es un aspecto de crítica-biográfica aceptado en mayor o menor medida por los estudiosos de Fiódor Mijáilovich<sup>32</sup>.

Sin embargo, una vez que hemos prescindido de ahondar en las razones histórico-biográficas que motivaron la trama de la novela, quisiéramos aventurarnos a ofrecer en este comentario preliminar una interpretación sobre lo que consideramos, si se quiere, el *antecedente literario* de esta novela, el cual nos atrevemos a descifrar en las páginas finales

---

<sup>32</sup> El propio Dostoievski había consignado en su epistolario sobre *Demonios* que “En el número de los sucesos descollantes que han podido influir en mi narración ha de incluirse el célebre asesinato de Ivánov por Nescháýev en Moscú” (Dostoievski, 1950: 1660). Para conocer más detalladamente las circunstancias históricas de la novela que hemos mencionado, véase el comienzo del estudio introductorio que realiza Juan López Morillas en su traducción de *Demonios* (Editorial Alianza, Madrid 1984).

del epílogo de *Crimen y castigo*. Nos referimos al sueño que tuvo Raskólnikov mientras permaneció internado en el hospital del presidio en Siberia (670).

En ese sueño Raskólnikov había imaginado unos seres microscópicos que introducían la enfermedad de la peste desde lo profundo de Asia hacia Europa. Lo principal consistía en que esos seres “eran espíritus dotados de inteligencia y voluntad” (*Dostoievski, 2004: 670*), y que consiguieron enloquecer por completo a las personas que los contrajeron. A partir de entonces, diríase que las personas infectadas por la peste comenzaron a sentirse intelectuales omnipotentes, pero producto del voraz individualismo que tal condición de intelectualidad les acarrea, fueron incapaces de unificar sus criterios y mantener en firme los acuerdos que pactaban: “No sabían a quién y cómo juzgar, no podían acordar qué cosa considerar mal, qué bien” (*Dostoievski, 2004: 671*). Tal como lo anunciaría Nietzsche en el *Zarathustra*, diríase que en este caso “Gleichnisse sind alle Namen von Gut und Böse: sie sprechen nicht aus, sie winken nur. Ein Tor, welcher von ihnen Wissen will” (Nietzsche, 1956: 81)<sup>33</sup>. Se creía, no obstante, que del mortífero contagio producido por aquellos seres microscópicos solamente podrían salvarse unos pocos elegidos en el mundo, quienes serían los nuevos fundadores del género humano a partir de sus nuevas ideas. Pero el principal problema radicaba en que nadie podía reconocer quiénes eran esos seres “elegidos”, y mientras que la propagación de la peste ascendía “Comenzaron los incendios, comenzó el hambre. Perecían todos y todo. La peste crecía y se iba desplazando más y más lejos” (*Dostoievski, 2004: 671*).

El contenido manifiesto del último sueño experimentado por Raskólnikov en *Crimen y Castigo*, nos parece que es sumamente revelador del material literario que nos interesa sacar a luz en nuestra interpretación nihilista de *Demonios*. Y es revelador por cuanto en ese sueño aparecen símbolos íntimamente vinculados a muchas de las figuras y tramas literarias más destacadas de *Demonios* que serán susceptibles de indagar bajo la óptica del nihilismo: a saber, la enfermedad de la “peste espiritual” que afecta tanto a Asia como a Europa, la pérdida intelectual a la que se ven sometidos los seres contagiados por ella, su consiguiente voraz individualismo, el relativismo moral al que ello los conduce, los

<sup>33</sup> “Todos los nombres del bien y del mal son alegorías. No hablan, solamente hacen señas. Tonto es el que de ellos pretende la ciencia” (Mi traducción).

crímenes cometidos a gran escala, los incendios, las hambrunas. Todos estos elementos que para Raskólnikov se manifestaron como meros contenidos oníricos se materializarán bajo diferentes planos de representación literaria en la trama narrativa de *Demonios*, siendo por ello los puntos de referencia en los que cifraremos nuestra lectura nihilista de esta novela.

En concreto, el punto de vista que asumiremos para abordar la representación del nihilismo en *Demonios*, mostrará que en ésta novela el problema de la disolución de los valores universales tiene implicancias esencialmente socio-políticas. Esto no significa que el problema religioso que aparece involucrado explícitamente en la novela no amerite igualmente un punto de vista colectivo, más si tenemos en cuenta que el propio Dostoievski le había manifestado al editor de *Demonios*, en la revista *El mensajero ruso*, que “Quien pierde su pueblo y su tierra, pierde también la creencia en Dios. Pues ese es, para que usted lo sepa, el tema de mi novela” (Dostoievski, 1950: 1663). Por consiguiente, mientras que *Crimen y castigo* nos ha permitido abordar la perspectiva individual del nihilismo a partir del homicidio cometido por Raskólnikov, el punto de vista colectivo que asumiremos en *Demonios* nos obligará a ocuparnos de varios personajes. Por ende, en esta novela asistimos al paso que Dostoievski da desde la representación del crimen individual a la representación del crimen a nivel colectivo, de ahí que el mismo Fiódor le haya expresado al editor de *Demonios* que en esta novela “se trata de algo por el estilo de *Crimen y castigo*, pero mucho más aproximado a la realidad y atinente a la cuestión más principal de nuestra época” (Dostoievski, 1950: 1657).

Veamos a continuación cuáles son los focos de representación nihilista más preponderantes en *Demonios*, no sin antes recordar (tal como lo hemos argumentado en el comentario preliminar sobre *Crimen y castigo*) que, antes que personajes íntegramente nihilistas, lo que hay en las obras de Dostoievski son figuras *atravesadas* por la experiencia del nihilismo. Esto lo haremos teniendo en cuenta que dos de las figuras que más aportarían a nuestro análisis quedarán reservadas para el capítulo que dedicaremos al problema del suicidio en la obra de Dostoievski: Kirílov y Stavroguin. Tomaremos como eje de análisis la figura de Piotr Stepánovich, ya que debido al influjo que este personaje ejerce sobre las figuras de la narración vinculadas con el movimiento socialista-revolucionario<sup>34</sup>, es quien más se adecúa

---

<sup>34</sup> En el capítulo “La revolución y el socialismo” del libro de Berdiáev sobre Dostoievski, el crítico ruso nos presenta lo que él considera la “visión antinómica” que el escritor

a la necesidad de esclarecer cómo se da la representación del nihilismo a nivel colectivo en esta obra.

#### 4.2. Perspectiva colectiva del nihilismo en *Demonios*

Piotr Stepánovich es un joven conspirador que ha regresado a Rusia tras haber sido confinado en el exterior debido a su pasado como revolucionario terrorista, si bien mientras estuvo desterrado no interrumpió sus proclamas subversivas contra el gobierno, mediante distintas publicaciones periódicas. Pero la nueva actitud subversiva de Piotr está muy lejos de ser una actitud más pacífica o razonable. Además de que siempre carga un revólver en su bolsillo, sus constantes gestos de deslealtad y egoísmo político se hacen patentes en la forma con que se refiere a sus propios esbirros: “A propósito, habría que ir a ver a los nuestros; vamos, quiero decir a ellos, y *no a los nuestros*” (Dostoievski, 1985: 292). Pese a insistir numerosas veces en “la causa común”, para Piotr las ideas siempre estarán puestas por encima de los hombres, y el ejemplo más elocuente de dicha actitud individualista es que le pedirá a Kirílov que se suicide para dilatar así la sensación de rebeldía revolucionaria entre la sociedad.

Al comienzo de la segunda parte de la novela será donde se nos describa explícitamente a Piotr como el revolucionario nihilista que pretende adueñarse de las mentes jóvenes de Rusia para destronar los máximos poderes gubernamentales, bajo el pretexto de la desigualdad social por la que atravezaba el pueblo ruso.

De hecho, su demagogia política tendrá sus primeros frutos desde el momento en que consigue infiltrarse rápidamente en el seno del gran mundo aristócrata, alojándose incluso en casa de los gobernantes de la provincia (Vom Lembke y Julia Mijáilovna). Desde ese momento el joven Verjovenski comenzará sigilosamente a autoproclamarse en sus círculos

---

tuvo en torno a la revolución. A su vez nos expone, por un lado, en qué sentido Dostoievski puede ser visto como el “profeta” de la revolución rusa, y por el otro, en qué se distinguen el socialismo ateo-materialista de los revolucionarios del siglo XIX y el socialismo cristiano-ortodoxo que Dostoievski habría profesado en algún momento de su vida.

íntimos como el líder ideólogo-socialista que restablecerá la igualdad en los sectores menores favorecidos. Esta será “la razón de universalidad” en la que Piotr acabará cimentando su espíritu de agitación social, su anhelo por derrocar al régimen de turno para arrebatárle todo su poder. Además, vale señalar que esa “razón de universalidad” al servicio de la revolución que se involucra en la concepción del mundo de este personaje, es la que lleva a encontrar su correlato histórico-real en la figura del extremista Serguéi Nechaev, tal como queda consignado en el cuaderno de notas<sup>35</sup> de Dostoievski sobre *Demonios*.

Sin embargo, para llevar a cabo su principal consigna revolucionaria Piotr no apelará tanto a sus propias fuerzas e iniciativas, sino más bien a la ayuda de un séquito de individuos que han sido víctimas del sistema social, a quienes querrá persuadir de que cometan crímenes multiplicados al interior del Estado y así generar el ambiente propicio de una revolución social. Es por eso que los demonios “que se introducirán en el cuerpo de Rusia” (siguiendo la línea de expresión del epígrafe de la novela<sup>36</sup>) no son otros que los esbirros del joven Verjovenski, pues tal como lo afirma Cansinos Assens en su comentario a esta novela “Los demonios de Verjovenski son los negadores absolutos, los demoledores universales; son, sobre todo, los enemigos del Estado ruso y del Dios ruso” (Assens, 1950: 15).

Ya desde el momento de su primera aparición en la novela podemos ver a Piotr rechazando un abrazo de su padre Stepán Trofimovich, a quien no veía hacía diez años y de quien ni siquiera había leído algunas de las cartas que éste le enviaba cuando estaba en el extranjero. La antipatía y discrepancias entre padre e hijo se harán patentes en el diálogo que el

<sup>35</sup> Esta referencia se encuentra en el tomo III de las obras completas de Aguilar, pág. 1555, apartado “Del Dostoievski inédito, Paralipómena de *Demonios*: Apuntes que muestran los distintos aspectos en que Dostoievski iba viendo a los principales personajes de la novela, hasta darles su forma definitiva en la versión impresa”.

<sup>36</sup> En la pág. 1663 del epistolario de Dostoievski sobre *Demonios* (incluido en las obras completas de Aguilar), el escritor aclara que el epígrafe del evangelio de San Lucas elegido para su novela (el cual expresa la infección que unos cerdos contrajeron de unos demonios y que terminó haciéndolos arrojar por un precipicio), es una alegoría de la “posesión demoniaca” que se adueñó de los nihilistas rusos que fueron influidos por Nechaev. Stepán Trofímovich (padre de Piotr) será el personaje que nos de la interpretación completa de la parábola incluida en el epígrafe de la novela (en el capítulo VII de la tercera parte, pág. 840), interpretación donde claramente se escucha la voz del propio Dostoievski, por cuanto allí se menciona el destino purificador que (según las creencias eslavófilas del escritor) le estaría asignado a los revolucionarios rusos.

primero sostendrá con el personaje-narrador de la novela en torno a las ideas centrales de *Padres e hijos* (de Iván Turguénev). Es un diálogo en el que comenzamos a percibir uno de los procesos narrativos característicos de la novela que hacen, tanto de Piotr como de sus partidarios, personajes sumamente inconsistentes en sus puntos de vista: a saber, el proceso de la representación satírica.

En efecto, uno de los principales recursos literarios que nos permite dar cuenta del carácter inconsistente de las ideas revolucionarias de Piotr, y por consiguiente, de la fractura de sus valores socialistas, es la constante parodia que Dostoievski hace de las ideas de este personaje, el humor sarcástico con que representa sus puntos de vista (sus gestos, su locuacidad, sus actos). En otras palabras, Piotr es caracterizado como alguien sumamente indiscreto y vocinglero, un personaje que se burla constantemente de sí mismo y que cae en razonamientos contradictorios, en los que pregunta y se responde a sí mismo. Un ejemplo de esa representación satírica del personaje lo encontramos en el primer diálogo que sostendrá con Nikolai Stavroguin.

En este diálogo, mientras que de forma inesperada Piotr se había referido con palabras halagadoras a *la severidad en la forma y a la rigidez del estilo literario* de las autoridades (en alusión al estilo literario del gobernador Lembke), sorprendido de que tales elogios proviniesen de un ideólogo revolucionario, Stavroguin le preguntará a su interlocutor si con ese comentario no estaría idolatrando a las autoridades, a lo que el contrariado Verjovenski le contesta: “¡Cómo no! Es lo único natural y logrado en Rusia... ¡Está bien, me callo! -rectificó de pronto-“ (Dostoievski, 1985: 296). Diríase entonces que gracias al recurso de la representación satírica, Piotr consigue por momentos ser consciente del carácter disonante de sus ideales, razón por la que muchas veces se reconocerá a sí mismo como un lunático impotente: “Decidí, de manera definitiva, presentarme en mi propio ser. Ahora bien, ¿cuál es mi ser? El áureo medio: ni necio ni listo; bastante incapaz, y caído de la luna, según se expresan aquí los más prudentes, ¿no es así?” (Dostoievski, 1985: 288). Incluso en algún momento se burlará de su presunta condición de socialista: “No concibo nada sin disciplina. Sepa que soy un truhán, no un socialista, ja, ja, ja” (Dostoievski, 1985: 542).

De igual manera, otro diálogo en el que podemos presenciar el enorme desencuentro ideológico que caracteriza su relación con Stavroguin, es aquel en el que, con pronunciado



cinismo, Piotr le pide dinero para mandar al exterior a la propia mujer de Nikolái y a su hermano Lebiadkin, alegando que éste lo habría amenazado con delatar ante las autoridades su complot revolucionario. Antes de pasar al diálogo, cabe resaltar la importancia que los Lebiadkin adquieren en la narración: son las figuras que personifican los bajos fondos de la sociedad, frente a quienes Piotr se mostrará harto insensible en cada contacto que tiene con ellos, como se puede ver en la escena donde humilla al hermano por adueñarse de la pensión de su hermana para embriagarse (253). Evidentemente, en esa clase de conductas humillantes para con las figuras de los bajos fondos sociales es donde más se deja ver lo alejado que Piotr se encuentra del altruismo que debiera ostentar un auténtico socialista.

Con todo esto, tanta sería la petulancia y la avaricia por el dinero con que Piotr se habría dirigido a Stavroguin en la escena que habíamos anticipado, que incluso terminará expresándole su descabellada pretensión de que él (Stavroguin) terminaría siendo erigido como el nuevo zar de Rusia al cabo de la revolución socialista. Diríase que, pese a su carácter megalómano, el joven Verjovenski no consigue escapar a la atracción psicológica que le suscita la personalidad de Stavroguin, de ahí que en su opinión él sea el único ídolo a quien su condición de nihilista le permite amar con sinceridad: “Aunque nihilista, amo la belleza. ¿Acaso los nihilistas no la aman? A los únicos que detestan es a los ídolos, pero yo, sin embargo, adoro a un ídolo” (Dostoievski, 1985: 541). Lo cierto es que, independientemente del grado de sinceridad de tal adoración, un socialista que se confiesa nihilista y que además adora a un ídolo es alguien que ha perdido la brújula de sus convicciones, pues o bien las falseadas son éstas últimas o bien el falseado es su supuesto ídolo. Más bien diríase que lo que padece Piotr es un exceso de adoración propia o de *narcicismo*, el cual expone con mucha petulancia ante las figuras que le resultan convenientes. Por eso podríamos afirmar respecto a Piotr, tal como lo sostiene Gilles Lipovetsky en su análisis sobre las raíces del individualismo contemporáneo, que “El narcicismo surge de la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales” (Lipovetski, 2002: 53).

---

Ahora bien, es oportuno que veamos cómo el proceso de representación satírica de la novela pone de manifiesto la crisis de valores de otros personajes. Comencemos con Stepán Trofimovich y su pareja, Varvara Petrovna.

Stepán Trofimovich es el prototipo de liberal-idealista que existió en Rusia durante los años 40 del siglo XIX<sup>37</sup>, del cual hemos hablado en el primer capítulo. En tanto occidentalista y hombre de ciencia de quien su hijo Verjovenski había heredado el fervor del socialismo utópico (de hecho, en una escena se los podrá ver a ambos debatiendo en torno a la novela *Qué hacer* de Chernishevski (393), el padre Verjovenski será un personaje satirizado a causa del constante afrancesamiento de sus expresiones y de algunas costumbres que empañaban la idiosincrasia cultural de su país: “Stepán Trofimovich traducía a veces los refranes y los dichos populares rusos al francés de la manera más torpe” (Dostoievski, 1985: 41). Por ende, será la pérdida de la identidad nacional el principal factor desestabilizador en el sistema de valores de este personaje, un rasgo que (como hemos argumentado en el primer capítulo) se vuelve productor de nihilismo cultural en la cosmovisión dostoievskiana.

Más allá de tener un carácter en extremo melodramático que vacila constantemente entre el lascivo embriagador y el arrepentimiento melancólico, puede decirse que el motivo primordial por el que Stepán se ha vuelto objeto de representación satírica en *Demonios*, obedece a su impotencia a la hora de reincorporarse al movimiento occidentalista. A menudo se lo puede ver aislado de todo, tumbado ociosamente en su diván y sumamente ignorante de las verdaderas causas que han generado el espíritu revolucionario entre la población; de hecho en un momento “Lo hicieron firmar dos o tres protestas colectivas sin que él mismo supiera contra qué; pero las firmó” (Dostoievski, 1985: 35). Por ende, su condición de personaje nihilista, en sentido político, se cifra en que *ha sido un liberal sin objetivo alguno*. Sus ideales llegan a tan extremo grado de contradicción que, aunque se

---

<sup>37</sup> Rafael Cansinos Assenz explica en la pág. 1554 de las obras completas de Aguilar por qué Stepán Trofimovich debe ser visto como una “representación artística” (y no sólo como una copia histórica) de Timoféi Granovski, un liberal ruso de los años cuarenta.

llame a sí mismo socialista, no puede ocultar su avidez por la vida lujuriosa y por la propiedad privada, de ahí que por un momento haya aceptado casarse con la hija adoptiva de Varvara Petrovna (Daria), pese a tener muchísimos más años que ella, y sólo por el beneficio económico que tal matrimonio le reportaría.

Pero seguramente una de las escenas de la novela que mayormente ha dejado tambaleando los valores populares que creía pregonar Stepán es aquella donde, en medio del festín organizado por los gobernadores de la provincia, un seminarista le hace comprender la responsabilidad que él (Stepán) había tenido en la gestación del espíritu criminal de Fedka. Este último es el terrorista de quien más abusará su hijo Verjovenski (un antiguo siervo que Stepán había perdido jugando a las cartas): “Si hace quince años no lo hubiera usted mandado al ejército para pagar, con el dinero que le dieron por él, una deuda contraída en la mesa de juego, es decir, si no lo hubiera usted perdido a las cartas, ¿hubiera ido a parar a presidio, degollaría a diestro y siniestro, como lo hace ahora, en la lucha por la existencia?” (Dostoievski, 1985: 626). Diríase entonces que, habiendo malogrado a un ser humano sólo por un juego de cartas, Stepán T. ha desvalorizado la dignidad de los menos favorecidos, dejando ver además lo pernicioso que puede resultar para un individuo (en el caso de Fedka) un desprendimiento precoz del tejido social y de sus valores colectivos, tema que reaparecerá con algo más de hondura en el caso de Smerdiakov en *Los hermanos Karamázov*.

Si bien es cierto que hacia el final de *Demonios* Stepán termina abjurando de sus antiguos ideales nihilistas<sup>38</sup> (esto es, de su individualismo político, de su codicia por acumular bienes privados y de su anti-nacionalismo), otra de las actitudes por las que se vuelve objeto de sátira este personaje reside en no haber profesado con honestidad el valor de la fe religiosa, valor que en la obra de Dostoievski suele estar encarnado en las figuras más humildes del

---

<sup>38</sup> Su primera abjuración aparece en el capítulo V de la segunda parte, pág. 444, si bien su segunda y más decidida abjuración es la del capítulo VII de la tercera parte, titulada “la última peregrinación de Stepán Trofímovich”: allí salvará su alma mediante la lectura del evangelio y la unión con la vida fáctica del pueblo ruso, escenas que son típicas en la redención cristiana de los personajes que Dostoievski redime en sus obras.

---

pueblo. Esta insuficiente y anti-popular fe de Stepán se pone de manifiesto en las siguientes palabras que dirige al personaje-narrador de la novela: “Yo creo en Dios... creo en él como en un ente que sólo en mí adquiere conciencia de sí mismo. No puedo tener la fe de mi sirvienta Nastasia” (Dostoievski, 1985: 54). De manera pues que, antes de su arrepentimiento definitivo, podemos decir que si Stepán ha profesado algún tipo de valor cristiano no lo ha hecho como creyente ortodoxo sino como panteísta ilustrado, siendo esa ruptura de valores religiosos-nacionales otro de los detonantes de su experiencia del nihilismo. esa misma ruptura de valores es la que precisamente atraviesa a la pareja de Stepán, la aristócrata Varvara Petrovna.

Esta mujer (quien es la madre viuda de Stavroguin) terminará siendo influenciada por las “ideas modernas” que durante veinte años de relación le había infundido Stepán. De ahí que su espíritu progresista y su feroz egolatría, harto insensibles ante los valores artísticos cosechados por la humanidad, le terminen haciendo creer (en relación a la Madonna Sixtina de Rafael) que “La Madonna no sirve para nada en absoluto. Esta jarra es útil como recipiente para agua, y éste lápiz lo es porque con él se puede escribir, mientras que aquello no representa más que una cara de mujer mucho peor que todas las caras naturales” (Dostoievski, 1985: 440). Así pues, un espíritu en extremo utilitarista frente a la vida, y que va en detrimento de los valores artísticos de la humanidad: esta resulta ser una de las principales actitudes nihilistas que caracteriza no sólo a esta mujer sino a casi todos los personajes que pertenecen a la alta sociedad en esta novela.

Igualmente, Varvara Petrovna se vuelve objeto de sátira en *Demonios* debido al carácter déspota, histérico y caprichoso con el que a menudo atormenta a todos quienes la rodean (en especial, a Stepán). Pese a no tener responsabilidad directa en ninguna de las fechorías terroristas que Piotr perpetuará contra el Estado, podría decirse que algunas de sus ideas “modernistas” eran cómplices de tales fechorías, en particular las que amparaban la desigualdad social y el menosprecio de los más humildes. No será extraño entonces que en algún momento tergiversa el valor altruista de la caridad, al sostener que “el placer de la limosna es orgulloso e inmoral, es el deleite del ricacho con su riqueza y con su poderío, la

---

satisfacción de comparar la impotencia propia con la del mendigo” (Dostoievski, 1985: 440).

Ahora bien, retomando otras escenas de *Demonios* que nos muestran la representación satírica de Piotr y que nos acercan a la fractura de sus valores socialistas, podemos referirnos a aquel episodio en el que sostendrá un diálogo con otro personaje nihilista que también es caricaturizado por parte de Dostoievski: el escritor Karmázinov.

Karmázinov es el sucedáneo literario del novelista Iván Túrgueniev, con quien en la vida real Fiódor Mijáilovich habría tenido una relación bastante trenzada<sup>39</sup>. Este diálogo entre Karmázinov y Piotr se encuentra plagado de mordaces indirectas entre ambos personajes, en las que se deja ver la recíproca incompreensión y la hipocresía moral que en esta novela caracteriza los encuentros de quienes, de un modo u otro, están implicados en la idea del complot revolucionario. En esta escena, Piotr deja ver en claro que no soporta que ninguno de sus allegados ignore el dignísimo papel subversivo que él creía desempeñar en la sociedad. De modo que, mientras Karmázinov lo había convidado de mala gana a desayunar en su casa, con toda su vanidad y arrogancia el joven Verjovenski no desaprovecha la ocasión para hacerse un gran decorado de sí mismo: “El mozo había llegado a intuir que si el famoso hombre de letras no lo consideraba caudillo máximo de toda la Rusia clandestina y revolucionaria, lo tenía, al menos, por uno de los más consagrados en los secretos de la revolución rusa, con indiscutible influencia entre la juventud” (Dostoievski, 1985: 475).

Además, Karmázinov es el personaje de *Demonios* que juega el papel del pseudo-intelectual literato en quien Dostoievski personifica satíricamente el espíritu de la moderna juventud revolucionaria. Por eso, de él se nos dice que “Al entrar en tratos con un nihilista, el señor Karmázinov lo hacía con el cálculo puesto en sus relaciones con los jóvenes progresistas de ambas capitales” (Dostoievski, 1985: 278). En tanto intelectual occidentalizado que se había pasado la mayor parte de su vida en el extranjero y que, por

<sup>39</sup> La sátira emprendida por Dostoievski contra Túrgueniev, en la que le recrimina su carácter anti-nacionalista, se debe a que el autor de *Padres e hijos* ejerció prácticamente toda su vida como escritor en el exterior (más que nada en Francia y en Alemania).

---

ende, conocía muy poco las verdaderas necesidades sociales de su país, Karmázinov se había convencido de que en Rusia no existían fundamentos espirituales sólidos con los cuales el pueblo pudiese remediar su miseria material. Por el contrario, creía que la vida social en Rusia estaba completamente disgregada, y por tanto, veía con buenos ojos la revolución que Piotr estaba pergeñando. Además, la falta del progreso técnico-industrial (que, por el contrario, abundaba en Europa) era en opinión del escritor la causa principal del atraso cultural de Rusia, de ahí que su simpatía por la emigración de rusos hacia Europa terminara haciéndole confesar ante Piotr que “han surgido los ferrocarriles, han surgido ustedes... No tengo ni pizca de fe en el Dios ruso” (Dostoievski, 1985: 480). En suma, Dostoievski ha hecho de Karmázinov un personaje atravesado por el nihilismo atea en la medida en que (si tomamos en cuenta las palabras referidas por el escritor al editor de su novela, citadas al comienzo de este capítulo) al haberse olvidado de su pueblo ha perdido la creencia en el Dios ruso.

Por su parte, en otro de los diálogos que sostendrá con Stavroguin será donde Piotr revelará la fractura de uno de los valores humanistas más relativizados por él: el valor de la igualdad social. En esta escena su particular carácter arribista y poco pacifista lo llevará a referirle a Nikolái el tipo de trato “democrático” que un líder político como él tendría que impartir entre sus esbirros: “Cada miembro de la sociedad ha de vigilar a los demás y es cautivo de la delación. Cada uno pertenece a todos y todos a cada uno. Todos son esclavos, y la esclavitud los hace iguales. En los casos extremos, se recurre a la calumnia y al asesinato, pero lo principal es la igualdad” (Dostoievski, 1985: 539). Salta a la vista la facilidad con que en estas líneas el personaje intercambia y hace equivalentes dos principios tan antitéticos como lo son la igualdad y la esclavitud. No conforme con esta visión adulterada de la igualdad, Piotr le expondrá a Stavroguin una versión más extendida de la misma, refiriéndose a la igualdad social que su gobierno debería impartir en lo referente al acceso público al conocimiento, o mejor dicho a las limitaciones del saber que su Estado debería decretar entre los individuos comunes de las castas populares. Según Verjovenski “La primera medida consiste en rebajar el nivel de la instrucción, de las ciencias y del talento. Un alto nivel de conocimientos y de talento es accesible tan sólo a los altos ingenios” (Dostoievski, 1985: 539). Claramente, en estas palabras podemos darnos cuenta de un nuevo caso de extrema relativización de un valor democrático (el derecho al libre acceso al

conocimiento), un valor que un demócrata socialista no tendría por qué jerarquizar de tal modo.

Si para Verjovenski solamente unos pocos individuos pueden acceder al conocimiento, es porque su noción de éste valor toma alcances netamente utilitaristas y en modo alguno alcances humanistas, donde el conocimiento no sólo pudiese ser compartido y enseñado en todos los niveles de la sociedad sino además donde conservara su originario valor ontológico, el amor por la sabiduría en sí misma, como lo expresaban los filósofos antiguos. De ahí que esta visión jerárquica y tecnócrata del conocimiento pregonada por Piotr pueda ser entendida a la luz del análisis hecho por Jean Lyotard en torno a la gestación y el consumo del saber en las llamadas “sociedades informatizadas”, donde el saber social general tiende a transformarse en fuerza de producción inmediata; según Lyotard, “El antiguo principio de que la adquisición del saber es indisociable de la formación (Bildung) del espíritu, e incluso de la persona, cae y caerá todavía más en desuso... El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado” (Lyotard, 1993: 16).

Ciertamente, la idea de la transmisión del saber en tanto formación del espíritu social no parece estar dentro de los planes de Piotr, lo cual es una expresión más de la pérdida del sentido demócrata de su socialismo utópico. Diríase que en su posición monárquica y medievalista en torno al valor del conocimiento, sobresale un atisbo de la idea del superhombre profesada por Raskólnikov en *Crimen y castigo*; solamente que Piotr la llamará “shigaliovismo” (en alusión al nombre de uno de sus esbirros). Para el joven Verjovenski esta idea consiste en la puesta en marcha a gran escala del conocimiento al servicio del despotismo social, pues sólo así podría asegurarse, según él, el establecimiento de una “igualdad” de castas en la que prevalezca la obediencia de los esclavos (los mujiks trabajadores) ante las autoridades políticas: “¡Ese es el shigaliovismo! Los esclavos deben ser iguales; sin despotismo no ha habido jamás ni libertad ni igualdad, pero en un rebaño ha de existir la igualdad” (Dostoievski, 1985: 539). Por consiguiente, es fácil constatar en este punto una clara incitación al nihilismo social (o anarquismo) por parte de Piotr. Y lo es porque a partir de sus anteriores formas relativistas de concebir la igualdad, el despotismo y

la obediencia, Verjovenski ha expresado tácitamente la idea de que en su Estado ideal pueden existir individuos que, desde distintos focos sociales, ejerzan la arbitrariedad de criterio en sus respectivas funciones.

En efecto, el nihilismo social del joven Verjovenski estaría aceptando y defendiendo, por ejemplo: al maestro que se burla de la existencia de Dios y aun así obtiene el reconocimiento de sus estudiantes; a los estudiantes sublevados que matan a los mujiks por el mero hecho de conocer la sensación de matar; al abogado que defiende a un homicida ilustrado porque es más culto que sus víctimas; a los jurados que absuelven a esa clase de homicidas y a los fiscales que rehúsan hacer parte de los tribunales de justicia donde no se pregona el libertinaje social<sup>40</sup>. En todos estos “microbios sociales” del libertinaje que se regirían a partir de su propia voluntad intelectual (al igual que los seres microscópicos del sueño de Raskólnikov, con el que abrimos este capítulo), Piotr estaría cifrando la posibilidad del surgimiento de la nueva generación que él ambiciona para su Estado: “¡Cómo no va a matar un asesino culto, si necesita dinero! ... La gente se emborracha; se emborrachan las madres; se emborrachan los hijos; están vacías las iglesias... ¡Oh, dejemos que crezca la nueva generación! (Dostoievski, 1985: 543). No obstante, frente a esta desquiciada proclamación sobre la futura sociedad libertina, el propio Stavroguin será quien se encargue de desenmascarar la presunta ideología liberal-demócrata bajo la que Piotr había guiado su discurso, y por ello le reconvenirá: “Mire, Verjovenski: es la primera vez que lo oigo y me deja pasmado. Resulta que no es usted socialista, sino un egoísta político” (Dostoievski, 1985: 544).

Asimismo, una de las escenas que nos hace ver con claridad el hecho de que el nihilismo político de Piotr es, en gran medida, un fenómeno importado (al igual que en su momento dijimos de Raskólnikov en *Crimen y castigo*), es aquella donde el joven Verjovenski le enseña al gobernador Lembke algunas de las proclamas revolucionarias que había escrito en el extranjero (456), y de las cuales elige una para recitarle, titulada “*Un hombre relevante*”<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Esta interpretación sobre los diferentes focos de nihilismo social que estaría amparando Piotr, es una breve síntesis de la que el mismo personaje ofrece más desarrolladamente en el capítulo VIII de la segunda parte, pág. 542.

<sup>41</sup> En la página 456 de la novela encontramos una nota al pie en la que se nos aclara que el título de la proclama lo habría inventado el propio Dostoievski con el fin de



Luego de quedarse bastante perplejo ante la recitación de “*Un hombre relevante*”, el gobernador Vom Lembke no pudo evitar reconocerle a Piotr que, efectivamente, muchas veces él como gobernador ha tenido que optar por el fraude, la mentira y la corrupción para poder zanjar las dificultades más perentorias del pueblo; de ahí que aceptara la necesidad de tener que suscitar dentro del pueblo la sensación de que existían grupos subversivos dispuestos a redimirlo: “Sin nosotros no harían ustedes más que sacudir a Rusia, despojándola de su aspecto decoroso, y nuestra misión estriba justamente en preocuparnos del decoro. Comprenda que ustedes y nosotros nos somos recíprocamente necesarios” (Dostoievski, 1985: 408). Además, era como si el contrariado pudor que el gobernador sentía hacia la honestidad política le hiciese vacilar ante el joven Verjovenski frente a la cuestión sobre qué tanto debía permanecer arraigada la fe religiosa en la población, por lo que ante tal vacilación Piotr aprovechará para incitarlo a destruir las iglesias: “¿y por qué no destruirlas? Usted, persona inteligente, no puede creen en Dios, pero comprende perfectamente que necesitan ustedes la fe religiosa para embrutecer al pueblo” (Dostoievski, 1985: 408). Puede decirse entonces que el propio gobernador Lembke ha sufrido en esta escena la crisis de sus principios conservadores para con el Estado, y por sobre todo, la de sus contrariados valores religiosos, todo ello debido al influjo ideológico de Verjovenski.

Por su parte, el caso más concreto de la novela en que Piotr se ha servido patéticamente del sufrimiento social para encausar sus prácticas terroristas, es el caso de los obreros de la fábrica de Shpigulin<sup>42</sup>. Antes que nada cabe anotar lo harto llamativa que resulta en este punto la falta de perspicacia política por parte de Piotr. Según él, en lo tocante a los artilugios que estimulan la sensación de complot subversivo entre la sociedad (y después de haber nombrado como primer factor al uniforme que debían portar los revolucionarios), “La segunda fuerza es, por supuesto, el sentimentalismo. Bien sabe usted que el socialismo se va extendiendo aquí como un producto de la sensiblería” (Dostoievski, 1985: 499). Sin

---

parodiar un poema del revolucionario Nikolái Ogariov, titulado “El estudiante”.

---

<sup>42</sup> La Historia de los Shpigulin aparece descrita en detalle en el capítulo VI de la segunda parte, pág. 451.

duda, esta falta de perspicacia política es un ingrediente más en la constante caricaturización del personaje que hace Dostoievski.

Los obreros que habían trabajado durante muchos años en la fábrica de Shpigulin decidieron preparar un motín frente a la casa del gobernador debido a que, injustificadamente, fueron despedidos tras haber sido explotados y engañados con sus pagos salariales<sup>43</sup>. En ese improvisado motín que, por lo demás, el narrador de la novela nos presenta bajo una mordaz sátira ante las convicciones subversivas de los implicados (“En mi opinión, los obreros no habían leído en absoluto la literatura clandestina, y si la leyeron no alcanzaron a comprender ni una palabra” (Dostoievski, 1985: 562), Piotr había sido uno de los manifestantes. De todos modos, el elemento paródico que en esta escena nos transmite la experiencia de la disolución de los valores socialistas en los obreros implicados, puede ser cifrado en la impotencia con que es caracterizado su accionar; esto es, por haber terminado cometiendo incendios y saqueos en una manifestación que había comenzado de forma pacífica, como si en definitiva el influjo destructivo de Piotr les hubiese hecho perder a los obreros el sentido político de su manifestación.

Ahora bien, debemos referirnos al que, seguramente, sea el acto criminal más sangriento de la novela que tenga a Piotr como autor intelectual, y que a su vez nos hace ver el nihilismo terrorista a gran escala. Se trata del incendio en un barrio de la ciudad perpetuado por el ex presidiario fugitivo de Siberia, Fedka, a quien posteriormente el propio Verjovenski mandará a asesinar.

Tras este incendio, las autoridades del caso habían logrado comprobar que la casa de los lebiadkin había sido destruida intencionadamente, y que en medio de la conflagración ambos hermanos fueron robados y apuñalados brutalmente. Sin duda, este homicidio se convierte en el punto álgido de la fractura de los valores socialistas bajo los que Piotr ha basado su causa revolucionaria, pues nada justifica atentar de una forma tan brutal (tal

---

<sup>43</sup> “La historia del “motín” de los obreros de la fábrica de Shpigulin constituye una versión, adulterada por Dostoievski, de la huelga de los obreros de una fábrica textil de Petersburgo, que se desarrolló en mayo y junio de 1870 y que fue el primer movimiento huelguístico importante de Rusia”. Esta cita es una nota al pie que está en la edición de la novela que venimos citando (pág. 575).

---

como le ordenó a Fedka) contra las dos figuras de la novela que, precisamente, personifican la pobreza extrema de las castas menos favorecidas. De ahí entonces que ante la escena del incendio resulten bastante elocuentes las maldiciones proferidas por el gobernador Lembke: “¡Es un incendio criminal e intencionado! ¡Nihilismo puro! ¡Cuando arden las cosas es por culpa del nihilismo!” (Dostoievski, 1985: 664); y más elocuentes aún serán sus palabras cuando dice, seguramente en alusión a la psicología de los terroristas, que “El incendio se ha declarado en las mentes, no en los tejados de las casas” (Dostoievski, 1985: 665).

Por lo demás, resulta hartamente interesante el comentario que hacia el final de esta escena nos hace Stepán Trofímovich referente a lo que, según él, es la misteriosa tendencia humana por experimentar placenteramente cierto tipo de acontecimientos siniestros, como en el caso del incendio referido: “Un verdadero incendio causa horror; pese a todo, subsiste siempre cierto sentimiento de peligro personal que, no obstante la indudable espectacularidad de las llamas en la negrura de la noche, infunde al que lo presencia (naturalmente, no al propio damnificado) cierto desquiciamiento cerebral, alentando los instintos destructores que, ¡ay!, anidan en todas las almas, incluso en la del más plácido y hogareño de los consejeros titulares” (Dostoievski, 1985: 663). Claramente podemos conjeturar que lo aportado por estas temerarias palabras de Stepán Trofímovich a nuestra interpretación nihilista de *Demonios*, está en que ellas ponen de manifiesto una idea que suele estar latente en la obra de Dostoievski (y que de algún modo queda expresada en el epígrafe de este capítulo): a saber, que en el ser humano existe una inclinación innata por experimentar la sensación de autodestrucción<sup>44</sup>, o para decirlo en palabras más “nihilistas”, una pasión por confrontarse con la nada.

De cualquier forma, lo cierto es que Piotr no se hará responsable del terror que ha producido el incendio en el barrio de Zarechie, y más bien huirá a Petersburgo, sin ningún cargo de consciencia moral y con el perfecto cinismo de abordar su tren de escape en un vagón de primera clase. Antes de hacerlo, con mucha soltura se exculpará repetidas veces ante Stavroguin en el capítulo III de la tercera parte, argumentando que, jurídicamente, no

---

<sup>44</sup>Esta idea sobre la tendencia a la autodestrucción que caracteriza al ser humano y que Dostoievski explora a lo largo de su obra, la desarrolla Nikolai Berdiáev en su libro sobre Dostoievski, en el capítulo *El mal*. Allí, el crítico nos hace ver que para el escritor ruso el mal no es tanto un fenómeno social sino más bien una condición inherente al hombre.

---

se les puede recriminar nada a ellos, haciéndose creer incluso a sí mismo que “los autores son Fedka el presidiario y algunos de la fábrica de Shpigulin. Lo comenta la ciudad entera, y por eso lo digo yo” (Dostoievski, 1985: 685).

Piotr se empecinará por convencer a Stavroguin de que el mismo Lebiadkin había sido el responsable de su propia muerte por haber estado mostrando grandes sumas de dinero en público. Además, ante el temor de que las sospechas de Stavroguin lo llevaran a delatarlo con las autoridades, Verjovenski le ofrecerá entregarle a cambio a la bella y adinerada Liza (sobrina de la madre de Stavroguin). Nuevamente es como si el dinero y el poder de terceros fueran puestos por Piotr como paliativos ante las debacles sociales cometidas por él mismo. Por eso, el cínico relajamiento y el vacío anímico que terminan deparándole sus falsos ideales lo hacen ver no como el nihilista filosófico que por momentos fue Raskólnikov en *Crimen y castigo*, sino como un nihilista impotente y ridículo, que se ha hecho pernicioso para una sociedad reflectora de sus crisis de valores. Seguramente que por esa tendencia a precipitarse en el vacío que padecen los espíritus ávidos de “grandes alturas”, Nietzsche ha sentenciado en su *Zarathustra* que “Es ist mit dem Menschen wie mit dem Baume. Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe, ins Böse“ (Nietzsche, 1956: 43)<sup>45</sup>.

Ahora bien, para poder hablar del quinteto de esbirros nihilistas de la novela que, como señalamos al comienzo del capítulo en las palabras de Cansinos Assens, personifican a los demonios que se infiltraron en el cuerpo del Estado ruso, hay que señalar en primer término que la característica general de todos ellos es la de haber sido víctimas, en mayor o menor medida, del influjo ideológico de Piotr. En efecto, “Los cinco personajes cimentaron su primer grupo con la grata seguridad de que eran solo uno de los cientos o miles de quintetos semejantes diseminados por Rusia y de que todo dependía de un organismo central, inmenso, pero clandestino, el cual, a su vez, estaba orgánicamente vinculado a la revolución europea y mundial”. (Dostoievski, 1985: 507). Ciertamente el proceso narrativo de la representación satírica que nos ha servido para develar hasta ahora la disolución de los valores socialistas en los personajes que hemos nombrado, es el mismo que nos permite

---

<sup>45</sup> “Con los hombres es como con los árboles. Cuanto más quieren la altura y la claridad, tanto más fuerte hunden sus raíces hacia abajo en la tierra, en la oscuridad, en la profundidad, en el mal” (Mi traducción).

develar dicha condición nihilista en el caso del quinteto. Al respecto, tómesese como caso ejemplar una escena del capítulo VII de la segunda parte, donde Piotr reúne a Stavroguin y a sus esbirros para saber si ellos se consideran o no constituyentes de una asamblea revolucionaria (503); en esa escena la frivolidad de ánimo y la falta de convicción política por parte del séquito muestran que sus integrantes no comprenden en qué consiste la “causa común” en la que se los pretende encauzar<sup>46</sup>.

A los esbirros de Verjovenski jamás se los puede ver compenetrados con ninguna “razón de universalidad”, no sienten verdadera pasión por los ideales socialistas. De hecho, la sátira que mayor pesa sobre ellos en la novela responde a la carencia de *ideas propias* que en ellos conlleva el aniquilamiento de su personalidad; de ahí que podamos plantear en este punto que, para Dostoievski, el espíritu de la revolución se opondría al principio del valor absoluto de la persona que él tanto pregona. Por consiguiente, los esbirros de Verjovenski no saben para qué se los necesita, son como marionetas movidas desacompañadamente, sin un hilo conductor que armonice sus impulsos<sup>47</sup>. Así pues, la escena donde mayormente podemos percibir el desencuentro ideológico y la fractura de valores socialistas que se da entre el quinteto y Piotr, es aquella en la que se reúnen para preparar el asesinato de Shátov (700).

Lo que se puede advertir en esta escena es el agotamiento anímico y el desconcierto moral de los esbirros ante los macabros acontecimientos perpetuados contra la comunidad a manos del “líder” de la organización, bajo pretextos que, en apariencia democráticos, no habían hecho más que infundir el terror colectivo. Para los esbirros “El incendio, el

---

<sup>46</sup> Seguramente el auge de la representación satírica en esta jocosa escena, que devela la falta de convicción política por parte del quinteto, se da cuando, ante la exigencia de Piotr de que levantaran la mano quienes creían constituir entre sí una asamblea política, algunos miembros ocultaron su mano mientras que otros la levantaron tímidamente, para luego volver a bajarla. Por lo demás, esta escena es un claro ejemplo de lo que Mijaíl Bajtin llama lo “carnavalesco” en la obra de Dostoievski (capítulo IV de su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*), básicamente porque allí se da la inclusión de elementos narrativos satíricos y cómicos en medio de una trama novelesca trágica.

---

<sup>47</sup> Véase el diálogo que sostienen Shátov y Stavroguin en el capítulo 1 de la segunda parte, desde la pág. 318, donde ambos coinciden en que ni Verjovenski ni el quinteto comprenden nada de lo que sucede en Rusia.

asesinato de los Lebiadkin, la sangrienta furia de la multitud desencadenada sobre Liza, todo ello representaba tal sorpresa que ni por asomo lo hubieran incluido ellos en su programa. Acalorados, acusaban de despotismo e insinceridad a la mano que los movía” (Dostoievski, 1985: 700). Sin duda, el punto de ebullición que acaba por desintegrar cualquier esperanza de armonía ideológica entre los “demonios” y Verjovenski es el homicidio de Shátov. Pero antes de este crimen fueron varias las escenas donde los miembros de este quinteto han pasado por el proceso de la representación satírica en la novela, escenas en las que se ha develado la crisis de sus valores socialistas. Liputin es el primer miembro del quinteto que pasa por este proceso narrativo en *Demonios*.

Se trata de un funcionario liberal de avanzada edad, con fama de ateo y presunto seguidor (“fourierista”) del socialismo francés. Diríase que su condición de personaje satírico salta a la vista por el hecho de que siempre que participa de un diálogo lo hace nerviosamente y en forma de balbuceos, sin saber muy bien lo que dice, tal como le ocurre en la reunión preparatoria del asesinato de Shátov. Ahora bien, si decimos que su condición de personaje satírico nos devela la ruptura de sus valores socialistas, es en el sentido de que a través de tal condición notamos la incompatibilidad resultante entre sus creencias ideológicas y sus actos cotidianos. Dicha sátira de su carácter nihilista se pone de manifiesto en la primera impresión que Liputin le ha producido al propio Stavroguin: “Esa deplorable figurilla, rayana en la vileza, del chupatintas provinciano, celoso y rudo déspota familiar, que guardaba bajo llave los restos de la comida y los rescoldos del fuego, y que, al mismo tiempo, era un ferviente sectario y adepto Dios sabe a qué “armonía social” futura” (Dostoievski, 1985: 74).

En esta medida, una de las escenas donde más ha quedado comprometida la honestidad moral de Liputin es aquella donde, sin escrúpulo alguno, se atreve a calumniar la buena reputación de la joven Liza, insinuando que ésta se había quedado con parte de un dinero que Stavroguin le había enviado a Lebiadkin. Además, el carácter avaro de Liputin nunca le permitirá sentirse a gusto en su tierra natal (nuevamente, el problema de la identidad nacional aparece como detonante de la experiencia del nihilismo), por lo que muchas veces cederá ante la tentación de Piotr de conseguirle un pasaporte falso para viajar al extranjero a cambio de su participación activa en diferentes fechorías. Y precisamente será

Verjovenski quien someta a Liputin a esa desconcertante experiencia que, como vimos en el caso de Raskólnikov en *Crimen y castigo*, adviene cuando el Otro deja de ser visto como un semejante y pasa a ser utilizado como un objeto de intercambio: la experiencia de la cosificación (capítulo IV de la tercera parte).

Esta vez, luego de que Piotr lo obligara a participar en el crimen de Shátov, y de que no sólo ignorara su presencia y sus llamados mientras caminaban a la casa de Kirílov (710), sino que además lo tratara como un “imbécil” en sus propias narices, mientras comía y bebía delante de él en un restaurante sin siquiera dirigirle una sola palabra, Liputin “comprendía que se había convertido en un cuerpo burdo e insensible, en una masa inerte, movida por una horrible voluntad ajena” (Dostoievski, 1985: 725). De ahí que por esta y muchas otras humillaciones morales padecidas frente a aquella desagradable compañía que se hacía llamar su mentor ideológico, muchas veces Liputin haya llegado a pensar que “de haber podido matar a Piotr Stepánovich en el acto, sin esperar a mañana y sin comprometerse, lo habría hecho” (Dostoievski, 1985: 712). A pesar de todo, Liputin termina siendo el único integrante del quinteto que no muestra un sincero arrepentimiento moral por el asesinato de Shátov, de ahí que en su última alusión en la novela se lo vea entregado al libertinaje más desenfrenado luego de haber huido a Petersburgo.

Otro de los integrantes del quinteto que también es objeto de representación satírica en la novela y que, por ende, termina siendo atravesado por la crisis de los valores socialistas, es el joven Liamshin.

Las escenas donde más se patentiza la disolución de los valores absolutos en este personaje, y en particular la pérdida de los valores religiosos, son dos circunstancias en las que Liamshin comete un doble acto de profanación ante figuras sagradas. No conforme con haber mezclado postales pornográficas dentro del maletín de una vendedora de evangelios, Liamshin termina hurtando junto con Fedka las perlas de un monumento sacro, arrojando en su interior un ratón vivo. Además, a estas actitudes nihilistas en contra de la religión se sumarán después otras actitudes en contra de la identidad nacional, un conflicto que aqueja por igual a todos los miembros del quinteto y a quienes han perdido su fe en el pueblo (como pudimos ver en los casos de Stepán y de Karmázinov). Nos referimos a la escena que se da en el festín organizado por los gobernadores de la provincia, donde Liamshin,

después de recitar en el piano “la marsellesa”, interpreta una nota de matices abiertamente subversivos titulada “la guerra franco-prusiana”, donde “Se percibía el altivo desafío, la embriaguez de futuras victorias” (Dostoievski, 1985: 418). Decimos que esta nota de piano queda visiblemente satirizada en la narración de la escena tomando en cuenta la desagradable disonancia musical que suscita entre la audiencia (419); por ende, es un plano de representación en el que, a través de lo cómico, Dostoievski pulveriza la finalidad del espíritu revolucionario de los personajes.

Asimismo, puede decirse que las actitudes nihilistas de otro integrante del quinteto, Virguinski, trascienden la esfera del influjo ideológico recibido por Piotr, ya que su núcleo familiar también es caracterizado con sesgos nihilistas. Particularmente nos referimos a la mujer de Virguinski (Arina Projorovna), quien, habiendo hecho su aparición en la escena donde Verjovenski y Stavroguien convocan una asamblea entre los integrantes del quinteto, es descrita allí como una joven de actitudes rebeldes, bastante insociable, ávida por el dinero y que “A pesar de su nihilismo, llegado el caso, no desdeñaba las costumbres sociales de la época ni tampoco las anticuadas, llenas de prejuicios, si ello podía reportarle algún beneficio” (Dostoievski, 1985: 504). Diríase que el positivismo rígido que ha permeado la concepción del mundo de esta mujer egoísta es el que le impide apreciar otros valores que no sean los materiales, algo que se refleja en el diálogo que sostiene con Shátov, donde para ella el nacimiento de un nuevo ser no representa ningún misterio vital sino una simple fase de la evolución orgánica (760).

Por consiguiente, el punto de mayor contraste entre Virguinski y Liputin reside en que el primero es quien más ha intentado resistirse al asesinato de Shátov, llegando incluso a alegar que la felicidad que sentía Shátov por el nacimiento del hijo de su mujer era una garantía de que no los delataría ante las autoridades. Según esto, el conflicto que se da en Virguinski entre la fractura de sus valores socialistas y su arrepentimiento moral, es la que nos explica, por un lado, por qué ante el cuerpo asesinado de Shátov, “Virguinski se echó a temblar convulsivamente, juntó las manos y exclamó a voz en grito, con acento lastimero: ¡Esto no es lo que queríamos! ¡Es totalmente distinto!” (Dostoievski, 1985: 776). Y por otro lado, ese conflicto nos hace entender por qué este personaje fue el primero en confesar todos los pormenores del asesinato ante las autoridades, seguido por Tolkachenko, otro



miembro del quinteto. Sin duda, Piotr es el único de los implicados en el homicidio que, tras dispararle él mismo a Shátov, se mantiene enteramente indoloro hasta el final de ese episodio.

A su vez, Shigaliiov es presentado como el integrante del quinteto que mayor influencia ha recibido tanto de Piotr como de los socialistas franceses, en especial de Fourier y Proudhon, razón por la que había publicado varios artículos de conspiración política en algunas revistas progresistas de Petersburgo. Tomemos en cuenta que son incontables las veces en que en esta novela las descripciones fisiognómicas juegan un papel harto elocuente en la caracterización “demoniaca” de algunos personajes nihilistas. En ese sentido, para darnos una idea del aspecto nihilista de la personalidad de Shigaliiov, resulta sumamente dicente el primer comentario que nos hace sobre él el narrador de la novela, en referencia a los pronunciados matices maléficos de su rostro: “En mi vida había visto hombre tan lúgubre, sombrío y nebuloso. Por su aspecto parecía esperar la destrucción del mundo” (Dostoievski, 1985: 183). En el capítulo siete de la segunda parte es donde Shigaliiov nos expone su doctrina socialista de los “superhombres” y del “paraíso terrenal”, esto es, la idea del hombre-Dios sobre la tierra que traería la salvación inmanente (y no en “el más allá”) de la humanidad. Esta es una idea que no tiene asidero en el pensamiento de Dostoievski, y de la cual extraeremos sus consecuencias nihilistas con mayor detenimiento en el caso de *El gran inquisidor* (capítulo de *Los hermanos Karamázov*).

Basado en las anteriores doctrinas, Shigaliiov divide a la humanidad en dos partes desiguales, argumentando que esta sería la mejor forma de llegar a un régimen igualitario y “humanístico”; claramente, se trata de una teorización a escala social del principio individualista al que conducía la teoría del súper-hombre de Raskólnikov en *Crimen y Castigo*. Así, en un diálogo sostenido con una estudiante nihilista, en el que ésta le objeta que su teoría de los “superhombres” implicaría la servil sumisión por parte de muchos ante unos pocos aristócratas, la réplica de quien creía estar pregonando la fraternidad humana no podría ser otra que: “No propugno una bajeza, sino un paraíso, el paraíso terrenal, que es el único factible en la tierra -afirmó, imperativo, Shigaliiov-” (Dostoievski, 1985: 523). Inmediatamente después de esta escena reaparecerá la voz de Liamshin, quien de forma bastante arbitraria nos dará su punto de vista sobre el principio de la división jerárquica de

los hombres que se desprende de la doctrina del paraíso terrenal de Shigaliiov: “Pues yo terció -Liamshin-, en lugar de crear un paraíso, agarraría a esas nueve décimas partes de la humanidad con las cuales no se sabe qué hacer, y las volaría con dinamita, dejando tan sólo un sector de personas cultas que iniciarían una nueva vida, basada en la ciencia” (Dostoievski, 1985: 523). Así pues, según el personaje, el progreso científico sería el medio para perfeccionar a un sector exclusivo de la humanidad.

Cabe señalar que la anterior idea la ha desarrollado Franco Volpi, aunque en un sentido radicalmente crítico, en el capítulo dedicado a la técnica en su libro *El nihilismo*. Allí, el filósofo italiano caracteriza el progreso tecno-científico como el primer y más importante factor de globalización, y por ende, como un tipo de maquinación a escala mundial que trae el efecto pernicioso de dominar el estilo de vida del hombre contemporáneo. La tesis principal de Volpi consiste, por tanto, en que las aplicaciones y el nivel de la investigación de base de la tecno-ciencia suelen estar en conflicto con la libertad de la voluntad defendida por el humanismo filosófico; de ahí que, a modo de réplica frente al principio científicista de Liamshin que nos ha dado pie a esta acotación, podamos convenir con la siguiente advertencia que nos hace Volpi: “Si durante el siglo XIX y a comienzos del XX la ciencia y la técnica fueron consideradas como directamente funcionales y favorables al progreso humano, hoy nacen dudas respecto de tal identificación inmediata entre el progreso científico-tecnológico y la realización cultural y espiritual del hombre” (Volpi, 2005: 150). Ciertamente, el avance científico no es garantía suficiente del mejoramiento humano, tal como el propio Dostoievski lo había percibido con ironía en su primer viaje por Europa: “Sí, no hay duda que entonces nos abrumaba fácilmente Europa, físicamente, claro. Que moralmente no salía tan bien librada” (Dostoievski, 1950: 1390). En definitiva, podemos decir que la arenga científicista hecha por Liamshin es consecuencia de una visión fragmentada del mundo.

Retomando el caso de Shigaliiov resulta muy llamativo, tanto el grado de su inconformismo frente a los actos terroristas perpetuados por Piotr, como el sometimiento al completo estado de agotamiento moral que le depara lo anterior; esto se evidencia en su renuncia a último momento de participar en el asesinato de Shátov. Por eso, diríase que Shigaliiov termina comprendiendo la falta de finalidad política que tal asesinato implicaba, de ahí que

sea el integrante del quinteto que de forma más explícita se haga consciente del proceder tiránico y anti-socialista al que lo había sometido Verjovenski: “He creído que el asesinato que proyectamos representa no sólo una pérdida de tiempo muy preciosa ... sino que, además, constituye una desviación funesta de la senda normal, desviación que siempre ha sido de lo más nociva para la causa y ha retrasado su triunfo en decenas de años, al caer bajo la influencia de individuos casquivanos, eminentemente políticos, y no de socialistas puros” (Dostoievski, 1985: 773). Del mismo modo, aunque más por temor de su integridad personal que por el arrepentimiento moral, Liamshin también desistirá a último momento de su participación en el crimen de Shátov. En las horas previas al homicidio simulará estar enfermo, por lo que el demencial grito de consternación que profiere ante el cuerpo inerte de la víctima se convierte en la prueba de que su accionar “diabólico”, al igual que el del resto del quinteto, nunca estuvo dirigido por una voluntad libre sino por el influjo nihilista de Piotr. En otras palabras, la falta de finalidad política del crimen, la ausencia de un “para qué” convincente en el asesinato de Shátov, se convierte en última instancia en el detonante de la experiencia del nihilismo por la que atraviesan los esbirros de Verjovenski.

No cabe duda de que el joven Verjovenski se ha caracterizado en la trama de *Demonios* por su elevado grado de persuasión ante la mayoría de personajes con quienes se ve involucrado, y a quienes ha terminado infundiéndoles la experiencia de la disolución de los valores universales. Incluso cabe anotar que el mismo Erkel, una figura secundaria de la novela y que no forma parte íntegra de los esbirros de Verjovenski debido a su falta de entendimiento político (frente a quien el propio narrador de la novela asegura sentir mucha compasión por su bondad y sumisión (699), es un personaje del que, en algún momento, se nos dirá que “de haberse encontrado con cualquier monstruo precozmente pervertido que, bajo cualquier pretexto social o novelesco, lo hubiera incitado a crear una partida de bandoleros, imponiéndole como prueba robar y asesinar al primer mujik que se le viniese a la mano, él hubiera obedecido sin rechistar” (Dostoievski, 1985: 699). Las ideas perniciosas para el hombre se transmiten con extrema facilidad: esta es una de las grandes consecuencias del nihilismo que Dostoievski ha querido reflejar en su novela.

*Demonios* nos ha ofrecido un espectro de análisis muy amplio sobre el problema de la disolución de los valores universales en el hombre, el problema del nihilismo a nivel

colectivo. La representación que Dostoievski ha realizado en esta novela sobre la pérdida de valores como la verdad, Dios, la igualdad social y la identidad nacional, nos ha permitido trascender de algún modo la esfera de interpretación netamente política y religiosa a la que suele quedar circunscrita esta novela. Dicha transgresión del enfoque tradicional será la que nos permita también, en el siguiente capítulo, llevar nuestra perspectiva del análisis colectivo hacia una exégesis nihilista en *El idiota*.

---

#### 4. La representación del nihilismo en *El idiota*

*“A todos ustedes los reto ahora, a todos los ateos: ¿cómo van ustedes a salvar el mundo y cuál es el camino normal que para ello han encontrado ustedes, hombres de la ciencia, de la industria, de las asociaciones, del salario y demás? ¿Cómo? ¿Mediante el crédito? ¿Y qué es el crédito? ¿A qué conducirá su crédito? (Dostoievski, 2013: 475).*

##### 4.1. Apuntes preliminares

Antes de desarrollar un análisis de la representación del nihilismo en *El idiota*, veremos cuál ha sido el enfoque tradicional de la crítica literaria sobre esta novela, pues de ese modo lograremos justificar nuestro propio enfoque.

La dirección central del enfoque tradicional la encontramos resumida en el comentario que Cansinos Assenz le dedica a esta novela en la edición de sus obras completas sobre el escritor ruso, comentario en el que los aspectos medulares giran en torno a la concepción evangélica del mundo que transmite el héroe de la novela. Pero no solamente el crítico español es quien nos ha advertido sobre la preeminencia que desempeña el espíritu evangélico del príncipe Mishkin en *El idiota*, ya que el propio Dostoievski es quien ha dejado consignado en su epistolario sobre su novela que “La idea fundamental es la representación de un hombre verdaderamente perfecto y bello. Y esto es más difícil que todo, especialmente hoy” (Dostoievski, 1950: 1648). Así, el contraste señalado en estas palabras por el escritor entre el difícil momento histórico de su época y el tipo de héroe positivo que ha elegido para su narración, nos sugiere tener que distinguir dos esferas de realidad susceptibles de interpretar en esta obra. Por un lado, una sociedad burguesa y capitalista que manifiesta la crisis de lo que para Dostoievski son los valores populares (ya veremos en qué consisten), y por otro lado un héroe *cuasi mítico*<sup>48</sup> cuya extraña enfermedad

---

<sup>48</sup> Cansinos Assenz considera que es tan radical la brecha que separa a Mishkin de la sociedad Rusa con la que se encuentra (por no obedecer a ninguno de sus imperativos prácticos), que en verdad podría objetársele al escritor que “Su creación representa muy poco como argumento en la pugna dialéctica de Dostoievski con los nihilistas y socialistas de su tiempo” (Assenz, 1950: 504). Debido pues a esa condición de *personaje irrealizable en la realidad* sugerida por Assenz es que consideramos a

le permite escapar de dicha crisis, de ahí que para Cansinos Assenz este personaje pueda ser visto como la réplica moral de Raskólnikov (Assenz, 1950: 501).

El príncipe Mishkin es un joven descendiente de la aristocracia rusa que ha heredado una gran fortuna, gracias a la cual se puede dar el lujo de quedar excluido de la lucha cotidiana por la existencia. Tanto lo uno como lo otro, el ocio que le ha deparado su herencia y el hecho de ser el último descendiente de una familia que se ha extinguido hace muchos años, hablan a las claras de lo impracticable que resulta su estilo de vida para una sociedad movilizadada por toda clase de intereses. Diríase que la única habilidad práctica del príncipe, tal como se lo hace saber al general Epanchin en el segundo capítulo de la primera parte (46), consiste en copiar hermosas firmas de crónicas que han quedado empolvadas en los estantes de los monasterios rusos. Pero seguramente su mayor habilidad sea esa suerte de don místico que, entre otras cosas, le hará profetizar (50) el crimen pasional con que finaliza la novela<sup>49</sup>.

La inocencia práctica del príncipe queda patente desde el comienzo mismo de la narración, cuando en el tren que lo lleva de regreso a Petersburgo se muestra incapaz de advertir el tono burlesco de las preguntas que Rogozhin y Lébedev le formulan debido a su excéntrica vestimenta y a su inusual modo de expresarse. Además, a la hora de sostener conversaciones comunes y corrientes, Mishkin es incapaz de no entremezclar en ellas los grandes temas de la humanidad, y es por eso que se ve demasiado ridículo ante los ojos de gente ordinaria. Justamente esa condición inocentemente risible de su personalidad es la que lo ha puesto en parangón con una de las figuras más ilustres de la literatura moderna, algo que el propio Dostoievski ha sugerido en su epistolario sobre *El idiota* mientras justifica la caracterización ingenua de su héroe: “Sólo quería decir que de cuantas figuras bellas hay en la literatura cristiana la de Don Quijote se me antoja la más perfecta. Pero Don Quijote sólo es bello por ser al mismo tiempo ridículo” (Dostoievski, 1950: 1648).

---

Mishkin como un personaje cuasi-mítico.

<sup>49</sup> El crimen de Nastasia Filipovna, a manos de Rogozhin. Considérese además que *la predicción* era una dote que en la Rusia medieval se atribuía a los dementes o “pobres de espíritu”, tal como lo desarrolla Rosa María Phillips en el texto que citaremos de ella en este capítulo.

Durante su estadía en el extranjero en la que ha intentado (sin éxito) curarse de una extraña enfermedad nerviosa, el príncipe Mishkin ha recibido, si se quiere, toda clase de *educación estética*, junto a los lagos, bosques y montañas suizas, en medio de aldeanos y niños; es por eso que su hábitat natural no es tanto el social sino el estético-religioso: “¿Sabes?, no comprendo cómo es posible pasar junto a un árbol y no ser feliz viéndolo... mirad a un niño, mirad la divina aurora, mirad la hierba, cómo crece, mirad los ojos que os están mirando y os quieren” (Dostoievski, 2013: 706). Esta es sólo una de las tantas alusiones que en la novela sintetizan el pensamiento estético del príncipe, y que nos muestran que, a diferencia de la sociedad en que se incarta, Mishkin no necesita grandes esplendores para poder vivir. No obstante, su alma angelical no deja de ser inmune al goce que suscitan las apariencias sensuales, y prueba de ello es que el brote de su *gran idea* (sugerida en el capítulo tres de la primera parte, según la cual *la belleza salvará al mundo* (50), se da mientras ha estado contemplando absortamente el retrato de la hermosísima Nastasia Filíppovna. En esta medida, resulta natural que bajo una disposición anímica hartamente serena, a Mishkin se lo vea casi siempre sonriente y ejerciendo una influencia positiva sobre los demás personajes al primer contacto que tiene con ellos, al margen de su condición social e ideológica y al margen de que éstos no sean conscientes de tal influjo en sus respectivos encuentros.

Esto ocurre en el tren con Rogozhin, con el general Epanchin en el recibidor de su casa recién llegado de la estación del tren y acto seguido con su esposa y sus hijas en el comedor, así como también en la sala de espera con el criado que anuncia su llegada a Petersburgo, y con Nastasia Filíppovna en su fiesta de cumpleaños, sólo por nombrar algunas de estas escenas de, si se quiere, *simpatía a primera vista*. Sin que lo conozcan demasiado, al príncipe le encargarán que resuelva asuntos de vital trascendencia debido a la honradez de su criterio, tal como Nastasia Filíppovna lo hace ver en el capítulo catorce de la primera parte, afirmando que la decisión de casarse o no con Gania está en las manos del príncipe (197). Podemos estar de acuerdo entonces con la hija predilecta de la generala Epanchin (Aglaia) cuando ha dicho que “El príncipe es un demócrata” (84), porque efectivamente es alguien que siempre trata en pie de igualdad a todos sus allegados. La amistosa conversación sostenida por él, un príncipe de linaje aristócrata, con el criado de los Epanchin en el capítulo dos de la primera parte, relativa a las sensaciones que

experimentó mientras presenciaba un frustrado acto de ejecución en Francia<sup>50</sup>, es tal vez su primera gran demostración de altruismo universal.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se nos hace comprensible por qué la figura del príncipe resulta inadecuada en lo concerniente al análisis del problema del nihilismo en *El idiota*, problema que en esta novela debemos entender como *la disolución de ciertos valores populares rusos que fueron ponderados por Dostoievski (tales como la sencillez, la conformidad, la esperanza y la sinceridad<sup>51</sup>), y que termina instalando una decadente cultura europeizada y burguesa*. Tal como lo diría Nietzsche en su análisis genealógico de la decadencia cultural europea, el escritor ruso estaría de acuerdo en que “Die décadence selbst ist nichts, was zu bekämpfen wäre, sie ist absolut notwendig und jeder Zeit und jedem Volk eigen (...) Der Nihilismus ist keine Ursache, sondern nur die Logik der décadence“ (Nietzsche, 1959: 31)<sup>52</sup>. Sin embargo, hay que reconocer que no todas las ideas de Dostoievski se complacen del mismo grado de plausibilidad, y es por ello que abrimos un paréntesis en lo concerniente a su cosmovisión idealizada del pueblo ruso.

Ciertamente Dostoievski tenía la convicción paneslavista de que el pueblo ruso no sólo había sido el mayor inspirador de la más alta literatura rusa de su época, sino que además creía que ese pueblo era el portador original de los ideales más sagrados de la humanidad; estos ideales eran, para el escritor: la sencillez en el trato, la conformidad con la vida, la esperanza en la redención del alma (en este mundo, no en *el más allá*) y la sinceridad de los afectos. Así pues, según Fiódor, “La fe en el ideal es inquebrantable en nuestro pueblo (...) los ideales siguen siendo para él más incommovibles y sagrados que nunca” (Dostoievski, 1950: 902). Es inevitable advertir que cuando Dostoievski alude *al ser nacional ruso* en sus escritos teóricos, muchas veces incurre en cierto exceso de fervor nacionalista, dándonos a

---

<sup>50</sup> Escena que sin duda puede tomarse como una representación autobiográfica de lo ocurrido con el propio Dostoievski en 1849, cuando estuvo a punto de ser ejecutado.

<sup>51</sup> Dostoievski nos habla de estos valores culturales rusos en *Diario de un escritor*, Año 1876, Febrero, capítulo 1, página 903 de las obras completas de Aguilar.

<sup>52</sup> “La decadencia misma no es algo contra lo que se pudiese luchar, es absolutamente necesaria y propia de cada época y cada pueblo (...) El nihilismo no es una causa, sino solamente la lógica de la decadencia” (mi traducción).



entender que lo que él concibe en su *Diario de un escritor* como “*el alma rusa*”, a menudo tiene que ver más con una abstracción teórica desbordada de fe que con un correlato directo en la realidad fáctica.

Por ejemplo, en los capítulos uno y dos de febrero de 1876, en el *Diario de un escritor*, Fiódor nos expone con cierta autocomplacencia el hecho de que, pese a ser cierto que en Rusia abundan hombres egoístas interesados únicamente en sacar provecho de sus negocios, no resulta por ello justo que deban ser llamados *malos*, sino simplemente inútiles, pues esos hombres no terminan ejerciendo jamás un influjo determinante en la sociedad (901). En ambos capítulos Dostoievski intenta adjudicarle una suerte de bondad angelical y cuasi mítica al pueblo ruso; de ahí que, según él, ninguno de sus compatriotas sería capaz de experimentar un odio verdadero por el prójimo<sup>53</sup>, ni de pregonar en su vida social el espíritu de castas, algo que, si lo hiciera, sucumbiría de inmediato ante el pudor de “la consciencia moral rusa”: “yo creo honda y firmemente que no hay entre nosotros ni un solo bribón que no sepa que es malo y ruin. En las demás naciones ocurre otra cosa muy distinta: cuando alguien comete allí una villanía, la erige en principio, la sostiene, afirma que en ella se cifran el orden y la luz de la civilización” (Dostoievski, 1950: 903). No deja de parecernos cuanto menos paradójico que la anterior sentencia (de evidentes matices nacionalistas) sea expresada por quien, como hemos visto en los anteriores capítulos, no es partidario en sus novelas de definir categóricamente el carácter íntegro de ninguno de sus personajes, y en últimas, del ser humano.

En esta medida, debemos tener presente que el modo en que asimilaremos en este capítulo “los ideales del pueblo ruso”, tiene en cuenta que ésta es una noción harto controvertible en cuanto a la fundamentación que de ella nos ofrece Dostoievski. Pese a ello, lo interesante será mostrar la forma en que esos ideales entran en crisis y siembran la experiencia del nihilismo en la sociedad representada por el escritor en esta novela.

---

<sup>53</sup> En estos capítulos que hemos referido del *Diario de un escritor*, Dostoievski se refiere al caso de los occidentalistas y eslavófilos rusos, quienes, según el escritor, habrían terminado conciliando con el paso del tiempo sus disputas ideológicas referentes al pueblo ruso. Ejemplo controvertible el que nos refiere Fiódor, ciertamente, pero con el que pretende convencernos del sentido de hermandad cultural que involucra su visión paneslavista del *ser ruso* (Véase la pág. 901 del texto referido).

Contrario a los ideales del pueblo ruso, la nueva cultura europeizada que surge en el seno de la sociedad de Petersburgo descrita en *El idiota*, pretenderá cifrar sus nuevos valores en el dinero, el lujo, la propiedad privada y la jerarquización de las castas sociales. En esa medida, tal como vimos en *Demonios*, Dostoievski volverá a mostrarnos en *El idiota* que la pérdida de las raíces nacionales<sup>54</sup> (o lo que es igual, *la europeización de la cultura rusa*) potencia la experiencia del nihilismo, una idea que el escritor sugiere en uno de los apartados del *Diario de un escritor* donde se refiere al carácter nacional ruso: “Creo que la civilización empezó entre nosotros por la corrupción de las costumbres” (Dostoievski, 1950: 905). El príncipe Mishkin no se verá permeado por la crisis de valores que afronta la sociedad burguesa en la que se ha instalado, y es por eso que como lo considera Cansinos Assenz “De él pudiera decirse, con más razón aún que de Jesús: si todos fueran así, no habría cuestión social” (Assenz, 1950: 504). Ciertamente, los ideales del pueblo ruso que hemos nombrado antes resultan esenciales en la concepción cristiano-ortodoxa del mundo de Dostoievski, de ahí que en la fractura de esos ideales se encuentre el rastro a seguir de la experiencia del nihilismo en esta novela.

Además de los recurrentes y turbulentos sueños<sup>55</sup> en los que refleja todo su malestar anímico una vez insertado en la sociedad, cabe decir que nuestro profético héroe había logrado presagiar las difíciles circunstancias existenciales que le depararía su contacto con el vertiginoso y corrompido estilo de vida imperante en las grandes ciudades, estilo que tanto contrastaba con el sosegador ambiente aldeano al que se había acostumbrado por años: “Mientras venía en el tren, pensaba: ahora voy a vivir entre la gente... Quizá me resulte aburrido y pesado vivir entre la gente” (Dostoievski, 2013: 98). Y más aún, un

---

<sup>54</sup> Tras su primer viaje por Europa, Dostoievski se había forjado con amargura (y creemos que de forma súbita, no definitiva) la siguiente opinión sobre la tendencia de los rusos a perder sus raíces espirituales: “Somos más cínicos, estimamos menos lo nuestro, incluso no lo amamos; cuando menos, no lo estimamos mucho, sin saber por qué, nos agarramos a lo europeo, a los intereses universales, no privativos de nación alguna, y así tratamos a todo el mundo con más frialdad, como por obligación, y, en todo caso, con más despego” (Dostoievski, 1950: 1419).

<sup>55</sup> Al igual que ocurre con Raskólnikov en *Crimen y castigo*, también en *El idiota* los sueños juegan un rol preponderante en la concepción del mundo del héroe. Véase la reflexión que hace el narrador de la novela sobre el aspecto revelador-profético de los sueños en el capítulo diez de la tercera parte, a partir de la página 575.

momento clave para Mishkin será cuando, en el capítulo cinco de la segunda parte, tenga que afrontar esa desasosegante experiencia de la *ausencia del Otro* que genera toda sociedad dispersada, después de haber reñido con su amigo Rogozhin y de no poder encontrar por ninguna parte a su otra gran amistad, Kolia. En esa escena, la soledad lo lleva a enfrascarse en una sombría y fragmentada visión de la realidad; de ahí que más adelante, a la pregunta de Nastasia Filíppovna (con la que culmina la tercera parte de la novela) sobre si se considera feliz, tajante y afligidamente Mishkin responda que *no* (581).

Por consiguiente, lo que hemos querido resaltar hasta este punto es que, si la idiocia de Mishkin se explica a partir de la inusual bondad y del amor incondicional que le transmite a la sociedad con que se encuentra, es porque esa sociedad progresista está plagada de toda clase de ambiciones mezquinas, las que son los espejos de aumento de los valores populares que se han disuelto en el censo de sus relaciones cotidianas. En otras palabras, Mishkin “Va a encontrarse ahora con una Rusia civilizada a la fuerza, intelectualizada precipitadamente, donde empiezan a fermentar esos microbios de la cultura que se llaman nihilistas, socialistas y ateos” (Assenz, 1950: 503).

Al igual que en todas las novelas de Dostoievski escritas posteriormente al “desencanto revolucionario” experimentado por el escritor tras su condena en el presidio, también en *El idiota* encontraremos ataques contra nihilistas, ateos y socialistas, esa clase de individuos atados a ciertos patrones de vida no-ortodoxos que, como tales, eran temidos por Dostoievski a raíz de las pasiones destructivas que podrían engendrar. En esta novela, ese tipo de pasiones perniciosas son básicamente *la avaricia, el egoísmo, el fraude y la deshonestidad*, todo lo cual se ve reflejado en la morbosa expectación que se da por parte de muchos personajes en el capítulo quince de la primera parte, frente al anuncio del príncipe de que poseía una carta que confirmaba su millonaria herencia. Hipócritamente todos los que antes se burlaban de él comenzaron a acercársele, lo felicitaron y lo abrazaron. Por eso es que Kolia le había advertido a Mishkin, en relación al tipo de personajes con los que se encontraría en la fiesta de Nastasia, que “Aquí hay muy pocas personas honradas, así que ni siquiera se puede tener estima por nadie... Los padres son los primeros que se retractan y se avergüenzan de su antigua moral. En Moscú, por ejemplo, un

padre trataba de persuadir a su hijo de que no retrocediese *ante nada* para conseguir dinero” (Dostoievski, 2013: 172).

Nos encontraremos en *El idiota* con una realidad social dominada por toda clase de *intereses inmediatos*<sup>56</sup> que muchas veces son degradados a menesteres banales y que procuran disimular el malestar social, las difíciles consecuencias existenciales que arrastra el hecho de vivir por simple costumbre, sin objetivos precisos y bajo injustificables precipitaciones. De hecho, si al comienzo de la novela se nos ha descrito el avance de un ferrocarril que se dirige a Petersburgo a todo vapor, tal vez sea porque con esa imagen del progreso industrial se nos ha querido presagiar el desenfreno emocional en el que vivirán los personajes de esta novela, siendo su constante agitación nerviosa y su falta de claridad a la hora de expresarse los síntomas más elocuentes de su fragmentada y desestabilizada visión del mundo.

En definitiva, además de las nociones morales y estéticas que configuran la concepción del mundo del héroe y en las que mayor hincapié ha hecho la crítica literaria de esta novela, debemos decir que la temática de *El idiota* también responde en gran parte a *la sed de riqueza* perpetuada por esos sectores sociales disidentes a la cosmovisión dostoievskiana del mundo. De cierto modo, esos sectores sociales progresistas denunciados en esta novela por el escritor encuentran su anclaje, en el mundo contemporáneo, en el fenómeno de la globalización y en el imperativo del orden económico que se vive en casi todas las facetas de la cultura actual, pues tal como lo considera el reconocido sociólogo polaco Zigmunt Bauman en su análisis sobre la disolución de los pilares “sólidos” de la cultura moderna, “La disolución de los sólidos condujo a una progresiva emancipación de la economía de sus tradicionales ataduras políticas, éticas y culturales. Sedimentó un nuevo orden, definido primariamente en términos económicos (...) ese orden llegó a dominar la totalidad de la

---

<sup>56</sup>En el apartado titulado *Narciso a medida* del capítulo tres de *La era del vacío*, Gilles Lipovetsky nos explica el sentido en que vivir el presente a todo vértigo (como viven muchos personajes en *El idiota*) y desconectado de toda continuidad histórica-social, se ha convertido en un signo primordial de las sociedades narcisistas contemporáneas. Aunque a diferencia de Dostoievski, Lipovetsky no hace una condena tajante del narcisismo (o individualismo) sino que por el contrario resalta sus valores; de hecho, su tesis consiste en que “El narcisismo realiza una extraña humanización ahondando en la fragmentación social” (Lipovetski, 2002: 55), la cual desarrolla en el apartado que sigue al que hemos nombrado más arriba, titulado *El zombi y el psi*.

vida humana, volviendo irrelevante e inefectivo todo aspecto de la vida que no contribuyera a su incesante y continua reproducción” (Bauman, 2002: 10). Justamente, ese monopolio del orden económico es el que se ve denunciado en las palabras expresadas por Lébedev (las del epígrafe de este capítulo) a los burgueses y capitalistas que, por simple interés, se han acercado a la fiesta de cumpleaños del príncipe, a quien consideran un inútil por no participar de dicho orden.

Al príncipe Mishkin lo asfixiará el orgullo intelectual y el engrimiento moral de varios personajes, de quienes podemos decir que resultan atravesados por la experiencia del nihilismo debido al *individualismo exacerbado* en el que viven. Un caso paradigmático de ese individualismo exacerbado lo hallamos en Kurmischov, un personaje adinerado y secundario en la narración que quiso retar a duelo al príncipe por el simple hecho de que éste, sin intención, lo había tomado de los hombros en un altercado (470). Todo ese malestar cultural generalizado que se vive en *El idiota*, potenciado por el injustificado crimen contra Nastasia Filíppovna, termina dándonos el por qué del desenlace fatídico al que queda condenado Mishkin hacia el final de la narración, pues como sostiene Rosa María Phillips en su comentario sobre esta novela, “El contacto con el mal lo destruye, y hacia el final de la novela se sumerge definitivamente en un estado de idiocia clínica desprovisto de todo matiz alegórico” (Phillips, 1977: XIII).

Veamos a continuación cuáles son los escenarios de representación literaria en *El idiota* que son susceptibles de abordar bajo la perspectiva del nihilismo.

## **1.2. Perspectiva colectiva del nihilismo en *El idiota***

En nuestro análisis sobre la disolución de los valores populares rusos en *El idiota* y la instauración que ello conlleva de una decadente cultura europeizada y burguesa, debemos recordar que esos valores populares rusos son en gran medida una abstracción teórica de Dostoievski, tal como él mismo nos lo sugiere en el primer capítulo de Marzo de 1876, en *El diario de un escritor*; allí Fiódor se refiere al hecho de que, si bien el pueblo ruso posee ideales originarios, *sería no obstante irresoluble poder determinar cómo éste los haría patentes en la realidad*. No en vano Fiódor ha dicho sobre sí mismo en un artículo de su

*Diario* dedicado al pueblo ruso que “soy un idealista incorregible” (Dostoievski, 1950: 927). Sin embargo, pese a que la reflexión de Dostoievski sobre los ideales populares tenga que someterse a la crítica que los hace ver como pura abstracción teórica, en nuestro análisis tomaremos en cuenta el hecho (menos abstracto y más aceptable) de que para Dostoievski “Sin ideales, es decir, sin anhelos algo definidos de algo mejor, no puede producirse ninguna realidad buena. Es más, puede afirmarse terminantemente que no tendremos más que las peores villanías” (Dostoievski, 1950: 929). Podemos comenzar con Rogozhin, ya que es el primer personaje que el príncipe Mishkin conoce en su regreso a Petersburgo.

En *El idiota* Rogozhin juega el papel del contrariado y joven mujik ruso que, sin saber por qué, siente una compulsiva atracción por el dinero, una obsesión que en esta novela a menudo atraviesa a los miembros familiares del implicado: en la conversación que Rogozhin sostendrá en la escena del tren con el príncipe Mishkin, se nos dirá que su hermano había cortado los trozos de oro del féretro paterno para poderlos comerciar. A su vez, hay algo que para el príncipe resultará sumamente revelador en la personalidad de Rogozhin, y es la siniestra impresión que le genera la expresión de su vivienda en el tercer capítulo de la segunda parte (260), en la que asistimos a un juego de revelación del alma del personaje a través de descripciones ambientales, un proceso narrativo que es muy típico en Dostoievski. En este caso, el príncipe dirá que “La casa tiene la fisonomía de toda vuestra familia y de toda vuestra vida... parece sombría. Vives entre tinieblas –dijo el príncipe, mirando el gabinete” (Dostoievski, 2013: 263).

En el caso de Rogozhin, las pasiones egoístas son las que por momentos terminan echando a perder su convicción en los valores populares. Diríase que el acérrimo individualismo que afecta a este personaje se debe a la naturaleza colérica, rencorosa e impulsiva de su carácter, tal como lo muestra la historia de su pasión amorosa por Nastasia Filíppovna. No solamente le ofrecerá a ella cien mil rublos para que se case con él, sino que además le confesará al príncipe (en la escena del tren) que a Nastasia le había regalado unos costosísimos aretes con un dinero que no le pertenecía, hecho frente al que seguramente el idealismo de Dostoievski en torno al pueblo ruso habría aceptado que “Debe aprenderse a ver en el hombre, en el pueblo ruso, la belleza de esa barbarie” (Dostoievski, 1950: 903).

Ciertamente, los conflictos psicológicos de Rogozhin se cifran en el antagonismo desatado por sus instintos y sus ideales: por un lado, los derroches materiales a los que lo somete su pasión amorosa, y por otro lado, los valores altruistas que en mayor o menor medida siempre están latentes en todas las figuras campesinas de la obra de Dostoievski (de hecho su amistad con el príncipe, aunque conflictiva, es muy sincera). Bien sabemos que en esa contradicción de ideales a Dostoievski siempre le interesa salvar la parte noble de sus personajes populares, lo cual es un indicativo más de su concepción idealista del pueblo ruso. De ahí que en su *Diario*, el escritor haya sostenido que “no juzguéis al pueblo según sus defectos y vicios, sino según sus grandes y santos ideales, por los que no deja de suspirar en medio de su lodazal” (Dostoievski, 1950: 903). Al margen de la duda que nos despierta esta apasionada petición de Dostoievski, lo cierto es que esa *contradicción de ideales* que caracteriza a Rogozhin, queda abreviada de forma menos sentimental en la siguiente penetración psicológica que el príncipe Mishkin ha hecho de él: “Rogozhin no es solo un alma apasionada, es también un luchador: quiere recuperar por la fuerza la fe perdida. Ahora la necesita, y eso lo atormenta... ¡Sí, necesita creer en algo!” (Dostoievski, 2013: 293).

Sin embargo, las contradicciones existenciales por las que atraviesa Rogozhin lo llevarán muchas veces a experimentar toda clase de pasiones destructivas, siendo la atracción que le suscita Nastasia el principal acicate de sus violentos celos, de su egoísmo y de su maldad; en una palabra, la perturbación de sus valores. Tal influencia negativa que le depara su pasión amorosa se ve reflejada en una escena del capítulo tres de la tercera parte (463). Allí, pese a que un rato antes había intercambiado con el príncipe los crucifijos sagrados de ambos, terminará manifestándole a éste el rencor que le tiene por el hecho de que Nastasia estaba enamorada de él (del príncipe), algo que lo enceguece hasta el punto de ni siquiera sentir arrepentimiento por haberlo intimidado alguna vez con un cuchillo, en pleno auge de sus celos pasionales. Es por eso que en esta escena terminará diciéndole al príncipe: “A pesar de todo no te quiero. Me escribes que lo has olvidado todo y que sólo te acuerdas de tu hermano Rogozhin con quien cambiaste las cruces, y no del Rogozhin que un día alzó el cuchillo contra ti ¿Y qué sabes tú de mis sentimientos? Quizá no me he arrepentido yo ni una sola vez de aquello” (Dostoievski, 2013: 463).

El trágico destino que le ha deparado a Rogozhin su pasión amorosa quedará sellado cuando acabe apuñalando en el corazón a Nastasia Filíppovna<sup>57</sup>, tras haberla raptado en las vísperas de la boda que el príncipe iba a tener con ella. Diríase, por ende, que la parte agresiva de su pasión termina siendo más vehemente que su parte bondadosa, pues Rogozhin ha sacrificado su objeto de deseo para satisfacer *su egoísmo*. Esta es la clave para entender su experiencia del nihilismo en esta novela.

En cuanto a Nastasia Filíppovnapodemos decir que es una joven irreverente y aburguesada de asombrosa belleza, cuya inconformidad frente a las convenciones sociales la vemos simbolizada en el gesto de ser lectora de *Madame Bobary* (769). Debemos aclarar que es la figura de quien menos podemos afirmar algo con total certeza en esta novela, debido a lo impredecible que resulta su carácter en todas las escenas que interviene, con sus pasiones excéntricas, sus inconcebibles caprichos y sus ataques de histeria. Como prueba del caos anímico que la define, cabe referir que ha dejado dos veces plantado al príncipe en el altar para escaparse con Rogozhin, a quien también dejará plantado dos veces en la iglesia mucho antes de que éste la asesine. Seguramente que por encarnar tantos rasgos disonantes en una misma personalidad es que Rosa María Phillips ha sostenido en su estudio sobre *El idiota* que “Nastasia Filíppovna es uno de los personajes femeninos mejor logrados de la literatura universal” (Phillips, 1977: XIV).

Ahora bien, hay un aspecto decididamente maléfico que resalta en el carácter aburguesado de este personaje y que iría en contravía, según Dostoievski, de los valores populares rusos: su derroche compulsivo de los objetos materiales. Es como si Nastasia no pudiese prescindir del esplendor consumista que se vive en Petersburgo<sup>58</sup> (por eso le cuesta permanecer encerrada en provincias), por lo que la atracción que suscita entre quienes la rodean se debe en gran medida a sus costosos trajes<sup>59</sup> y diamantes, a sus finos muebles y a sus hermosos coches, como quien ha hecho del lujo ostentoso una cuestión moral.

---

<sup>57</sup> En su epistolario sobre *El idiota*, Dostoievski había escrito en relación a esta escena que “Esa cuarta parte, y sobre todo su final, es lo más principal de toda la novela, que, en realidad, sólo por ese final se pensó y se escribió” (Dostoievski, 1950: 1652).

<sup>58</sup> Véase la sátira de Dostoievski a las tiendas de moda en Rusia y a los trajes europeos que usan las “damas civilizadas” de su país en el capítulo tres de *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, a partir de la página 1393 de la edición que citamos en la bibliografía.



La prueba de su desenfadada y afrancesada lujuria está en que sus relaciones pasionales (consumidas por la tirantez) las ha entablado con dos de los personajes de mayor capital en la novela (Rogozhin y Totski) pese a no haberlos amado nunca con sinceridad; ya Dostoievski nos había advertido en tono burlesco que “Al parisiense, en general, le da lo mismo amor verdadero que amor bien fingido” (Dostoievski, 1950: 1419). Asimismo, no menos delatora de su compulsiva lujuria es la desmesurada satisfacción que experimenta tras enterarse de que el príncipe ha heredado una enorme fortuna, llegando incluso a imaginarse todos los provechos materiales que podría sacar de un posible matrimonio con él aun sin que Mishkin se lo hubiese propuesto (214). Así, lo alejada que Nastasia estaría en este punto de la concepción dostoievskiana de los valores populares, se explicaría a partir de que, para el escritor, “Seméjese nuestra buena sociedad al pueblo bajo, estribando aquí el punto principal de su unidad con el pueblo en que también pone su fe y su ideal por encima de todo lo material y efímero” (Dostoievski, 1950: 902). Nastasia, por el contrario, es presa recurrente de todo lo material y efímero. Sin embargo, el exacerbado individualismo que caracteriza a Nastasia puede ser explicado en gran parte por el resentimiento moral que le ha generado saber que Totski la ha conquistado sólo para exhibir su belleza en los círculos de la alta sociedad.

Totski es uno de los personajes que con mayor colérica envidia recibe el anuncio de la herencia que obtendrá el príncipe (214). Como típico hombre industrial y adinerado, pero frívolo desde el punto de vista de su vida emocional y psicológica, ha tenido que recurrir a la ostentación del esplendor material como su única arma de seducción, la cual se convirtió para él en su mayor necesidad vital. De ahí que de su fingida historia de apasionamiento con Nastasia Filíppovna se nos diga que “no escatimaba el dinero: esperaba aun ganar su amor y pensaba seducirla, principalmente, con el confort y el lujo, sabedor como era de lo fácil que es acostumbrarse al esplendor y lo difícil que luego resulta prescindir de él cuando, poco a poco, se ha convertido en necesidad” (Dostoievski, 2013: 174). Sabiendo

---

<sup>59</sup> En el comienzo del capítulo tres de *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, Dostoievski expone satíricamente de qué forma, en la psicología burguesa, el traje se ha convertido en todo un artificio social y en síntoma de decadencia cultural.

pues el tipo de seductor mentiroso<sup>60</sup> que era Totsky, y ante la persuasiva (y monetaria) reconciliación que le propondrá a Nastasia en el capítulo cuarto de la primera parte, con el sigiloso fin de separarse de ella en buenos términos para poderse casar con una joven mucho menor, resulta entendible que de la hermosa protagonista se nos diga que “Mas nada de esto produjo la menor impresión en Nastasia Filíppovna, como si en vez de corazón tuviera una piedra y los sentimientos se hubieran secado y consumido en ella de una vez para siempre” (Dostoievski, 2013: 61) Es evidente pues que la frialdad moral que muchas veces demuestra esta mujer tiene su explicación.

Ciertamente, la lujuria y el egoísmo harán que Nastasia se convierta no solamente en el centro de atracción de los hombres más adinerados de Petersburgo, sino además en una mujer harto desdeñosa frente a quienes no considera de su misma casta social. Esto se evidencia en una escena del capítulo nueve de la primera parte, en la que violentamente irrumpe en la casa de Gania, a quien las negociaciones matrimoniales de Totski habían designado como su futura pareja. Luego de que Gania la lisonjeara con el propósito de contradecir la mala opinión que sus parientes se habían formado de Nastasia, colocando incluso la fingida estima que ella le suscitaba por encima del limitado aprecio que sentía por su familia, el propio Gania se daría cuenta de que “Su madre y su hermana se mantenían a un lado como si les hubiesen lanzado un escupitajo, mientras que Nastasia Filíppovna parecía haberse olvidado de que todas ellas se encontraban en una misma habitación” (Dostoievski, 2013: 139). Nastasia no tiene medida de su egoísmo. Sus conductas soberbias y desprovistas de humildad y sencillez, pilares en la concepción dostoievskiana de la sensibilidad popular rusa, son las que evidencian la crisis de sus valores.

No obstante, hay que señalar que esa vida de esplendores que tan obstinadamente quiso sobrellevar Nastasia Filíppovna de ninguna manera le reportará felicidad en su vida, y de hecho, toda la infelicidad que expresa en sus ataques de histeria es el reflejo del hastío

<sup>60</sup> La hipocresía moral de este personaje queda evidenciada en una escena a la que nos referiremos más adelante, “la escena de Ferdischenko”, en la que Totski intenta describir el episodio más vil de su vida a través de un lenguaje decoroso, pretendiendo hacer creer a los oyentes que su peor acto había sido el simple robo a escondidas de unas flores camelias para regalárselas a la mujer de un amigo (193).

existencial que le ha deparado una vida lujuriosa, pero carente de emociones reales. La desdicha que tanto la agobia se le transforma a su vez en una gran resignación antes de que muera, al punto que en la escena del capítulo diez de la tercera parte, donde el príncipe ha descubierto y leído la última de las cartas que ella le había mandado a su enemiga Aglaia (578), puede verse cómo su agotamiento moral la lleva a ignorar el miedo natural que infundiría cualquier amenaza de muerte; ella sabía perfectamente que Rogozhin podía asesinarla por celos pasionales, y aun así no hizo nada para evitarlo.

Pasemos ahora a otros escenarios de representación en donde la crisis de valores populares y el individualismo, en tanto son las dos formas más elocuentes de la experiencia del nihilismo en *El idiota*, se tornan problemáticas de distinta índole para otras figuras. Podemos empezar por el caso de Lébedev, un funcionario estatal cuyo petulante individualismo hace de él un objeto de sátira recurrente.

Este presunto gran intérprete del apocalipsis bíblico que, pese a ser un gran calculador y estafador no había conseguido nada en la vida, dejará ver incontables veces el grado de inmoralidad al que puede conducir un carácter mercenario. Por ejemplo, en una escena del capítulo siete de la segunda parte, donde desvergonzadamente ha lisonjeado a la generala Epanchin para que le compre las obras de Pushkin (324), y también en el primer capítulo de la novela, donde con bastante cinismo adulará a Rogozhin tras enterarse de que éste poseía un inmenso capital: en ambas escenas Lébedev ha demostrado lo dispuesto que está a falsear su imagen ante los demás con tal de obtener un provecho personal. Empero, no menos ridícula será en él esa vanidad intelectual que lo hace tomarse por un “sabelotodo”, la misma que lo lleva a mezclar torpemente el ruso con el francés para darse aires de pertenecer a la alta sociedad (recordemos que en el siglo XIX la aristocracia rusa hablaba en francés), tal como ocurre en uno de sus diálogos con el príncipe (560).

Sin embargo, diríase que la perversión moral explícita y exenta de lisonja en la que por momentos cae este personaje representa su mayor síntoma de decadencia, el cual se refleja en lo déspota y soberbio que se comporta (más aun en sus infaltables borracheras) con sus propios hijos, a quienes sólo les transmite desconfianza<sup>61</sup> y apatía. Por ejemplo, en el

<sup>61</sup> A propósito del fingido afrancesamiento y de la desconfianza que transmiten este personaje, véase la sátira que Dostoievski emprende de estas dos cualidades en el capítulo cuarto de *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, basada en una

capítulo dos de la segunda parte no solamente se rehusará a prestarle a su sobrino el dinero que éste requería para comprarse unas botas para el trabajo, sino que acto seguido le mentirá con su propio nombre a quien es su mayor objeto de adulación, el príncipe. Su propio sobrino le increpará esa vileza y hará explícita una de las manías compulsivas más patológicas de Lébedev: “¿Por qué has mentido, di? ¿No te da lo mismo Lukián que Timoféi? ¿Qué le importa al príncipe? Es la manía de mentir por mentir, se lo aseguro” (Dostoievski, 2013: 253).

Esa “manía de mentir por mentir” muchas veces lo engeguece ante la dimensión absurda de sus quimeras, obligando a que las pocas amistades que tiene se sostengan sólo por la hipocresía. De hecho, la historia sobre su supuesta pierna amputada (630) será el engaño que termine por sacar de quicio a su mayor “camarada”, el general Ivolguin, quien desde entonces cortará su amistad con Lébedev, o mejor dicho, los lazos económicos que los unían. Además, la escena de los cuatrocientos rublos del capítulo nueve de la tercera parte (561), en la que el general le extrajo a su “camarada” esa suma de dinero en la fiesta de cumpleaños del príncipe, mientras Lébedev simulaba ante Mishkin no sospechar del usurero, es realmente una teatralización de hipocresía moral en la que queda claro que el dinero es el principal móvil de la amistad entre los personajes burgueses de esta novela. De hecho, el propio Dostoievski había advertido tras su primer contacto con las clases burguesas en Europa que “Antaño hacíase algún otro aprecio, por poco que fuese, de otras cosas que no eran el dinero, de suerte que un hombre pobre, pero dotado de buenas facultades, podía contar con cierto respeto; mientras que ahora no” (Dostoievski, 1950: 1405).

En cuanto al general Ivolguin, podemos decir que también es un personaje sumamente caricaturizado, si bien más en el sentido en que lo ha sido Stepán Trofímovich en *Demonios*: es decir, por ser uno de esos liberales prácticos<sup>62</sup> y lectores de “periódicos

---

experiencia personal que tuvo el escritor en su estancia en un hotel parisino.

<sup>62</sup> La sátira frente al tipo de “burgueses decadentes que terminaban siendo impotentes en las cuestiones prácticas de la vida y que, según Dostoievski, abundaban en la sociedad rusa de mediados del siglo XIX, la realiza el narrador de la novela al comienzo de la tercera parte, a partir de la página 413.

independientes” que alardea de una supuesta preocupación por el bienestar de su familia, pero que termina siendo ignorado por todos debido a su incapacidad de no influir sobre nada.

La soledad y la desorientación psicológica que le han deparado a Ivolguin el pésimo ambiente familiar que reina en su casa, y la impotencia por sentirse completamente inútil, harán que en el capítulo tres de la cuarta parte se le acerque al príncipe para pedirle su consejo, confesándole que “La verdad es que vivo sin objetivos concretos” (Dostoievski, 2013: 617). Tanto ha sido el desprendimiento progresivo que este personaje ha experimentado del tejido social, que el estado psicótico que lo domina lo lleva a imaginarse toda clase de historias fantásticas, como la del soldado Kolpakov en el capítulo ocho de la primera parte, un soldado que según el general había aparecido de la nada luego de haber sido enterrado en el ejército (126). Igualmente, el egoísmo y la mezquindad moral no dejan de hacer mella en la psicología individualista del general. Lo primero se evidencia en el hecho de que no aceptó hospedar por unos pocos días en su casa a un enfermo terminal, Ippolit; en tanto que lo segundo se refleja en el episodio del *perro faldero*, en el capítulo nueve de la primera parte. Allí se nos narra la forma en que Ivolguin, producto de la intolerancia frente a un asunto mundano con una mujer que viajaba con él en el tren, termina arrojando la mascota de ésta por la ventana, en una clara muestra de crueldad a la que su exceso de amor propio lo somete constantemente. En definitiva, su avaricia y su insensibilidad son las que lo condenan a morir postrado y solitariamente en su departamento, no sin que antes sus deudas económicas lo hayan hecho pasar unos años en la cárcel.

Otra versión decadente del individualismo que podemos rastrear en esta novela es la versión científicista, cuyo principal representante es Ptitsin.

Se trata de un personaje venido de los bajos fondos, pero cuyo contacto con la sociedad burguesa le ha hecho creer en los valores del progreso industrial, los que a su vez lo llevan a considerar que la satisfacción de las necesidades materiales de la humanidad no debe estar supeditada a ningún fundamento ético. Dicha insensibilidad moral a la que lo conduce su exacerbado científicismo queda demostrada en el momento en que Ippolit estaba por

---

pegarse un tiro en presencia de los reunidos en casa de Lébedev: en ese momento, lo único que a Ptitsin se le ocurre pedirle al desesperado joven<sup>63</sup> es que confirme si de verdad podría ser donado su cadáver a la academia de ciencias (529). Evidentemente, en este caso vemos un claro ejemplo de cómo la mentalidad utilitarista puede promover con indiferencia la segregación de los valores humanistas (del valor como tal de la vida, en este caso), de ahí que podamos estar de acuerdo con Franco Volpi cuando nos dice que “En el mundo gobernado por la ciencia y la técnica la eficacia de los imperativos morales parece igual a la de los frenos de bicicleta montados en un jumbo jet. Bajo el casquete de acero del nihilismo ya no hay virtud o moral posible” (Volpi, 2011: 171).

Asimismo, otro de los personajes a quien vemos en tiránicas relaciones de interés con Lébedev, es a Gania, quien como representante de una burguesía energúmena e iletrada dejará plasmada su mayor huella de agresividad en la escena del capítulo diez de la primera parte donde le propicia una bofetada al príncipe (151). Su invariable estado de irritabilidad y su constante envidia frente al éxito de los otros son, si se quiere, las pasiones destructivas<sup>64</sup> que diluyen en él el menor rastro de sencillez y humildad, tal como le ocurre cuando la emprende contra el príncipe por el simple hecho de que éste, recién llegado a la casa de los Epanchin, había empezado a ganarse lo que Gania nunca había conseguido: la confianza de las hijas del general: “Una vez empezados los insultos y al no encontrar réplica, Gania fue perdiendo poco a poco todo freno, como suele ocurrir a ciertas personas. Un paso más y acaso hubiese escupido al príncipe; hasta tal punto estaba furioso. Justamente esta furia lo cegaba” (Dostoievski, 2013: 114).

---

<sup>63</sup> Aunque no terminará cumpliendo su amenaza de suicidarse, Ippolit es un personaje cuyo análisis reservamos para el capítulo sobre el suicidio, por razones que allí profundizaremos.

<sup>64</sup> Las pasiones de autodestrucción son una constante en la representación dostoievskiana de *la tendencia humana a experimentar la nada*. Debemos decir que incluso en el príncipe Mishkin pueden descubrirse esta clase de pasiones (en el capítulo tres de la segunda parte), cuando irascible e inconscientemente agarra con mucha violencia un cuchillo en medio de una fuerte discusión con Rogozhin, quien estupefacto se lo tiene que arrebatar dos veces a su amigo (275).

Como miembro de una familia cuyos valores no eran otros que los utilitaristas (su hermana Várvara se casará por interés económico con el comerciante Ptitsin), a la que además había sometido a una vida de incomodidades en su amplio departamento, toda la avaricia de Gania queda delatada por Nastasia Filíppovna en la célebre escena con que culmina la primera parte de la novela: la escena en que la bella mujer arroja una gran cantidad de dinero al fuego para provocar estupor entre los presentes, y en la que se lo ve a Lébedev vociferando mercenariamente: “¡Son cien mil, cien mil rublos! ¡Yo mismo vi cómo hacían el paquete! ¡Madrecita misericordiosa! Deja que me acerque a la chimenea: ¡Me meteré dentro, meteré mi blanca cabeza en el fuego!” (Dostoievski, 2013: 221). En ese momento Nastasia dirá de todos los presentes, pero en particular de Gania, que “Ahora creo que un hombre como él sería capaz de matar por dinero. Porque ahora a todos ellos les ha entrado tal ansia, de tal modo les ciega el dinero, que parecen haber perdido el juicio” (Dostoievski, 2013: 208).

Cabe recordar que las negociaciones matrimoniales perpetuadas por Totski y por el general Epanchin vinculaban a Gania con Nastasia Filíppovna, lo que no le impedirá a éste ofrecerle dinero a Aglaia para que se case con él. Por todo esto, Gania forma parte del tipo de personajes que el narrador de la novela define, en el primer capítulo de la cuarta parte, como figuras cuya mediocridad existencial se refleja tanto en la despreocupación absoluta por las cuestiones vitales (Gania es uno de los que escuchará muy despectivamente la confesión de Ippolit) como en el hecho de creer que todo en la vida puede ser negociable. De hecho, “durante su historia con Nastasia Filíppovna, de pronto se imaginó que la clave de todas las cosas están en el dinero” (Dostoievski, 2013: 590).

Ahora bien, en un diálogo que sostendrán Lébedev y Gania en el capítulo cuarto de la tercera parte, referente a las consecuencias sociales que conllevan el progreso industrial<sup>65</sup> y el consumo masificado de bienes materiales (el axioma materialista de Gania a este respecto consiste en que “el instinto de conservación constituye la ley normal de la

---

<sup>65</sup> La sátira a la cultura industrial inglesa y a sus secuelas en la sociedad de Petersburgo, la realiza Dostoievski en el capítulo cinco de *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, a partir del momento en que refiere su experiencia personal en el palacio de cristal (1400), en Londres.

humanidad” (476), se llega al punto en el que Lébedev saca a flote las consecuencias negativas de la idea del progreso; y lo hace en virtud de ese característico envés de la personalidad que Dostoievski crea en casi todos sus personajes. Esto ocurre cuando, una vez que Gania defiende a los ferrocarriles rusos por ser la mayor expresión del progreso científico, Lébedev le replica a éste en base al crecimiento de la desigualdad social que acarrea la cultura industrial y, a su vez, en base a la enorme población humana que se ve privada del pan cotidiano que transportan los ferrocarriles: “¡No creo yo, el abyecto Lébedev, en los vagones que transportan pan a la humanidad! Pues los vagones que transportan pan a toda la humanidad sin una base moral para su acción pueden excluir, con la mayor sangre fría, del goce de lo que se transporta a una parte considerable de la humanidad, como ya ha sucedido” (Dostoievski, 2013: 477).

Puede decirse que lo que Lébedev ha denunciado es que la ciencia y la industria han dejado de ser valores funcionales al progreso humano, ya que le han brindado al hombre menos libertad espiritual que sometimiento social. Por ende, técnica e industria no podrían verse como valores humanísticos no solo porque sea falso que beneficien por igual a todos los sectores sociales, sino además porque, tal como lo cree Gianni Vattimo en algunas de sus reflexiones sobre la tecno-ciencia, la tendencia al consumo que ésta implica es una exigencia hecha sólo para garantizar la supervivencia del sistema capitalista. Paradójicamente, tal como lo indica el caso de los ferrocarriles, el progreso industrial ha engendrado un estilo de vida sumamente mecánico y tedioso para el hombre, de ahí que según Vattimo “La capacidad humana de disponer técnicamente de la naturaleza se ha intensificado y aún continúa intensificándose hasta el punto de que, mientras nuevos resultados llegarán a ser accesibles, la capacidad de disponer y de planificar los hará cada vez menos “nuevos” (Vattimo, 1994: 14). Finalmente, en esta discusión sobre la desigualdad social engendrada por el progreso industrial, Lébedev recordará las terribles hambrunas que asecharon a la humanidad a lo largo de la historia, siendo el fenómeno del canibalismo de monjes (480) que se dio en siglos pasados lo que más lo impresiona.

En toda esta discusión con Gania, Lébedev ha querido resaltar lo que él considera el contraste espiritual existente entre una época industrial y desigual como la suya y otras épocas (como la del siglo XII) en donde los valores religiosos habían estado por encima de



los intereses materiales. De ahí que su sentencia final consista en que, mientras siga imperando el principio del progreso industrial entre las sociedades y vaya cada vez más en detrimento de los valores populares, ninguna *idea* será capaz de hermanar a la humanidad: “Muéstreme una idea que una a la humanidad actual aunque sea con la mitad de la fuerza que en aquellos siglos... ¡y no pretendan asustarme con su bienestar, con sus riquezas, con la poca frecuencia de las hambres y con la rapidez de las vías de comunicación! La riqueza es mayor, pero es menor la fuerza; ya no hay una idea que una” (Dostoievski, 2013: 483). Por consiguiente, Nietzsche habría coincidido con Lébedev hasta cierto punto respecto a la condición de insensatez que trae para el hombre la pérdida de *la unidad metafísica*, al sentenciar en su análisis sobre el nihilismo europeo que “Siehe da, es gibt keine solches Allgemeines!. Im Grunde hat der Mensch den Glauben an seinen Wert verloren, wenn durch ihn nicht ein unendlich wertvolles Ganzes wirkt: er hat ein solches Ganzes konzipiert, um an seinen Wert glauben zu können“ (Nietzsche, 1959: 14)<sup>66</sup>.

Podemos asimismo colegir que las voces de Lébedev y de Nietzsche apuntan a que en el mundo moderno ya nadie puede vivir por un plan universal, sino que sólo se lo puede hacer por intereses individuales. A esa misma conclusión anti-metafísica (y opuesta a los valores populares rusos) ha llegado el sociólogo contemporáneo Zygmunt Bauman en sus reflexiones sobre “la modernidad líquida”. Allí sostiene que, debido a la carencia de concepciones del mundo que sean auto-evidentes por sí mismas y a la abundancia de otras tantas concepciones que chocan entre sí, resulta imposible que una sola visión de la realidad en cualquier ámbito del pensamiento adquiriera un poder coercitivo para toda la humanidad. Por eso, según Bauman, “En este momento, salimos de la época de los “grupos de referencia” preasignados para desplazarnos hacia una era de “comparación universal” en la que el destino de la labor de construcción individual está endémica e irremediabilmente indefinido, no dado de antemano, y tiende a pasar por numerosos y profundos cambios antes de alcanzar su único final verdadero: el final de la vida del individuo” (Bauman, 2002: 13).

---

<sup>66</sup> “Observad, no existe ese tal universal! En principio el hombre ha perdido la creencia en su valor cuando mediante él no surte efecto un todo infinito y valioso: el hombre ha imaginado un todo universal para poder creer en su valor” (mi traducción).

Ahora bien, siempre que hablamos de sociedades industriales y sumamente individualistas, tenemos que referirnos a los sectores que no solamente más sufren esa realidad, sino que además encarnan algunos signos de decadencia que le son inherentes al mundo progresista. Ferdischenko es el personaje que simboliza en esta novela los bajos fondos de la sociedad, un borracho y harapiento individuo que ha sido adoptado como criado en la casa de los Ivolguin, donde a duras penas tiene con qué pagar la renta de su cuarto. Es, por consiguiente, el personaje que en mayor medida tiene que padecer el clasismo y el desprecio personal de una clase burguesa incapaz de tratarlo en pie de igualdad.

Tal envilecimiento al que se ve sometido constantemente es el que ha llevado a Ferdischenko a ser muy rencoroso y a no escatimar la menor oportunidad de conseguir el menor provecho. Por eso no sorprenderá tanto, en primer lugar, que en su aparición inicial en la novela le pregunte con total desfachatez al príncipe si tiene dinero (121), y que en la escena que hemos nombrado antes donde Nastasia arroja un fajo de billetes al fuego, se lo vea desesperado por intentar sacarlo (222). Tampoco sorprenderá la anécdota que refiere en la escena promovida por él mismo en el capítulo catorce de la primera parte: una escena en la que incita a todos los presentes al cumpleaños de Nastasia a que relaten el episodio más vil de sus vidas (quienes en un claro gesto de hipocresía moral quieren evadir el tema), y en la que el propio Mishkin se pondrá colorado cuando Ferdischenko afirme que todo ser humano ha debido robar alguna vez en su vida (180). Ferdischenko confesará entonces que, además de haber robado dinero en una casa ajena sin que ello le reportara el menor cargo de consciencia moral, había acusado de tal robo a una criada que luego terminaría siendo expulsada de la casa (187). Puede decirse, por consiguiente, que este es un personaje a quien la disolución de los valores populares lo afecta, principalmente, como consecuencia de haber experimentado un fuerte rechazo social.

Pero ya que Ferdischenko nos ha dado pie para mencionar las consecuencias negativas a nivel individual que arrastra el clasismo social, podemos referirnos al padre de la principal familia burguesa de la novela que encarna a rajatabla esa evidente conducta de disolución de los valores populares: el general Epanchin. Se trata de un comerciante burgués que presume conservar el orden familiar en una casa donde reinan el amaneramiento de las

costumbres de unos padres conservadores y el inconformismo de tres excéntricas hijas ante tales costumbres.

No obstante, al general Epanchin se lo ve sumamente impotente a la hora de cumplir sus disciplinados preceptos de vida, ya que tras haberse dejado seducir por Nastasia Filíppovna comenzará a forjar con Totsky las negociaciones que le permitan a éste casarse con una de sus hijas (Aglaia) y a él mismo con Nastasia, como quien ve que los casamientos no debieran hacerse por amor sino por intereses<sup>67</sup>. Una vez que tales negociaciones fracasen, querrá que Aglaia se case con Mishkin, pues con la inmensa fortuna del príncipe su familia gozaría de mayor prestigio en el seno de la alta sociedad<sup>68</sup>, en la que su mayor “camarada” es Eugueni Pavlovich. Este último es un personaje que también resulta caricaturizado por creerse un hombre “práctico”, aun cuando adolecía de la menor agudeza y sensibilidad popular (de hecho, será uno de los que más se burle de la enfermedad de Ippolit cuando éste realice su confesión). Diríase que la deshonra frente al valor espiritual de la vida que este personaje lujurioso ha heredado de su familia, queda simbolizada en el hecho de que el único caso de suicidio que se nos refiere (muy aisladamente) en la novela, es el de su tío, cometido por deudas económicas (454).

En cuanto al general Epanchin, hay que seguir diciendo que lo único que lo preocupa son los asuntos que puedan reportarle un beneficio personal, y es por eso que a menudo se lo ve muy atareado en cuentas de dinero. Esto nos explica también el hecho de que en el capítulo dos de la primera parte le parezca inconcebible que, tras su arribo a Petersburgo, el príncipe lo haya ido a visitar a su casa sólo para saludarlo y sin ningún interés económico de por medio. En esta medida, la caricaturización que se nos hace de la auto-complacencia y de la

---

<sup>67</sup> El tema de los matrimonios como *bodas de capitales*, lo critica Dostoievski al comienzo del capítulo octavo de *Notas de invierno sobre impresiones de verano*.

<sup>68</sup> Una de las tantas sátiras a la hipocresía moral de la alta sociedad que hay en la novela, la encontramos en el capítulo seis de la cuarta parte, en la escena en que a la casa de los Epanchin asisten funcionarios del Estado, hombres adinerados y de linaje aristócrata, en las vísperas del malogrado casamiento de Aglaia: “Allí había personas que no se habían encontrado desde hacía varios años y que no sentían unas por otras más que indiferencia, si no aversión, pero al encontrarse ahora parecía que se habían visto el día anterior, reunidas en la más amistosa y agradable compañía” (Dostoievski, 2013: 682).

estrechez mental que le deparan al general su avidez por el dinero resulta constante, por lo que en referencia a ello el narrador de la novela nos dice que “Cierta cerrazón mental constituye una cualidad casi necesaria si no de todo hombre público por lo menos de todo aquel que se dedica seriamente a ganar dinero” (Dostoievski, 2013: 416). Con todo esto, el general resulta siendo (al igual que su esposa) un claro representante del clasismo social en *El idiota*, el cual queda expresado en el fastidio y el desdén con el que se refiere a Ferdischenko (tras la llegada de Mishkin a la fiesta de cumpleaños de Nastasia Filíppovna) por el simple hecho de que éste se encontraba presente junto a él: “Después de todo, el príncipe Mishkin no es un Ferdischenko, replicó sin poderse contener el general, quien no acababa de aceptar la idea de encontrarse con él en un mismo círculo y en pie de igualdad” (Dostoievski, 2013: 178).

Diríase además que uno de los mayores gestos de hipocresía moral manifestados por el general se da cuando, ante la obligación de tener que referir la escena más vil de su vida en “la escena de Ferdischenko” que nombramos antes, Epanchin no solamente elabora un relato de artificiosa entonación literaria (190), sino que además pretender hacer creer que la escena más vil de su vida se remonta a treinta y cinco años atrás. Su anécdota simplemente refiere que en una ocasión había insultado a una anciana por vengarse de ella, y que él se había mortificado moralmente debido al posterior fallecimiento de la mujer; de modo que, tras adularse a sí mismo, asegurando que su culpa había quedado resarcida al donar un dinero para la construcción de un asilo de ancianos, a Ferdischenko no le queda más remedio que advertir todo el fraude narrativo que había pergeñado el general: “Y en vez de la peor acción, su excelencia nos ha contado una acción excelente. ¡Me ha engañado! – Concluyó Ferdischenko” (Dostoievski, 2013: 193). En definitiva, si el general Epanchin ha quedado atravesado por la experiencia del nihilismo, es debido a la visión fragmentada del mundo (clasista e individualista) que le depara su exceso de amor propio, toda esa “cerrazón mental” que lo priva de consentir en su actuar cotidiano valores como el altruismo y la sencillez.

Por su parte, en la misma línea de representación de Varvara Petrovna en *Demonios*, la generala Epanchin también será una mujer caricaturizada por su falta de sensibilidad

artística y por su pereza mental, dos signos de decadencia personal que Dostoievski adjudica a la psicología individualista del burgués<sup>69</sup>.

Diríase que el segundo signo se refleja cada vez que la generala admite no comprender los “diálogos filosóficos” de sus hijas, tal como ocurre en el segundo capítulo de la primera parte cuando éstas conversan con el príncipe sobre *la alegoría del asno* (80); se trata de un relato que Mishkin extrae de su experiencia en el extranjero y que sirve como elogio de la mansedumbre y de la abnegación, pero el que la generala ha vilipendiado por considerarlo superfluo. En tanto que su apatía por los valores artísticos se hace notoria en el momento en que repudia los versos de “*el caballero pobre*”, una metáfora literaria sobre los ideales del ascetismo y de la belleza que su hija Aglaia le ha dedicado al príncipe en el capítulo dos de la segunda parte (319). Además, toda su ingenuidad queda al descubierto en el primer capítulo de la tercera parte, donde Dostoievski nos ofrece a través de este personaje una representación popular del nihilismo. Se trata del momento en que, en medio de un ataque de histeria, la generala se mortifica porque, a su modo de ver, sus hijas se han vuelto unas “malvadas nihilistas” por actitudes como cortarse el cabello o por querer permanecer solteras (419), en lo que en realidad son algunos de los síntomas de liberación femenina que manifiestan esos tres personajes. En suma, toda la “carrazón mental” que comparte con su esposo hace de este personaje una versión simplificada de esa decadencia personal que Dostoievski ve en la incapacidad de tener ideas propias, el tema satírico-medular del ensayo que hemos nombrado en la reciente nota al pie.

Finalmente corresponde referirnos a la única escena de esta novela donde intervienen cuatro personajes que son llamados *nihilistas* de forma explícita (326), si bien son llamados así en un tono claramente sarcástico por parte de Dostoievski. Estos cuatro personajes que aparecen en el capítulo siete de la segunda parte son: Burdovski, Keller, Doktorenko e Ippolit.

---

<sup>69</sup> La sátira frente a tales signos de decadencia burguesa, la realiza Dostoievski en el capítulo seis de *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, titulado precisamente *Ensayo sobre el burgués*.

Inicialmente, debemos remarcar que en esta escena se trata de una caracterización (y caricaturización) del nihilismo que dista ligeramente del análisis realizado hasta este punto sobre los demás personajes. Si bien la mayoría de los que ya hemos analizado y los cuatro nihilistas de esta escena resultan satirizados por Dostoievski debido a un mismo factor común que es *la carencia de ideas propias*, con tres de esos cuatro nihilistas (a excepción de Ippolit, por las razones que expondremos en el capítulo sobre el suicidio) Dostoievski ha mostrado una faceta política del nihilismo más acorde a la rastreada en el caso del quinteto de revolucionarios en *Demonios*. Por ende, en esta escena de *El Idiota* debe tomarse en cuenta tanto el sentido político-caricaturesco del nihilismo que hemos analizado en *Demonios* como el sentido del nihilismo que hemos asumido en este capítulo, es decir, *como el tipo de experiencia que queda atravesada por la disolución de los valores populares*, según la interpretación de Dostoievski.

En líneas generales, los cuatro personajes que son llamados nihilistas en *El idiota* lo son debido a su ingenuidad política, a su carácter irascible y a su proceder irreflexivo, igual que en el caso del quinteto de revolucionarios en *Demonios*. Como lo dice en un tono sarcástico el narrador de la novela, estos cuatro personajes eran “gente que despreciaba los prejuicios e inútiles pequeñeces mundanas y casi todo cuanto en el mundo hay a excepción de sus propios intereses” (Dostoievski, 2013: 329). Siendo Burdovski el primero de los “nihilistas” satirizados, hay que decir que se trata del supuesto hijo de Pavlischev (el padre adoptivo del príncipe Mishkin en Suiza), quien en verdad ha sido engañado por un abogado de apellido Chebárov con el fin de que se presentara ante Mishkin como hijo legítimo de su ex cuidador, a lo que el joven calumniado había accedido en vista de esa patriótica e ingenua torpeza que Dostoievski le adjudica a este personaje en esta escena: “Hablaba con gran agitación, atropellándose y tartamudeando, como si no acabase de articular las palabras, igual que un tartamudo o un extranjero, aunque su origen no podía ser más ruso” (Dostoievski, 2013: 328). Chebárov creía que, mediante su calumnia, la gratitud sentida por el príncipe hacia Pavlischev le impediría negarle a Burdovski el dinero que éste le exigiría, por lo que este abogado representa un claro ejemplo de cómo el chantaje sentimental se pone al servicio de los intereses personales.

Ahora bien, los cuatro “nihilistas” habían hecho publicar un artículo periodístico que con toda clase de subterfugios pretendía deslegitimar la herencia del príncipe, artículo que aparece en el capítulo ocho de la segunda parte y que había sido redactado por Keller (332). Justamente éste es quien en un diálogo con el príncipe reconoce que, durante la noche previa al día en que le pensaba confesar su participación en el fraude del artículo, se había preparado psicológicamente para pedirle dinero en la fase más adulatoria y patética de su confesión, aprovechando así un mayor efecto de convencimiento por parte de Mishkin: “¿y por qué no pedirle prestado dinero, por último, después de la confesión? De este modo prepararé la confesión como si se tratara de una salsa de hierbas finas con lágrimas para reblandecer el camino con esas lágrimas y usted, conmovido por los halagos, me entregará ciento cincuenta rublitos. ¿No cree usted que esto es una bajeza?”(Dostoievski, 2013: 392). Nuevamente, el chantaje sentimental se pone al servicio de los intereses personales, aunque en este caso tal vez quede un poco atenuado por el coraje que tiene Keller de hacer esta confesión.

Más allá de que el fraude al que había sido inducido Burdovski junto a su séquito de acompañantes terminará descubriéndose, el cinismo moral de estos personajes se deja ver en el hecho de que, aun reconociendo que desde el ámbito legal no pueden reclamar ningún dinero, no obstante sienten que pueden exigirselo al príncipe como parte de un imperativo de libertad. Así lo ha expresado Doktorenko (sobrino de Lébedev): “Hemos venido no como mansos parásitos que suplican mercedes, sino con la frente alta, como personas libres, no a suplicar, sino a plantear una libre y orgullosa exigencia. ¡Tome nota, no a suplicar, sino a exigir!” (Dostoievski, 2013: 340). Si nos basamos en el análisis que desarrolla Gilles Lipovetsky en torno a lo que han sido históricamente las exigencias sociales de reconocimiento en los pueblos democráticos, podemos decir que en esta escena nos encontramos con la reclamación de unos aparentes valores colectivos que, en realidad, termina siendo una apología de la libertad individual; de ahí que para el sociólogo francés “Aunque las reivindicaciones de los grupos siguen siendo formuladas en términos de ideal de justicia, de igualdad y reconocimiento social, es sobre todo en razón del deseo de vivir más libremente por lo que encuentran una audiencia de masa más verdadera” (Lipovetsky, 2002: 116).

Teniendo en cuenta el modo en que Dostoievski nos ha representado esta escena, puede decirse que en la arenga “*no suplicamos, exigimos*” pregonada por los “nihilistas”, vemos implícita, además de cierta intimidación, una clara muestra de relativismo moral. Y lo vemos por cuanto dicha exigencia, por un lado, no expresa ninguna gratitud frente al buen gesto que tuvo el príncipe de haberlos recibido en un momento de enfermedad y en el rabioso estado anímico en que se encontraban los visitantes; pero sí sugiere, por el contrario, que Mishkin debería sentir gratitud frente al supuesto hijo de su antiguo cuidador. Por ende, Lébedev será quien termine develándole al príncipe la nociva característica psicológica que ha impulsado a estos personajes a representar una escena que, aparentemente democrática, ha sido caricaturizada por Dostoievski debido a su impotente muestra de violencia política: “Los nihilistas al fin y al cabo, a veces son personas instruidas, cultas incluso, pero estos van más lejos, porque, ante todo, son gente práctica. Se trata, en realidad, de cierta consecuencia del nihilismo, pero no van por el camino recto, sino con rodeos... ahora ya se considera simplemente un derecho que si se desea algo con gran vehemencia, no hay que detenerse ante ningún obstáculo aunque haya que cortarles el cuello a ocho personas” (Dostoievski, 2013: 326).

Otro lugar de la novela donde nos encontramos con una caricaturización del nihilismo, y en el que además observamos la *dimensión popular* del mismo (la forma en que Dostoievski entiende que la gente del común se representa el nihilismo), es en la primera escena del capítulo nueve de la cuarta parte. Nos referimos al momento en que comienza a surgir entre el pueblo toda clase de habladurías infundadas en torno al supuesto “nihilismo moral” que había llevado al príncipe a relacionarse de forma tan enigmática con Nastasia y con Aglaia: “Añadían a todo ello (...) que el estúpido joven quería realmente a su novia, la hija del general, pero la había dejado únicamente por nihilismo (...) otros aseguraban, por el contrario, que él mismo la había atraído a casa de la amante con algún engaño exclusivamente por nihilismo” (Dostoievski, 2013: 734). Creemos pues que lo que Dostoievski ha mostrado de forma satírica en esta escena es la facilidad con la que el lenguaje coloquial de los sectores populares puede tergiversar un concepto tan polifacético como es el de nihilismo, pues en el suceso referido lo único que afectaba a Mishkin eran dilemas amorosos y no tanto una crisis de valores.



En definitiva, dentro de la amplitud semántica en la que se mueve el concepto de “nihilismo”, lo que hemos intentado mostrar en este capítulo son las distintas variables psicológicas y sociales que desencadena en *El idiota* la noción de *la pérdida de los valores populares (la sencillez en el trato, la conformidad con la vida, la esperanza en la purificación del alma y la sinceridad de los afectos)*; problemática y controvertida noción acuñada por Dostoievski, ciertamente, pero que, como hemos visto hasta ahora, resulta esencial en su representación del problema del nihilismo.

## 5. La representación del nihilismo en *Los hermanos Karamázov*

“¿Sólo que cómo, le pregunto, queda el hombre después de eso... o sea sin Dios y sin vida futura? ¿Quiere decir que ahora todo está permitido, que se puede hacer todo?” (Dostoievski, 2012: 815).

### 5.1. Apuntes preliminares

En *Los hermanos Karamázov* Dostoievski ha llegado a la cúspide de su producción literaria, por cuanto es la obra en la que quedan amoldados y representados todos los grandes dilemas de distinta índole que abrumaron al escritor a lo largo de su vida (el papel de los rusos en el mundo, el destino de la humanidad, el bien y el mal, el crimen, el socialismo, el nihilismo, el ateísmo). No en vano, a diferencia de otras grandes novelas que el escritor se vio forzado a escribir en contados meses debido a los apuros contractuales con sus editores, el propio Fiódor ha dejado consignado en su epistolario sobre su novela magna que “Estoy terminando los Karamázov... y toca a su final un trabajo que me ha llevado tres años entre pensarlo, coordinarlo y escribirlo” (Dostoievski, 1950: 1676). Teniendo esto en cuenta, debemos admitir que cualquier intento de interpretación sucinta de esta obra tiene que lidiar necesariamente con el carácter inabarcable de sus temáticas, de ahí que la lectura del nihilismo que proponemos desarrollar en este capítulo no pueda aventurarse a esclarecer todos los problemas que están involucrados en la novela.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que el parricidio es el suceso que determina la trama narrativa de *Los hermanos Karamázov*, haremos bien en asimilar el problema del nihilismo en esta novela como *la negación de todo principio de autoridad*, negación que esta obra nos obliga a extender desde el ámbito familiar a los ámbitos político y teológico. No nos olvidemos del convulsivo clima político que se vivía en Rusia mientras Dostoievski escribía su novela, y que de hecho, un mes después de la muerte del escritor en 1881, el zar Alejandro II sería asesinado a manos de sectores revolucionarios. Así, tal como nos lo señala Omar Lobos en su introducción de *Los hermanos Karamázov* “El gran motivo de la

novela, el parricidio, no es sólo una mera anécdota policial que articula la trama. Ese es quizá el gran interrogante que Dostoievski le formula, teológicamente, a su época: qué pasa si matamos al padre -al zar, a Dios-, aunque sea malo, aunque sea un ser depravado, enemigo, aunque el orden de cosas que representa sea injusto y perverso” (Lobos, 2012: XXIV). En otras palabras, se trata de analizar algunas consecuencias que, según la óptica dostoievskiana, trae para el hombre la negación de la autoridad suprema (Dios) y sus demás extensiones (el padre, el Zar). Para Fiódor, la figura del padre representa un espacio de orden y de orientación que le permite al hombre reconocerse en el mundo; es aquella que establece lo prohibido, y por ende, la que le da un sentido a la vida. Como dice Omar Lobos: “La idea de Dios es la gran reguladora de las nociones morales, del bien y el mal, del orden, la piedra angular de la civilización misma” (Lobos, 2012: XXIII).

De manera que, si se elimina a Dios, ¿cuál queda siendo el fundamento de la moral y del sentido de la vida? ¿Debería ser sólo el temor a las represalias de la ley lo que le impediría al hombre incurrir en el crimen? ¿Cómo resolver el problema de la justicia sin un principio supremo? Estos serían algunos de los interrogantes fundamentales que delimitarían el problema del nihilismo en esta obra.

Si bien el problema del nihilismo nos puede hacer tomar en cuenta diferentes focos de representación que se dan en esta novela, hemos elegido profundizar en algunos casos individuales del problema, esto es, en los de dos personajes centrales donde se visualizan de forma más conspicua algunas consecuencias de la experiencia del nihilismo: Dmitri e Iván Karamázov. No obstante, antes de enfocarnos en ello no quisiéramos soslayar por completo los otros planos de representación narrativa en los que el problema del nihilismo también sugiere algunos puntos interesantes de reflexión en esta obra. Algunos de estos planos son: la consciencia fragmentada del héroe de la novela (Aliosha Karamázov), la corrupción moral involucrada en el símbolo paterno de la autoridad (Fiódor Pavlóvich), la profanación de la fe ortodoxa rusa al interior de la misma iglesia (nihilismo religioso) y la negación del principio de autoridad absoluta que se da en el plano legal (nihilismo jurídico). Vamos a dedicar pues una breve reflexión a cada uno de estos planos antes de ocuparnos de las dos figuras centrales de nuestro análisis.

## **6.2. Algunos focos de representación del nihilismo en *Los hermanos Karamázov***

En el prelude de esta novela, Dostoievski nos ha advertido que el héroe de su narración sería desarrollado más ampliamente en una segunda parte que el escritor nunca llegó a escribir<sup>70</sup>, de ahí que, debido a que en *Los Karamázov* ese héroe (Aliosha) no juega un papel tan protagónico como el de sus hermanos, el material de análisis que esta figura nos ofrece en relación al nihilismo resulte más limitado.

Si bien en algunos pasajes de la narración este héroe padecerá efímeramente la crisis que involucra la negación de todo principio de autoridad, hay que remarcar que Aliosha es una figura esencialmente moral. Esto lo vemos, por ejemplo, al comienzo del capítulo dos del libro quinto, cuando mediante una penetrante interpretación psicológica Aliosha nos devela por qué un hombre con problemas de dinero no quiso aceptar la ayuda económica que se le ha ofrecido (300). Además de esto, debemos decir que Aliosha es una figura que irradia un inmenso poder vivificante sobre los demás personajes, tal como vimos en el caso del príncipe Mishkin en *El idiota*. Valga referir que su conflictivo padre (Fiódor), que no cesa de reñir con sus otros dos hijos, nunca se atreverá a reñir con él, en tanto que en la antesala del juicio de su hermano Dmitri podemos ver cómo a éste le basta para tranquilizarse con saber que Aliosha no lo cree culpable (826). Justamente es en este juicio donde el fiscal del caso (Ippolit) nos describe a Aliosha como el representante ruso por excelencia del espíritu eslavófilo (965).

Sin embargo, más allá de haberse procurado llevar una vida de monje, Aliosha es ante todo *un Karamázov*, con toda la connotación *esencialmente humana* que involucra la designación de este linaje a lo largo de la novela. A grandes rasgos, diríase que ser un Karamázov<sup>71</sup> implica participar tanto de lo más noble y sagrado como de lo más vil y reprobable que hay en el ser humano, una condición bifocal de la personalidad que Dostoievski ha elegido nuevamente en esta novela para caracterizar lo que, según él,

---

<sup>70</sup> En las dos últimas páginas de su traducción, Omar Lobos nos refiere algunos testimonios de la mujer de Dostoievski y de algunos amigos y estudiosos del escritor que dan cuenta del papel que Aliosha pudo haber asumido en esa segunda parte de la novela.

<sup>71</sup> En la página 18 del comentario que le dedica a esta novela en sus obras completas (tomo III), Cansinos Assenz interpreta el espíritu “karamazovniano” en el sentido del *pathos dionisiaco* que conocieron los griegos antiguos.

significa el *ser nacional ruso*<sup>72</sup>. Dicha característica dual del hombre ha quedado expresada por el fiscal de instrucción en el proceso contra Dmitri en el momento de referirse a la índole de los rusos: “somos naturalezas amplias, karamazovianas, capaces de mezclar todos los opuestos posibles y contemplar a la vez ambos abismos, el abismo sobre nosotros, el abismo de los ideales superiores, y el abismo debajo de nosotros, el abismo de la más baja y fétida caída” (Dostoievski, 2012: 968)<sup>73</sup>. A esto se debe pues que Aliosha se enrojecza (156) durante un discurso en el que su hermano Dmitri se reprocha su propia bajeza moral, y en el que le advierte a su hermano menor que en él (en Aliosha) también hay un “insecto” que engendra las tempestades (154).

Así, pese a los influjos racionales que lo impulsan a vivir bajo los dictámenes de una moral religiosa, las conductas de Aliosha muchas veces estarán gobernadas por fuerzas irracionales que lo hacen ver mucho más mundano de lo que debería ser un monje. Aliosha llaga a altas horas a su monasterio luego de haber estado en todo tipo de andanzas nocturnas (222), trepa las cercas de un hogar ajeno para verse con su hermano Dmitri (147), se da de besos con la jovencita que le atrae portando su traje de monje (303), come y bebe cantidades exageradas en un bullicioso mesón con su hermano Iván (318), reza de forma *maquinal* ante el cuerpo sin vida de su maestro el padre Zósima (501), e incluso reconoce tener a menudo pesadillas perturbadoras con seres demoniacos (807). No es de asombrarse entonces que él, uno de los personajes religiosos centrales de la novela, en un diálogo que sostiene con la jovencita que lo atrae (Lise) exprese el desconcierto moral al que lo han llevado las riñas de sus hermanos con su padre y el descreimiento religioso (si bien fugaz)

---

<sup>72</sup> Noción harto problemática e ideada con mucho subjetivismo por parte de Dostoievski, tal como analizamos en el comentario preliminar sobre *El idiota*.

<sup>73</sup> Esa “mezcla de abismos” karamazovniana que Dostoievski ha representado en todas las figuras relevantes de esta novela, se ve incluso en los personajes secundarios, tal como en la aparición del “personaje misterioso” que va al encuentro del padre Zósima en el *apartado D* del capítulo dos del sexto libro. Por un lado, en su breve aparición este personaje expone lo que en el pensamiento de Dostoievski se entiende como *la magna idea* del autor, a saber, la esperanza en la reconciliación y la hermandad entre todos los pueblos humanos (425), pero por otro lado este personaje confiesa haber cometido un asesinato por celos pasionales (426).

que ello le depara: “Sé solamente que yo mismo soy Karamázov, ¿soy yo un monje?... en Dios quizá no creo” (Dostoievski, 2012: 307).

Del mismo modo, otro diálogo en el que vemos a Aliosha concientizarse ante Lise de su naturaleza *karamazovniana*, es aquel del capítulo tres del libro undécimo. Allí la jovencita le expresa sus deseos de incendiar su propia casa para aniquilarse a sí misma y a su familia, un sentimiento de autodestrucción que lleva al menor de los Karamázov a reconocer que, efectivamente, “Hay momentos en que los hombres aman el crimen, pronunció pensativo Aliosha” (Dostoievski, 2012: 806). Y seguidamente, ante la observación hecha por Lise respecto al placer malévolos que experimentan todos los que, sin pruebas, acusan a Dmitri de ser un homicida, es donde Aliosha nos hace ver en forma de diálogo una de las ideas *karamazovianas* centrales de la novela, y que en el caso de Iván aparecerá mucho más recalcada: *el reconocimiento universal del instinto parricida*: “¿les encanta que haya matado al padre? –Les encanta, a todos les encanta. Todos dicen que es horroroso, pero para sus adentros les encanta tremendamente. A mí la primera. –en sus palabras con respecto a todos hay algo de verdad, dijo quedamente Aliosha” (Dostoievski, 2012: 806).

Con todo esto, uno de los sucesos que influye de forma más drástica en los intervalos de descreimiento religioso por los que atraviesa Aliosha, es sin duda alguna la muerte de su maestro y amigo el padre Zósima. Aunque más que la muerte en sí del monje, lo que ha incidido de forma negativa en la fe de Aliosha es la desconcertante escena que ocurre durante el sepelio de su amigo, esto es, los chistes y las burlas que surgen por parte de los ex-allegados a Zósima ante el olor pestilente que su cuerpo en descomposición empezó a despedir estando en el ataúd (459). Toda la hipocresía religiosa de la que Aliosha había sospechado en el monasterio quedó plasmada en esa escena por parte de quienes hasta entonces habían venerado a Zósima, pues con mucha sorna se preguntaban *cómo considerarlo santo después de tales olores*. Incluso, quien ha sido considerado “el rival ideológico” del difunto monje en el monasterio, el padre Ferapont, se atrevió a realizar un conjuro contra Satanás ante el olor pestilente del cadáver (466).

Así pues, Aliosha termina percatándose de que todos los clérigos que estuvieron presentes en el sepelio, en vez de haber venerado al difunto padre, lo único que esperaban era milagros ante su ataúd, por lo que las dudas religiosas que manifiesta el héroe (capítulo dos

del libro séptimo) recaen sobre estos puntos: *¿por qué la providencia divina no pudo hacer nada para evitar semejante sacrilegio?, ¿por qué la omnipotencia de Dios no pudo prevalecer ante las leyes naturales que ocasionaron la descomposición del cuerpo de Zósima?* (474). El cuerpo y sus debilidades, las que en este caso echan por tierra la fe espiritual de los monjes; ya en su *Zarathustra* Nietzsche había puesto bajo sospecha los límites de la espiritualidad religiosa con estas palabras: “Allzugut kenne ich diese Gottähnlichen... Allzugut weiss ich auch, woran sie selber am besten glauben. Wahrlich nicht an Hinterwelten und erlösende Blutstropfen: sondern an den Leib glauben auch sie am besten, und ihr eigener Leib ist ihnen ihr Ding an sich” (Nietzsche, 1956: 33)<sup>74</sup>. Por ende, aunque sólo haya sido efímeramente, en la anterior escena las ideas ateísticas del hermano Iván expuestas en la leyenda del *Gran inquisidor* (de la que hablaremos más adelante) terminaron incidiendo sobre las creencias religiosas de Aliosha, si bien en su caso se trata de un sentido más atenuado de la expresión *ateísmo*: “-Yo contra mi Dios no me rebelo, yo solamente no acepto su mundo-, se sonrió de repente torcido y con malicia Aliosha” (Dostoievski, 2012: 476).

En cuanto al plano de representación del nihilismo que nos ofrece la figura de Fiódor Pavlóvich Karamázov, debemos decir que dicho plano se sustenta a partir de que Fiódor es el *símbolo de la mala autoridad* en esta novela, quien fuera para sus hijos la fuente “del abismo de la más baja y fétida caída moral”, atendiendo a las palabras del fiscal Ippolit en su definición de la naturaleza karamazoviana. Es, por consiguiente, un incitador al parricidio<sup>75</sup>.

Fiódor es un terrateniente adinerado que adolece de una grave incontinencia sensual, a quien su desenfrenado estilo de vida lo lleva a ser caricaturizado en casi todas las escenas donde interviene; es el estereotipo de esa “imbecilidad nacional” (9) que Dostoievski

---

<sup>74</sup> “Demasiado conozco yo a estos semejantes a Dios... Demasiado sé también lo que ellos mismos creen. Verdaderamente no creen en mundos remotos ni en gotas de sangre: más bien creen en el cuerpo, y su propio cuerpo es para ellos la cosa en sí” (mi traducción).

<sup>75</sup> Cabe anotar que la condena social del parricidio no es un fenómeno que haya tenido alcance universal a lo largo de la historia. En ciertas culturas primitivas (como por ejemplo, en algunos pueblos esquimales) la supresión violenta del padre no necesariamente es vista como un acto inmoral, según las circunstancias.

adjudica a la clase intelectual rusa de su época. De él se nos refiere al comienzo de la narración que era “el tipo de persona no sólo ruin y depravada, sino a la vez imbécil, pero no obstante de esos imbéciles que saben llevar perfectamente los asuntos de sus bienes, y al parecer solamente estos” (Dostoievski, 2012: 9). Además de haber echado a perder sus dos matrimonios, en los que dejó abandonados a sus hijos sin cederles la parte de la herencia materna que les correspondía, Fiódor ha sometido a esclavitud al hijo bastardo<sup>76</sup> que engendró en uno de sus ultrajes callejeros, luego de haber violado y dejado abandonada a una mujer con problemas mentales.

Además de esto, en un momento de la sesión del proceso contra Dmitri en el capítulo seis del libro doce, el fiscal Ippolit presentará el caso de Fiódor Pávlovich como uno de los tantos casos de padres rusos contemporáneos que incorporan en su visión del mundo elementos comunes a la clase intelectual (964), básicamente por ser el tipo de autoridad permisiva que no fomenta entre sus hijos el menor aprecio por los *ideales sagrados*<sup>77</sup> en los que creía Dostoievski. Por eso, en el tipo de padres que encarnaría Fiódor, según Ippolit, “todo el costado espiritual queda borrado, y una sed de vida extraordinaria se ha reducido a que, salvo placeres lujuriosos, no ve en la vida nada, y así enseña incluso a sus hijos. Obligaciones espirituales paternas, no hay de ninguna clase” (Dostoievski, 2012: 963). Pero más allá de su desenfreno emocional, hay que señalar que el principal motivo que Dostoievski le adjudica a esta figura para hacerla ver como un símbolo corrompido de autoridad paterna es algo que, como hemos visto a fondo en *El idiota*, resulta decisivo en la concepción dostoievskiana del nihilismo: la pérdida de la identidad nacional.

Fiódor no posee tal identidad. Por eso es que cuando se reúne con Iván y con Aliosha en el capítulo ocho del libro tercero, les confiesa a ambos que su odio por los mujiks rusos se debe a que sus creencias y costumbres anticuadas son un obstáculo para los intelectuales, por lo que él (Fiódor) sólo los puede ver como las víctimas de una religión y cultura retrasadas que han entorpecido por siglos el progreso de su país. Por eso, según él, “Rusia es una porquería. Amigo mío, si supieras cómo odio yo a Rusia” (Dostoievski, 2012: 189).

<sup>76</sup> Smerdiakov, su homicida, de quien nos ocuparemos en el capítulo sobre el suicidio.

<sup>77</sup> Véase en el comentario preliminar del capítulo sobre *El idiota* la acotación que hicimos respecto a los ideales sagrados que Dostoievski adjudica al pueblo ruso.



Este odio frente a todo lo que hay de tradicional en su pueblo queda a su vez plasmado en la aversión que le genera el “rusismo terrible” (34) de los rituales religiosos practicados en el monasterio donde vive Aliosha, aversión espiritual que en Fiódor se convierte progresivamente en una grosera y teatral charlatanería, como la que muestra en el almuerzo al que es invitado en el monasterio (128). En definitiva, Fiódor es el símbolo de una autoridad libertina que representa un orden de cosas perverso e injusto.

Por su parte, los sucesos que acontecen en el monasterio de la iglesia ortodoxa donde ha vivido Aliosha nos permiten indagar sobre el nihilismo religioso que aparece en esta novela. Para ello debemos referirnos al padre Zósima<sup>78</sup>, el líder espiritual de este monasterio.

Zósima resulta clave a la hora de entender el aspecto religioso del nihilismo en *Los Karamázov* en la medida que es el personaje que delimita (donde podemos leer la voz del propio Dostoievski) el núcleo de la cuestión ateística en esta novela. Esto lo hace al sostener en uno de los discursos que pronuncia previo a su muerte que “El que no cree en Dios tampoco cree en el pueblo de Dios” (Dostoievski, 2012: 411). Pequeña frase ciertamente, pero de un contenido relevante, si tomamos en cuenta las conflictivas historias de las figuras dostoievskianas que viven en contradicción con el pueblo y que hemos analizado anteriormente: Raskólnikov, Piotr Verjovenski, Gania. Atendiendo a ello, podemos conjeturar que lo que Zósima nos sugiere es que quien está alejado de Dios y de su pueblo resulta más proclive a tener que vérselas con la experiencia del mal (o del nihilismo, en este caso). Esto nos explica el porqué Zósima nos ha hablado con tanto ahínco en uno de sus discursos del capítulo tres del libro sexto de la mala influencia que generó un filósofo ateo en la niñez de su hermano Merkel antes de que éste muriera (400). A su vez, esa misma frase del monje encuentra su correlato simbólico en lo que Lise le ha referido a Aliosha respecto a uno de sus sueños, en el que se le aparecían espectros demoniacos y amenazantes rodeando su habitación cada que ella injuriaba a Dios (806).

---

<sup>78</sup> Omar Lobos cree que Zósima es una figura inspirada en el monje Ambrosini, a quien Dostoievski conoció en el monasterio de Óptina Pústiñ, el cual visitó tras la muerte de su hijo. Véase la página XVI de su estudio preliminar.

No obstante, más allá del papel cristiano-redentor que juega la figura de Zósima al interior del monasterio, su importancia también reside en que su propio ejemplo de vida señala un hecho significativo dentro de la concepción dostoievskiana del mundo, y que resulta capital para la visión del nihilismo religioso: a saber, *la existencia ineluctable del mal en el mundo*.

En efecto, al momento de narrarnos en el *apartado C* del capítulo dos del sexto libro algunos sucesos inmorales de su juventud, Zósima nos ha querido decir que, pese a ser un monje ortodoxo, nunca pudo serle fiel por entero a la consciencia del bien. Consciente de su caso, en otro de sus discursos (228) nos hablará sobre un hecho de deshonor moral que abunda entre los monjes de su monasterio, quienes deciden encerrarse para siempre en sus celdas monacales: son ellos los que viven desentendidos de toda labor social, por lo que como diría Nietzsche en alusión satírica a la vanidad del clero “O seht mir doch diese Hütten an, die sich diese Priester bauten! Kirchen heissen sie ihre süsduftenden Höhlen! O über diez verfälschte Licht, diese verdumpfte Luft! Hier wo die Seele zu ihrer Höhe hinauf nicht fliegen darf! (Nietzsche, 1956: 97)<sup>79</sup>. Esto es lo que ocurre con el padre Ferapont.

Este particular monje de reacia conducta a la fe ortodoxa aparece en el capítulo uno del cuarto libro como “el adversario de zósima”, de quien se nos dice que, además de su obstinado aislamiento, se mostraba muy grosero las pocas veces que hablaba con alguien. Por todo esto, “Circulaba un muy extraño rumor, por otra parte entre la gente más oscura, de que el padre Ferapont tenía comunicación con los espíritus celestiales y solamente con ellos hablaba” (Dostoievski, 2012: 233); una de las supuestas conversaciones que Ferapont habría tenido con un ser del más allá queda consignada en el capítulo uno del libro cuarto (236). Sin duda, esta clase de fanatismo religioso que contradice la fe ortodoxa es el que llevó a Zósima a insistirle varias veces a Aliosha en que debía salir del monasterio para cumplir con su misión cristiana en el mundo.

Asimismo, eran muchos otros los monjes (además de Ferapont) que, asediados por el odio y la envidia frente a Zósima no obedecían el ejemplo del comportamiento sencillo y desprovisto de fanatismo que identificaba al líder del monasterio. Esta negación de la autoridad religiosa quedaba al descubierto en algunos de los rituales monacales. Por

<sup>79</sup> “¡Mirad los ranchos que se han construido los sacerdotes! Los llaman iglesias a esas perfumadas cavernas. ¡Qué falsa es esta luz, qué pesado este aire. No poder volar aquí, donde el alma quiere elevarse a las alturas!” (mi traducción).

ejemplo, en el capítulo quinto del libro primero se nos dice que había algunos monjes que, a escondidas de Zósima, obligaban a ponerse de rodillas a los fieles para confesar sus pecados<sup>80</sup> (42), en un acto de profanación frente al sacramento de la confesión cometido en otro sentido por los propios monjes en su práctica ritual: “A muchos hermanos se les hacía pesado ir a lo del stárets, e iban a la fuerza... contaban que algunos hermanos, al dirigirse a lo del stárets, convenían entre ellos de antemano: “yo voy a decir que a la mañana me puse furioso contigo, y tú confírmalo”, para tener qué decir, solamente para liberarse. Aliosha sabía que esto a veces sucedía efectivamente así” (Dostoievski, 2012: 223). Ahora bien, entre estos personajes que vivían en el monasterio y que cometieron sacrilegios contra la fe ortodoxa, hay uno en particular que sobresale, quien es el protagonista del capítulo siete del segundo libro, titulado “un seminarista arribista”: Rakitin.

Se trata de un seminarista que defiende los ideales franceses de la igualdad, la fraternidad y la libertad por sobre la creencia en el Dios ruso y en la inmortalidad del alma (116), un espíritu progresista infiltrado en el monasterio que además pretende publicar una revista liberal y atea en Petersburgo (117). Es por eso que “Rakitin dice que se puede amar a la humanidad aun sin Dios” (Dostoievski, 2012: 820), un pensamiento que bien podría tener sentido para cualquier humanista contemporáneo, pero que no encaja en la cosmovisión de Dostoievski. A su vez, Rakitin es un seminarista sumamente voluptuoso y sensual. Prueba de ello es que no sólo se atreve a cortejar una viuda adinerada (jojlakova) recitándole unos versos para que ésta acceda a casarse con él y así poder disponer de su capital (817), sino que además, en la escena del capítulo tres del libro séptimo en la que Grushenka acoge amigablemente en su casa a Aliosha, sospecha que el encuentro entre ambos sea de naturaleza erótica (486). Dicho encuentro entre Aliosha y Grushenka había significado para el héroe un momento clave en su transformación moral, “Pero Rakitin, que sabía comprender muy sensiblemente todo lo tocante a sí mismo, era muy bruto para comprender

---

<sup>80</sup> A diferencia de lo aceptado en el cristianismo romano, la fe ortodoxa no admite que el sacramento de la confesión obligue a dicha postura. Para conocer las diferencias esenciales entre estas dos facetas del cristianismo, véase el libro de Hans Küng *El cristianismo: esencia e historia*, en particular el capítulo dos del apartado A: *Polémica en torno al cristianismo*.

los sentimientos y sensaciones de sus allegados, en parte por su joven inexperiencia, y en parte por su gran egoísmo” (Dostoievski, 2012: 491).

Sin duda, el aborrecimiento que genera en todos sus allegados se debe antes que nada a su exacerbado egoísmo, y así se lo ha hecho saber Dmitri al no permitirle que lo visitara mientras se encontraba internado en el hospital del presidio y pese a la insistencia del seminarista (1054). Además, ese egoísmo es el que lo lleva a despreciar el gesto de compasión cristiana que el padre Zósima tuvo con Dmitri al arrodillársele a sus pies en señal de perdón por su futuro *crimen simbólico*; de ahí que ante este gesto Rakitin le diga a Aliosha que “con los pobres de espíritu siempre pasa así. Ante la cantina se persignan, y a la iglesia le arrojan piedras. Así hace también tu stárets: al justo lo echa afuera con el bastón, y al asesino se le inclina a los pies” (Dostoievski, 2012: 112).

Finalmente, otro plano de representación de la novela en donde vemos expresada la negación de todo principio de autoridad absoluta (legal, en este caso), es aquel donde se dan las escenas de la instrucción judicial que se encarga del proceso contra Dmitri. Tal como hemos visto en capítulos anteriores, aquí el nihilismo vuelve a ser una consecuencia de una visión relativista y fragmentada del mundo. Esto lo vemos en la arbitrariedad de criterios y sentencias que se aplican contra el acusado Dmitri, desde el mismo momento de su captura al finalizar el libro octavo.

Por un lado, la instrucción policial había decidido interrogar minuciosamente al acusado por asuntos de dinero, con el fin de que éste se desprendiera en ese momento de todo el que no le pertenecía en buena ley; pero por otro lado estos mismos policías terminaron concediéndole un dinero a unos polacos que estaban de juerga con Dmitri y que confesaron explícitamente habérselo usurpado al acusado (697). Ese mismo proceder arbitrario de parte de las autoridades lo vemos en el caso del peritaje médico de los doctores que analizaron el estado mental de Dmitri, en el capítulo tres del libro doce, peritaje en el que los doctores no lograron conciliar sus posturas en cuanto al grado de perturbación psicológica que afectaba al acusado en el instante del crimen que se le imputa: uno de los doctores lo considera responsable de sus actos, en tanto que el otro cifra los móviles de su asesinato en impulsos inconscientes. Y finalmente, otro proceder arbitrario que se da entre las autoridades del caso ocurre en los dos últimos capítulos del libro duodécimo; allí, el fiscal Ippolit y el

defensor de Dmitri discuten sobre si la condena social que usualmente se hace del parricidio debe tomarse (o no) como un prejuicio moral (1038), lo cual no hace más que ensombrecer la presunta legitimidad de los principios legales. Todo este clima de desconcierto generalizado que envuelve a la instrucción judicial es el que, de algún modo, promueve lo que podríamos llamar una *representación popular del relativismo*, la cual se percibe en las muy heterogéneas opiniones que surgen entre los mujiks que asisten al proceso contra Dmitri, respecto a si éste merecía o no ser absuelto (1043).

En consecuencia, todas estas instancias de carácter relativista que se ven involucradas en el proceso penal contra Dmitri, y que además de incitar a la desobediencia civil no sirven más que para lentificar y entorpecer la suerte del acusado, nos explican por qué en el libro duodécimo Dostoievski emprende una fuerte caricaturización contra toda esa parafernalia judicial. Allí el escritor dirige su sátira contra la preparación de las “pruebas materiales” pergeñadas contra el acusado, contra la desprevenida actitud del presidente de la sesión y de los funcionarios ignotos que asistieron al proceso, así como también contra el carácter sabático de los propios juristas encargados del caso. Pero ciertamente, esta extensa caricaturización que el escritor nos ofrece en casi todas las escenas del capítulo duodécimo, obedece antes que nada a que, en la trama de la narración, tales escenas van en contravía de un hecho que es muy ponderado en el pensamiento de Dostoievski: a saber, *la inutilidad moral de toda condena externa*. Para Dostoievski el poder judicial y las instituciones sociales son completamente ineficaces a la hora de solventar crímenes individuales, casos donde, según Fiódor, lo que debería primar es la responsabilidad moral del acusado<sup>81</sup>.

Finalmente, lo más interesante del discurso pronunciado por el fiscal Ippolit en el proceso contra Dmitri (en el que en muchos pasajes leemos claramente la voz del propio Dostoievski), es que al final del mismo termina exigiéndole al tribunal ruso (y, simbólicamente, a toda Rusia) *no justificar de ninguna manera el asesinato del padre por parte del hijo* (1001)<sup>82</sup>. Tal advertencia sobre el respeto incondicional que el hombre debería profesarle a todas las extensiones de la autoridad suprema (el padre, Dios, el Zar) es

---

<sup>81</sup> Este punto es analizado por Cansinos Assenz en el comentario que hace de *Los hermanos Karamázov* en su edición de las obras completas (1950: tomo III: 10). Según el crítico español, Dostoievski ha elaborado en su novela magna el problema del delito en su aspecto religioso, de ahí que sea menester distinguir entre el tribunal judicial y el tribunal eclesiástico (el único que le importaría a Dostoievski).

justamente la que transgredirán *simbólicamente* tanto Dmitri como Iván Karamázov. Por consiguiente, la formulación textual del mayor de los problemas dostoievskianos (a saber, *las consecuencias negativas que tiene para el hombre la negación de la existencia de Dios*) es la que nos hace entender que, efectivamente, el ateísmo es una de las mayores expresiones del nihilismo en el pensamiento de Dostoievski.

A continuación vamos a ver en qué sentido la negación de todo principio de autoridad suprema ha llevado a Dmitri y a Iván Karamázov a transitar (de distintas maneras) por la experiencia del nihilismo en esta novela. Ciertamente, hemos elegido concentrarnos por separado en ambas figuras, en primer lugar, considerando que el mundo en que se mueven estos dos personajes es en gran parte un mundo psicológico, interior, sumamente cerrado; y en segundo lugar, teniendo en cuenta que el propio narrador de la novela es quien nos ha señalado que “Dmitri era una persona, en comparación con Iván, casi absolutamente inculta, y los dos, puestos juntos uno a la par del otro, parecían hacer tan claro contraste, como personalidades y como caracteres, que quizá no se hubieran podido inventar dos personajes menos afines entre sí” (Dostoievski, 2012: 46).

---

<sup>82</sup> Véase la acotación que a este punto realiza el abogado de Dmitri en el capítulo trece del libro duodécimo, cuando nos ofrece una interpretación sobre *el significado místico de la palabra padre*, el cual volvería injustificable cualquier intento de negación o de supresión violenta de la autoridad paterna (1032).

### 6.3. Dmitri Karamázov

*“¿Cómo entraré yo en una eterna alianza con la tierra? Yo no beso la tierra, no le abro el pecho; ¿qué? ¿Tengo que hacerme mujik o pastor? Camino y no sé si he caído en la fetidez y el oprobio o en la luz y la alegría. Ahí está la desgracia, ¡pues todo en el mundo es un enigma!” (Dostoievski, 2012: 153).*

*“La indecisión entre cielo y tierra nos transforma en santos negativos” (Ciorán, 1995: 276).*

De un perfil psicológico similar al de Rogozhin, aquel personaje campesino de *El idiota* al que su pasión amorosa lo había sometido a toda clase de desvaríos, Dmitri Karamázov (Mítia)<sup>83</sup> resulta ser un personaje altamente lujurioso e impulsivo, cualidades que ha heredado de su padre Fiódor, a quien no obstante aventaja mucho en el aspecto moral.

En Dmitri podemos ver a una de esas típicas figuras dostoievskianas desdobladas (recuérdese lo que hemos señalado antes acerca del espíritu karamazoviano) que pese a creer en Dios se deja arrastrar violentamente por el sendero del mal; él mismo le confiesa esto a su hermano Aliosha en un diálogo del capítulo tres del tercer libro (153). Por citar sólo un caso, el costado religioso es el que le permite a Dmitri restablecerse espiritualmente en la sesión del proceso judicial en que se verá involucrado (allí incluso se persigna), luego de enterarse de que a quien él había agredido y dejado en estado de coma (Grigori) pudo sobrevivir al ataque (637). Así, podemos estar de acuerdo con Angeles Gibert cuando en el comentario que le dedica a esta novela sostiene que “El simbolismo que encierra esta figura es muy claro. Mítia es el pueblo ruso con quien Dostoievski está acostumbrado a tratar... un pueblo conformado y sumiso, rebelde sólo por fuera, cargado de vicios en los que cree ahogar su amargura, pero iluminado por una fe ancestral” (Gibert, 1974: 26). Sin embargo, ya que hemos remarcado la condición irresoluta del carácter de Dmitri, y a su vez,

---

<sup>83</sup> Omar Lobos se refiere al personaje histórico real que Dostoievski conoció en el presidio y que habría inspirado la creación del personaje literario, por haber estado encarcelado injustamente (véase la página XV de su estudio preliminar sobre la novela).

atendiendo al primero de los epígrafes con que hemos presentado a este personaje, en el siguiente análisis vamos a mostrar solamente de qué manera es que “el lado del oprobio” pone en contacto a Mitia con una de las consecuencias existenciales del nihilismo: *la experiencia del absurdo*. Correspondería a otro análisis mostrar más en detalle de qué forma su alegría y su fe lo terminan redimiendo ante dicha experiencia en esta novela.

El hecho que marca desde un comienzo de la novela la ausencia que hay en Dmitri de un principio moral regulativo (o de una figura paterna), es que desde los tres años ha sido abandonado por su padre Fiódor, quien lo dejó en manos de su sirviente Grigori. Dicho abandono, si se quiere, originario al que ha sido sometido Mitia y las perniciosas consecuencias morales que, según Dostoievski, esto acarrea en la formación de valores en la niñez<sup>84</sup>, llevaron a que desde muy pequeño Dmitri creciera bajo la humillación permanente: así queda simbolizado en los versos cargados de nostalgia que le recita a Aliosha en el tercer capítulo del tercer libro (152). Dmitri engendrará entonces una aversión personal hacia su padre debido a la negligencia moral con que lo ha tratado, negligencia que a su vez hereda de éste y que se refleja en muchas de sus conductas cotidianas: la primera de ellas es cuando llega muy tarde a una reunión crucial que tenía pactada con sus hermanos y con su padre en el monasterio de Zósima (84).

Del mismo modo, otro rasgo que Dmitri engendra a partir del abandono en que lo dejó su padre es un temperamento demasiado odioso. La fuerte riña que mantiene con Fiódor en el capítulo seis del segundo libro por asuntos de dinero y por hablillas sobre mujeres, hace que éste termine amenazándolo con meterlo preso. Empero, no es el dinero algo que le interese demasiado a Mitia, sino que más bien lo es el libertinaje de los sentidos, y por ello le hablará a Aliosha de “los callejones morales” que le gusta transitar, el desenfreno dionisiaco del que él no puede prescindir en su existencia: “A mí siempre me gustaron los callejoncitos, los sordos y oscuros recovecos... allá están las aventuras, allá está lo inesperado. Yo, hermano, hablo alegóricamente. En nuestro pueblucho no había de esos

<sup>84</sup> En el capítulo dos de enero del *Diario de un escritor* (año 1876) Dostoievski se refiere a las secuelas negativas que arroja sobre la niñez la falta de unos buenos padres. Allí el escritor nos habla de la mala experiencia personal que tuvo en una sección de menores delincuentes, donde pudo conocer niños a los que sus padres inculcaron toda clase de comportamientos obscenos.



callejones materiales, pero morales sí había” (Dostoievski, 2012: 155). Estos “callejones morales” de los que nos habla Dmitri pueden leerse como una imagen de la condición sórdida y laberíntica en que se mueve su mundo psicológico, o en otras palabras, como una imagen de las pasiones destructivas que lo dominan y lo echan a perder, aunque algunas veces él no las exteriorice sino que las reprima. Sin duda, la pasión que más lo asedia es la *incontinencia dionisiaca*, la cual se vuelve sintomática en él y lo pone en contacto con la experiencia del absurdo a través de: sus querellas amorosas, el deseo de matar al padre y el instinto de autodestrucción, el cual se manifiesta expresamente en Mitia como una tendencia al suicidio. Vayamos por partes.

La pasión amorosa es la que mayores conflictos psicológicos le acarrea a Dmitri. Pese a que por un tiempo vivió perdidamente enamorado de Katia (una buena muchacha de quien en un punto nos dirá que fue la causa principal de su perdición espiritual (149), Mitia, obedeciendo a su compulsiva incontinencia, termina cambiando a su novia por una mujer sumamente excéntrica y caprichosa, a quien se nos describe en el capítulo diez del tercer libro como el símbolo de la “belleza rusa” (211): Grushenka. Esta es la histérica mujer que desata las disputas de celos entre Mitia y su padre Fiódor. En tanto que, con Katia, es con quien Dmitri nos deja ver por momentos el costado más cruel y oscuro de su mundo interior, pues tengamos en cuenta que *en este personaje la experiencia del absurdo transcurre fundamentalmente en su mundo psicológico*. A este respecto, podemos referir un episodio que se da en el capítulo cinco del tercer libro, donde se narra la funesta intención moral o aptitud psicológica que, paradójicamente, dio origen a la pasión amorosa de Dmitri hacia Katia.

*Desde el punto de vista psicológico*, en esta escena se ve la inclinación que tuvo Dmitri de vengarse malignamente de Katia por la simple pequeñez de que ésta lo había ignorado en un baile, hecho a partir del cual a Mitia “le empezó a hervir la maldad” en ese momento (163). Mitia termina comprometiéndose con prestarle un dinero a Katia para que ella pueda zanjar las deudas de su padre, y si bien es cierto que *en acto* termina cumpliendo su promesa, en ese pasaje de la novela podemos ver que *desde el punto de vista psicológico de la intención* Mitia ha querido burlarse de Katia y retractarse de su promesa: “Me empezó a hervir la maldad, quería hacerle algo ruincísimo, cochino, de mercader: mirarla

burlonamente, y aquí, mientras estaba delante de mí, aturullarla con la entonación con que solamente un mercader sabe decir: -¡Lo de los cuatro mil! Pero yo bromeaba, ¿qué dice usted? Demasiado crédulamente, señora, ha hecho sus cálculos“ (Dostoievski, 2012: 163).

Más allá de que en lo sucesivo Katia intenta ser para Dmitri su soporte espiritual, él la rehúye constantemente, y lo hace movido por el oprobio que le genera haberse gastado un dinero que ahora le pertenecía a ella. Pese a amarla, Katia le suscita pues mucha crueldad a Mitia. Él mismo nos dirá en alusión a lo que esta joven le inspira que “enamorarse no significa amar. Puede uno enamorarse también odiando” (Dostoievski, 2012: 149). Diríase además que la descripción en lenguaje figurado que el seminarista Rakitin le hace a Aliosha sobre el tipo de pasión amorosa que domina y hace perder al hermano Dmitri resulta muy acertada en este punto: “Un hombre se enamora de una belleza cualquiera... y entrega por ella a sus propios hijos, vende al padre y a la madre, a Rusia y a la patria; siendo honrado, va y roba; siendo manso, mata; siendo fiel, traiciona” (Dostoievski, 2012: 113). Por ende, podemos colegir que la disolución de la noción de autoridad suprema en la concepción del mundo de Dmitri es la que lo lleva a vivir esta clase de desenfrenos pasionales, como si la falta de una ley moral (la figura del padre) le hiciese creer que *desde el punto de vista del deseo* todo está permitido.

En cuanto al instinto parricida (otra de las fuerzas anímicas que se desatan en Mitia a partir del abandono paterno al que fue expuesto), cabe referir que una de sus primeras manifestaciones le sobreviene al personaje con la ayuda de su segundo objeto de deseo, Grushenka. Esto ocurre mientras en el capítulo nueve del tercer libro Mitia golpea brutalmente a Fiódor porque había sospechado que Grushenka le estaba siendo infiel a escondidas en la casa del padre (198).

En esta escena, la falta de la ley moral paterna pasa de ser algo “innato” en el mundo psicológico de Mitia a ser una transgresión en el acto concreto, siendo por ello la escena donde se patentizan las ideas que están a la base de su crimen simbólico, es decir, los principios ateístas (las ideas de Iván) que más adelante permearán su concepción del mundo. Así, podemos referir la opinión que Mitia ha expresado luego de que Miusov (un

personaje secundario) lo indagara por la idea de su hermano Iván acerca de no creer en la inmortalidad del alma: “El delito no solamente debe ser permitido, sino incluso reconocido como la más indispensable e inteligente salida para la situación de todo ateo” (Dostoievski, 2012: 99). Sin embargo, las tendencias parricidas de Dmitri no sólo resultan visibles en su psicología y en sus actos, sino además en otro elemento de representación artística en el que Dostoievski profundiza con frecuencia: a saber, los aspectos físicos y fisionómicos de los personajes. En el capítulo seis del libro segundo el padre Zósima (en un gesto profético) se arrodilla ante Mitia en señal de compasión ante su futuro crimen simbólico (106), y lo hace movido por la sensación horrorosa que le produjo en aquel encuentro *la mirada* de Dmitri, tal como se lo confiesa después a Aliosha (398)<sup>85</sup>.

Ahora bien, quisiéramos concentrarnos en el libro octavo de la novela ya que es sobre Dmitri, libro en el que (como se nos dice en su comienzo) se narra la historia de *dos horrorosos* días de su vida. Acá es donde mayormente queda cifrada la experiencia del absurdo que atraviesa al personaje.

Desde el comienzo de este libro podemos ver a Dmitri torturándose por saber de dónde sacaría el dinero necesario para poder huir de la ciudad con Grushenka y para regresar el que le debía a Katia, como si su doble pasión amorosa hiciese caso omiso de la contradicción de sus afectos. En este punto la desesperación que le arrastra su deuda y el frenesí que le produce el deseo de huir con el símbolo de “la belleza rusa” se mezclan hasta el punto de suscitarle nuevamente pasiones muy agresivas, por lo que “sintió en su frenesí que era mejor incluso asesinar y robar a alguien pero regresar la deuda a Katia” (Dostoievski, 2012: 511). Por ende, gran parte de los acontecimientos centrales del libro octavo de *Los Karamázov* nos muestran tanto los periplos por los que transita Mitia en su búsqueda del dinero como el estado de desorientación psicológica (*la experiencia del absurdo*) al que dicha búsqueda lo somete.

Lo primero que Dmitri intenta para conseguir el dinero es ir a la casa del ex protector de Grushenka, el comerciante Samsónov, a quien pese a odiarlo en extremo le propone un

---

<sup>85</sup> Al comienzo del capítulo seis del segundo libro se encuentra una de las caracterizaciones psicológicas y fisionómica más detalladas sobre el personaje.

negocio. Preso de un ataque de nervios que trasluce la perturbación mental en que se halla en ese momento (se ahoga mientras habla y además balbucea las palabras más sencillas (517), Mitia le plantea a Samsónov hacerlo acreedor de la deuda que su padre mantiene con él a cambio de que le haga un préstamo inmediato, petición frente a la que el viejo adinerado se burla disimuladamente sin ofrecerle la menor ayuda. Con ese mismo son de burla, Samsónov lo remite donde otro comerciante apodado Liagavi, ante quien Mitia se dirige con un desespero aún mayor, pese a que ha comenzado a darse cuenta de lo insensato que se vuelve su proceder. En su camino a la residencia de este segundo comerciante Mitia tendrá que vérselas con un guardián embriagado muy poco dispuesto a ayudarlo, en quien percibe otra actitud de indiferencia que lo lleva a propiciarle al guardiá violentos zarandeos (523). A fin de cuentas Liagavi tampoco le da el préstamo a Dmitri y termina ignorándolo, en un nuevo acto de desprecio que catapulta por completo las esperanzas de Dmitri. En ese momento “Una profunda melancolía cubrió su alma como una pesada niebla. ¡Una profunda, terrible melancolía! Estaba ahí, pensando, pero no podía resolver nada” (Dostoievski, 2012: 524).

Mitia se retira solitario y abatido. Se siente completamente desorientado, aunque ya no tanto por el dinero que debía conseguir sino por el aislamiento y la sensación de absurdidad que le han deparado este periplo, de ahí que “Ninguna venganza contra nadie había en su alma, ni siquiera contra Samsónov. Caminaba sin sentido por un angosto senderito del bosque, perdido, con una idea perdida, y sin preocuparse para nada de hacia dónde iba” (Dostoievski, 202: 528). Tal como a menudo ocurre en las descripciones anímicas de los personajes de Dostoievski, la representación paisajística sirve para inyectarle mayor vivacidad al estado psicológico de la figura en cuestión, y es en ese sentido que de Dmitri se nos dice que “Ante él aparecieron de repente segados campos desnudos en una extensión inabarcable: ¡cuánta desesperación, cuánta muerte alrededor! (Dostoievski, 2012: 528).

Dmitri insistirá en conseguir el dinero por última vez con la madre de Katia (la señora Jojlakova), con quien solía tener fuertes disputas. El resultado vuelve a ser el mismo: desencanto ante el prójimo y perplejidad anímica. Por eso, podemos colegir que en este punto se nos abre una perspectiva nietzscheana sobre la experiencia del nihilismo que, de cierto modo, Dmitri ha sabido encarnar, consistente en la afirmación existencial de un

nihilismo filosófico que no declina ante el mecanismo del eterno retorno que somete al deseo humano. Según el filósofo alemán “Der philosophische Nihilist ist der Überzeugung, dass alles Geschehen sinnlos und umsonst ist; und es sollte kein sinnloses und umsonstiges Sein geben” (Nietzsche, 1959: 28)<sup>86</sup>. Es decir, ciertamente Dmitri ha padecido horrores las consecuencias desorientadoras del eterno retorno de sus instintos, pero de cierto modo las ha padecido *afirmándose* en su posición de mártir.

Seguidamente, Dmitri se imagina de nuevo que Grushenka podía encontrarse en la casa de Fiódor, por lo que desesperada e inconscientemente corre hacia allá *con una masa de cobre en la mano*. Al llegar al lugar su afiebrada imaginación se fabrica toda clase de escenas entre su padre y su amada (544), aunque no se atreve a irrumpir en el dormitorio, como si esta vez su deseo parricida se hubiese reprimido. A pesar de ello, sentía la necesidad de descargar su impulso homicida de cualquier forma, y es por eso que, mientras pretendía huir de la casa del padre sin ser visto, termina aplicando ferozmente la masa de cobre sobre la cabeza del criado Grigori cuando éste intentaba retenerlo (548). Es cierto que por un momento, tras tomar consciencia de su brutal acto, a Dmitri se lo puede ver muy arrepentido, pero casi al instante, mientras le limpia la sangre a la víctima, su egoísmo y su desorientación psicológica lo llevan a pensar con plena indiferencia: “-¿y para qué hago esto?-... -¿y además ahora no da igual?-, agregó de repente desesperanzado, -si lo maté, lo maté, ¡caíste, viejo, quédate pues ahí!-, dijo fuerte, y de repente se lanzó a la valla, la saltó hacia el callejón y se echó a correr” (Dostoiévski, 2012: 549). Diríase entonces que la indiferencia frente a la desgracia del prójimo termina convirtiéndose (por un momento) en otra de las sensaciones negativas que deja en Dmitri la ausencia de una ley moral (de un buen padre), tal como lo venían siendo hasta ahora la crueldad psicológica y el libertinaje sensual.

Evidentemente, este episodio con Grigori termina por agudizar aun más el desvarío psicológico por el que pasa Mitia a lo largo del libro octavo. Prueba de ello es que, al ir a reclamar las pistolas que antes había empeñado (sus dos objetos favoritos), se presenta ante

---

<sup>86</sup> “El nihilista filosófico está convencido de que todo acontecimiento es insignificante y absurdo, y de que no debería existir ningún ser que no fuera absurdo e insignificante” (Mi traducción).

su comprador no sólo con un montón de fajos de billetes en las manos sino además dando signos elocuentes de haber cometido recientemente algún delito: “Los papeles eran de cien rublos, iridiscentes, los sostenía firme con sus dedos ensangrentados” (Dostoievski, 2012: 553). Ya en este punto el proceder de Mitia se vuelve completamente irracional, es una fiel imagen del lema que tanto se había repetido a sí mismo durante todo su periplo: “no tenía tiempo” que perder (558). Ni siquiera había advertido antes de presentársele a su comprador (Piotr Illich) que el rostro también lo tenía cubierto de sangre. Por ende, al tomar consciencia de la sangre que había hecho derramar, Dmitri resuelve suicidarse, o por lo menos es en ese momento cuando hace explícita su tendencia autodestructiva: “No se le puede estropear la vida a los demás; y si estropeaste una vida... castígate..., sólo con que le hayas estropeado, con que le hayas arruinado a alguien la vida, condénate y vete” (Dostoievski, 2012: 573).

Ahora bien, en este punto la experiencia del absurdo por la que transita Dmitri comienza a tornarse indisociable de su desenfreno emocional, y a ello se debe que decida comprar toda clase de comestibles y bebidas para celebrar un último banquete antes de matarse. Lo celebrará junto con Grushenka y algunos polacos desconocidos en el capítulo siete del libro octavo, en un episodio que puede verse como el punto álgido del espíritu dionisiaco que arrastra al personaje a lo largo de la novela. En efecto, en las horas previas al banquete se percibe una intensa motivación por parte de Mitia, pues en ese momento el sentido de la vida sólo podía cifrarse para él en los breves instantes de felicidad que le deparaba su experiencia del absurdo. Así, en algún momento de la celebración “comenzó cierta cosa desordenada y absurda, pero Mitia estaba como en su propio elemento, y cuanto más absurdo se volvía todo más se reavivaba su espíritu” (Dostoievski, 2012: 603). Sin duda, el lado dionisiaco de Nietzsche habría podido ver con buenos ojos la experiencia del absurdo que en ese momento consumía a Mitia, si tomamos en cuenta lo dicho por la figura del *Zarathustra* en un pasaje de éxtasis vitalista: “Und wahrlich, hätte das Leben keinen Sinn, und müsste ich Unsinn wählen, so wäre auch mir dies der wählenswürdigste Unsinn“ (Nietzsche, 1956: 30)<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> “Y verdaderamente, si la vida no tuviera sentido y yo debiera elegir un absurdo, este absurdo me parecería el más acertado” (Mi traducción).

No obstante, mientras en pleno banquete se había quedado contemplando absortamente las balas de una pistola que aparece en la escena (559), Mitia se ve tentado nuevamente por otro arrebato suicida.

A partir de entonces, cuando ya se siente completamente “borracho de espíritu” (559), Mitia comienza a recordar las veces en que desabrida y jactanciosamente había vociferado en todos los mesones de la ciudad que algún día mataría a su padre. Está tan desencajado en ese momento que vuelve a hacer patente su desinterés por el dinero al no poder recordar dónde había puesto todo el que traía; Piotr Illich (el comprador de sus pistolas) le reconviene entonces: “En la mesa lo puso... usted mismo... allí lo tiene. ¿Lo había olvidado? Realmente es como si el dinero fuera para usted basura o agua” (Dostoievski, 2012: 558). Aun así, en medio del ensordecedor ambiente, la tristeza y el remordimiento vuelven a adueñarse del ánimo de Mitia. En un pasaje del capítulo ocho del libro octavo se aparta de la juerga para entregarse al recuerdo lacerante de la imagen de la sangre de Grigori, imagen que en verdad nunca dejó de atormentarlo (al menos inconscientemente) a lo largo del banquete. Una vez más el sentimiento de culpa vuelve entonces a sacudir sus tendencias suicidas: “Estaba solo, en la oscuridad, en un rincón, y de repente se agarró la cabeza con las dos manos. Sus pensamientos dispersos de repente se unieron... y se hizo la luz. ¡Una terrible, horrenda luz! -si he de pegarme un tiro, ¿cuándo si no ahora?-, le corrió por la mente” (Dostoievski, 2012: 608).

Una vez finalizado el libro octavo y tras haber sido arrestado en las postrimerías del banquete, a Dmitri se lo ve sin ningún tipo de afán en querer demostrar su inocencia en el proceso de instrucción. Claramente no fue *el crimen en sí mismo* contra su padre (que él no cometió) aquello por lo que se resignó a ser capturado, sino más bien el haber creído en un primer momento que había asesinado a Grigori y el hecho de reconocer sus impulsos parricidas. Por eso, más adelante dirá: “acepto la pena no porque lo haya asesinado, sino porque quería asesinarlo y quizá en efecto lo hubiera asesinado” (Dostoievski, 2012: 705). Sin duda, estas líneas son las que ponen en evidencia la índole esencialmente psicológica de la transgresión que infringe este personaje contra la ley paterna, puesto que acentúan el factor intencional y simbólico de su crimen.

Asimismo, durante el proceso penal el desconcierto psicológico de Mitia puede verse, en primera instancia, a través del desdén y de la distracción con que se presenta al interrogatorio: en plena sesión, mientras se le informa de qué está siendo acusado, en vez de prestar atención para saber cómo defenderse, Dmitri se deja atraer poderosamente por las sortijas que llevaba puestas el juez de instrucción (637). En tal estado de distracción y a la vez de excitación sensorial, Mitia termina confesándole al juez de instrucción que no sentía remordimiento moral alguno por haber odiado tanto a su padre, aunque éste ya estuviese muerto (643). A su vez, una circunstancia que en cierto grado potencia el desconcierto psicológico de Mitia es el hecho de que todos los pormenores fácticos del homicidio (las “pruebas materiales”) que presentaron en su contra conspiraban a la perfección para hacerlo ver como el único sospechoso del crimen imputado: la cantidad exacta del dinero robado y la que portaba Mitia, la masa de cobre con que estuvo divagando por todos lados y que se encontró en el lugar de los hechos, el alegato de algunos testigos sobre la amenaza de Mitia de pegarse un tiro después del incidente. Pero ante todo, la mayor prueba en su contra termina siendo la carta que demostraba “matemáticamente” su culpabilidad, aquella que Mitia le había dirigido a Katia diciéndole explícitamente que sería capaz de matar a su padre, y que Iván lee en el capítulo siete del libro undécimo (855). Diríase pues que la sensación de lo absurdo penetra en ese momento a Dmitri desde afuera hacia adentro: ante todas estas apabullantes (pero falsas) pruebas físicas, él se siente cada vez más encapsulado en su propio mundo interior.

Ahora bien, hay una instancia del interrogatorio que como ninguna otra le hace experimentar a Dmitri la sensación del absurdo. Es aquella en la que se ha visto sometido a esa deshumanizante experiencia de *la cosificación*, la misma que debió soportar Raskólnikov en la escena de la comisaría que ya analizamos en su momento.

En este caso, en plena sala de sesión a Dmitri lo obligan a quitarse su ropa tras una pequeña cortina con el fin de registrar si no llevaba algún dinero camuflado entre sus prendas (668). Además, sin el menor gesto de cortesía, los agentes encargados de registrarlo decidieron exhibir con lujo de detalle al público que se encontraba presente toda la ropa sucia y untada de sangre, como si con ello hubiesen querido acrecentar la sensación de oprobio en el acusado. Y Dmitri no podía sentirlo de otra manera. En ese momento le parecía ser el



objeto de un desprecio generalizado, particularmente cuando notó lo repulsivo que a él mismo se le figuraban sus imperfectos pies, sobre los que ahora todos podían denigrar (671); de manera que “todos estaban vestidos y él desvestido... era como si se sintiera culpable ante ellos, y lo principal era que él mismo estaba casi de acuerdo en que realmente de pronto se había puesto por debajo de los demás, que ahora ya tenían pleno derecho de despreciarlo” (Dostoievski, 2012: 671). Sin duda, durante toda esta revisión Dmitri había sido tratado como un ladrón, al punto que por algunos instantes lo obligaron a permanecer completamente desnudo para luego forzarlo a ponerse la ropa de otra persona, por lo que “con ropa ajena se sentía por completo cubierto de oprobio... se figuraba una cosa pesadillesca y absurda, le parecía que no estaba en su juicio” (Dostoievski, 2012: 673).

Ciertamente lo que más había lacerado a Mitia desde el comienzo del interrogatorio, era el hecho de que los oficiales (algunos con los que antes había tenido relaciones amistosas) no valoraran la sinceridad de sus sentimientos y de su testimonio, en especial en el capítulo que lleva por título “psicología a puro vapor”. Durante la antesala a la revisión de las prendas, los oficiales del caso habían consignado en sus libretas hasta el más mínimo y fútil detalle del testimonio de Mitia, un gesto que había exasperaba por completo al acusado, y que por sí solo bastaría para mostrar toda la malicia y la sospecha con que fue abordado a lo largo del proceso. Es evidente, por ende, que durante el tiempo en que permaneció impávido ante los oficiales que lo escudriñaron como si él fuera *una cosa material*, lo había hecho mientras se desengañaba del fingido compañerismo de los agentes: “-Este chico Nikolái Parfiónovich, con el que solamente hace apenas unos días hablaba tonterías sobre mujeres, y este fiscal enfermo no valen que yo les cuente esto-, le asomó con tristeza por su mente, -¡es un oprobio!-“ (Dostoievski, 2012: 652). Así, la vacilante y contradictoria versión que Mitia termina ofreciendo sobre el modo en que cosió parte del dinero de Katia en el cuello de su camiseta (689), es una clara evidencia de la sensación de absurdidad que le introdujo este interrogatorio en su mundo psicológico.

A Mitia se lo obliga finalmente a escuchar los alegatos de los testigos que lo declaraban culpable estando separado de ellos por una cortina, como si la denigrante condición a la que había sido rebajado impidiera el contacto cara a cara con otro ser humano. De parte de la mayoría de esos testigos y de los encargados de dirigir el proceso Mitia ha recibido

únicamente indiferencia y desprecio: el comerciante Trifon Borisch no responde a ninguno de los dos gritos de despedida que Dmitri le dirige en la sala antes de que se lo lleven a su celda (708), en tanto que el juez de instrucción se niega a darle la mano cuando todo culmina (706). Sin duda, todo el arbitrario proceso judicial al que se vio sometido Mitia termina influyendo en su propia concepción del mundo, lo cual se percibe en el relativismo moral del que se hace eco mientras espera en su celda el veredicto final de la sentencia; allí, junto con Aliosha, Dmitri se muestra incapaz de definir ante su hermano qué significa para él *el bien* (813). El diálogo que sostienen ambos acerca de la cuestión moral se extiende por varias hojas, y es como si Dmitri terminara reconociendo lo arbitrario que se tornan los criterios morales cuando quedan al margen de un principio de autoridad suprema (de la idea de Dios): “Qué cosa es la virtud?, contéstame, Alexéi. Yo tengo una virtud, pero el chino tiene otra..., es una cosa, entonces, relativa. ¿O no? ¿No es relativa?” (Dostoievski, 2012: 820).

En definitiva, este análisis sobre Dmitri Karamázov nos ha servido para conocer algunas escenas en las que se representa la experiencia del absurdo, entendida como una de las consecuencias existenciales a la que conduce la negación de la autoridad paterna, esto es, el modo en que hemos asumido el problema del nihilismo en este capítulo. Ahora veamos qué planos de representación nos suscita dicho problema en relación a la figura atea central de la novela, Iván Karamázov.

### 6.3.1. Iván Karamázov

*“¿Pues cómo obran hasta ahora todos los muchachos rusos? Es decir, algunos. Aquí tienes, por ejemplo, este hediondo mesón, se encuentran aquí, se sientan en un rincón. Antes en su vida habían sabido uno de otro, y saldrán del mesón y de nuevo por cuarenta años no van a saber uno de otro; bueno, ¿y sobre qué se van a poner a juzgar, cuando han encontrado un momentito en un mesón? Sobre las cuestiones universales, no sobre otra cosa: ¿existe Dios, existe la inmortalidad?” (Dostoievski, 2012: 325).*

En las palabras del epígrafe anterior Iván Karamázov nos ha sugerido un rasgo fundamental de su propia personalidad. Él mismo es uno de esos jóvenes solitarios e intelectuales que acostumbra a debatirse sobre “las cuestiones universales”, uno de esos que con frío razonamiento científico pretende erigir teorías utópicas para un mundo mejor en Rusia. Tal como lo sostiene Ángeles Gibert en el comentario que le dedica a esta novela, “Iván es la Rusia de Pedro el grande, es la Europa decadente, es la fuerza de la soberbia concentrada en una razón sin madurez” (Gibert, 1974: 27).

Ese ímpetu razonador que tanto caracteriza a Iván marca un punto de contraste con el hermano Mitia, ya que mientras en éste la experiencia del absurdo había sido potenciada por su desenfreno dionisiaco, en aquél la experiencia del nihilismo surge del orgullo intelectual y del individualismo. Ciertamente, a lo largo de la historia humana éste último ha sido entendido como una de las consecuencias directas de la disolución de los valores absolutos, incluso en los tiempos actuales; tal como lo indica el sociólogo francés Gilles Lipovetsky “La cultura posmoderna es un vector de ampliación del individualismo; al diversificar las posibilidades de elección, al anular los puntos de referencia, al destruir los sentidos únicos y los valores superiores de la modernidad, pone en marcha una cultura personalizada o hecha a medida, que permite al átomo social emanciparse del balizaje disciplinario-revolucionario” (Lipovetsky, 2002: 11). Sólo que a diferencia de la visión secular del individualismo que tiene Lipovetski, Dostoievski ve en esa actitud de la personalidad humana el germen de una gran perdición espiritual. No en vano, pues, en *Los*

*Karamázov*, Aliosha le dirá al joven Kolia<sup>88</sup> en el capítulo seis del libro décimo que el individualismo engendrado por el orgullo intelectual es la fiel encarnación del diablo (772).

En la misma línea de Raskólnikov en *Crimen y castigo*, Iván es el personaje que en *Los Karamázov* representa la idea individualista del super-hombre, idea que lo lleva a vivir la experiencia del nihilismo en esta novela por cuanto ella implica la transgresión del valor absoluto en el pensamiento de Dostoievski: Dios, la ley paterna. Por eso es que, según el personaje, seres como su padre deben ser suprimidos para el bienestar común de la humanidad<sup>89</sup>, lo cual es concebido por Iván en un diálogo que sostiene con Aliosha en el capítulo nueve del libro tercero, donde termina concluyendo respecto a su tendencia parricida que “en mis deseos me reservo en el presente caso pleno espacio” (Dostoievski, 2012: 203). Al igual que Mitia, Iván también engendra algunos rasgos psicológicos de Fiódor, como lo son su falta de fe y un esporádico cinismo moral, rasgos que terminan configurando en él una personalidad harto contradictoria. De hecho, en el discurso que pronuncia en el proceso contra Mitia, el fiscal Ippolit dice sobre este personaje que “es uno de esos jóvenes contemporáneos con brillante instrucción, con una mente bastante vigorosa, que no obstante ya no cree en nada, que ya ha negado y borrado muchas cosas en la vida, exactamente tal como su progenitor” (Dostoievski, 2012: 964).

Una de las mayores pruebas de ese carácter inconcluso que se percibe en Iván reside en su forma ambivalente de concebir el sentido de la vida. Por un lado, en el capítulo tres del

---

<sup>88</sup>Con apenas trece años pero con un exacerbado orgullo intelectual que lo lleva a considerarse un socialista (729), Kolia es un personaje en el que Dostoievski refleja lo perjudicial que puede ser para el hombre (desde muy temprana edad) la ausencia o negación de la autoridad paterna, si bien éste joven termina cumpliendo un rol moral decisivo en la novela. Es el protagonista de una de las escenas más temerarias de la obra, en la que desafiando la muerte se acuesta bajo los rieles de un tren mientras éste pasaba a toda velocidad (714). Esta es una escena en la que Dostoievski representa esa tendencia inconsciente a la autodestrucción a la que puede conducir la falta de la autoridad paterna.

<sup>89</sup>En la página 12 del comentario que le dedica a esta novela en el tomo III de sus obras completas, Cansinos Assenz analiza la idea de Iván de que *todos desean la muerte del padre* bajo la óptica del psicoanálisis freudiano, mostrando que lo que Iván sugiere con dicha tesis es que todos deberíamos solidarizarnos ante la inclinación parricida de los demás: esta sería a su vez la tesis de Merkel (el hermano de Zósima) en el capítulo uno del libro sexto.

libro quinto donde se reúne con Aliosha, Iván expone una serie de ideas que hacen las veces de apología vitalista. Allí concluye que “Este es en parte un rasgo karamazoviano, es verdad, esta sed de vida... se quiere vivir y yo vivo, aunque sea contra la lógica” (Dostoievski, 2012: 320); dicho principio vitalista perdura en la concepción del mundo del personaje a lo largo de la novela, tal como se ve en el capítulo diez del libro undécimo, cuando le dice nuevamente a su hermano menor que “por su sed de vida” jamás sería capaz de quitarse la vida (903). Pero por otro lado también habrá pasajes de la novela en donde Iván señala que sólo querría vivir hasta los treinta años para luego “tirar la copa” (368). Por eso, teniendo en cuenta su marcado espíritu de contradicción karamazoviano, resulta entendible que Aliosha diga de su hermano que “Iván es un enigma” (319), y que para Dmitri “Iván no tiene Dios. Tiene una idea” (Dostoievski, 2012: 820). Lograr entender hasta qué punto Iván resulta atravesado por la experiencia del nihilismo nos obliga pues a tener presente que estamos ante uno de los personajes dostoievskianos más inconclusos o “desdoblados”, algo que ha sugerido el padre zósima luego de que aquél (siendo en teoría un ateo) le besara la mano al monje cuando éste intentaba persignarlo (100).

El primer plano de representación de esa vigorosa intelectualidad que caracteriza a Iván (la que le permite, por ejemplo, memorizar en alemán algunos versos de Schiller (268), y que le abre las puertas a su crimen simbólico en esta novela, es aquel donde aparece el controvertido artículo periodístico en el que el personaje se refiere al tribunal social-eclesiástico, y del que se habla en el capítulo cinco del libro segundo. En el artículo Iván aboga por la separación entre la iglesia y el Estado, argumentando que entre ambos entes ha existido siempre un desacuerdo teórico (relativista) sobre el problema de la justicia<sup>90</sup>; de manera que Iván convendría en que, como lo define Nietzsche en su *Zarathustra* “Sprachverwirrung des Guten und Bösen. Dieses Zeichen gebe ich euch als Zeichen des

---

<sup>90</sup> La idea de Dostoievski es que el Estado debería convertirse en iglesia (para evitar juicios relativos sobre la moral y el crimen), no viceversa. Así, en la página 93 de la novela, Zósima expresa por qué el catolicismo romano se opone a ese principio pregonado por el escritor, tal como lo había hecho el Príncipe Mishkin en *El idiota* en el capítulo 7 de la cuarta parte, donde afirma que “el catolicismo romano incluso es peor que el propio ateísmo” (Dostoievski, 2013: 693). A su vez, en el apartado que inicia en la página 15 de su comentario sobre *Los Karamázov*, Cansinos Assenz analiza lo justificable y a la vez criticable de la paradójica tesis dostoievskiana de *El Estado erigido en iglesia*.

Staates” (Nietzsche, 1956: 51)<sup>91</sup>. Entre las cosas interesantes que nos suscita este artículo es que allí Iván expresa por primera vez su descreimiento en la inmortalidad del alma (100), en lo que viene siendo la premisa clave de su mayor hipótesis ateística: *si no hay inmortalidad tampoco puede haber virtud moral, de lo que se sigue que para el hombre todo está permitido*. Tal como hemos analizado en el primer capítulo, este es uno de los pensamientos centrales de los movimientos anarquistas que se dieron en Rusia a mediados del siglo XIX.

Así entonces, si nada está prohibido para el hombre es preciso que nada obligue a sentir la menor compasión ante él. Y en efecto, según Iván, *solamente se puede amar a la humanidad en abstracto pero nunca en concreto* (81) (o en otras palabras, sólo apreciaríamos con sinceridad a los que están lejos de nosotros, a quienes de cerca solemos aborrecer), una idea que vemos encarnada en un episodio del capítulo cuatro del libro segundo, en el diálogo que mantienen “la dama de poca fe” y Zósima. Allí el monje nos refiere la siguiente confesión que le hizo uno de sus secuaces: “He llegado a proyectos apasionados para servir a la humanidad y quizá realmente me haría crucificar por la gente si esto de pronto se me exigiera de algún modo; y entre tanto no estoy en condiciones de pasar dos días con alguien en una habitación, lo que ya sé por experiencia. Apenas el otro está cerca de mí, su personalidad oprime mi amor propio y restringe mi libertad” (Dostoievski, 2012: 81). Esta tesis misantrópica es una fiel expresión del individualismo de Iván, tesis que ha recaído en su visión del mundo a partir de su ruptura con el principio cristiano del amor incondicional al prójimo. Según el personaje, esta tesis parte de un hecho tan natural como lo es la sensación de aversión que producen algunos rostros humanos, de ahí que para él “Los mendigos, sobre todo los mendigos nobles, no deberían mostrarse nunca afuera, y pedir limosna a través del periódico. De manera abstracta todavía se puede amar al prójimo, y a veces incluso desde lejos, pero de cerca casi nunca” (Dostoievski, 2013: 330). La crisis de valores en Iván es pues desde el comienzo un rechazo ante el valor de la persona.

Pero además de concebirlo desde el punto de vista sensible como un ser repulsivo por naturaleza, Iván concibe al hombre desde el punto de vista intelectual como un forjador de

<sup>91</sup>“La confusión de lenguas del bien y del mal: esta es la definición que doy a vosotros como definición de Estado” (Mi traducción).

invenciones convenientes, lo cual será una razón más para su postura misantrópica y ateística.

En efecto, el diálogo en que deja sentada por primera vez su postura ateística es el que se da en el capítulo ocho del libro tercero cuando discute con su padre y con Aliosha sobre la idea de Dios (190), en donde, según Iván, es el hombre quien ha debido inventarse esa idea para poder asegurar el orden social en el mundo: “No habría en absoluto civilización, sino hubieran inventado a Dios” (Dostoievski, 2012: 192). Es decir, Iván no intenta desmentir la idea de Dios, pero su erudición en materia de historia le hace ver que tal idea le ha servido al hombre *única y exclusivamente como un principio regulativo de su moral*. En esa medida, si tomamos en cuenta que más adelante Iván reconocerá ante Aliosha que la visión pragmática de la idea de Dios es una visión que él ha extraído de algunas hipótesis europeas (327), podemos colegir (al igual que en capítulos anteriores) que el nihilismo ateo pregonado por el personaje en este caso se convierte nuevamente en un caso de nihilismo importado<sup>92</sup> en la obra de Dostoievski.

Ciertamente, el tipo de descreimiento religioso expresado por Iván es un tipo relativamente medurado de ateísmo, o en otras palabras, podemos decir que es un *ateísmo agnóstico*, lo cual él mismo lo sugiere desde el momento en que le aconseja a Aliosha no involucrarse con los dilemas metafísicos que están más allá del entendimiento humano (327). Así, la síntesis de su postura con respecto al problema de la existencia de Dios consiste en que “Yo este mundo de Dios no lo acepto, y aunque sé que existe no lo admitiré en absoluto. No es a Dios a quien no acepto, comprende esto, sino al mundo por él creado... esta es mi esencia Aliosha, esta es mi tesis” (Dostoievski, 2012: 328). Esto significa que la rebelión de Iván es contra las condiciones injustas en que existe el mundo, y por eso en el capítulo cuatro del libro quinto le presenta a Aliosha algunas crónicas que confirman su tesis. Tratándose de crónicas que versan sobre el maltrato físico y psicológico al que son sometidos los niños<sup>93</sup>,

---

<sup>92</sup>En efecto, Omar Lobos refiere en una nota al pie en la página 326 de su traducción, que las frases de Iván en ese pasaje pueden atribuírseles a Voltaire, uno de los mayores pensadores franceses de la ilustración europea.

<sup>93</sup>Omar Lobos señala en la nota al pie de la página 338 de su traducción que todas las crónicas referidas por Iván en este capítulo están basadas en hechos reales.

puede decirse que en este punto Iván va a teorizar sobre aquello que Dmitri había experimentado desde pequeño con mayor rigor: *el carácter absurdo e inexplicable del sufrimiento en el mundo*. Además, diríase que en este punto la voz de Dostoievski se funde en la voz del personaje, pues no es gratuito que en sus crónicas Iván se refiera a lo injusto que resulta el mundo para las figuras con las que el autor termina expresando (hacia el final de la novela) su idea magna de la hermandad universal.

La primera de las crónicas que nos refiere Iván es sobre la clase de maltrato que los turcos ejercen contra los niños “por pura diversión”, en lo que sería una suerte de sadismo jactancioso ante el cual Iván termina diciendo que “Yo creo que si el diablo no existe y es entonces el hombre el que lo creó, lo creó a su imagen y semejanza” (Dostoievski, 2012: 332). Más allá de que Iván insista en que por lo general “los europeos cultos” son los mayores verdugos de los niños, en su alusión a la perversión moral de los turcos no puede decirse que haya algún intento de ataque xenófobo encubierto por parte de Dostoievski, pues lo que el personaje está denunciado en este caso es la incontinencia universal del hombre por infringir dolor sobre los más débiles. De hecho, en un momento de su crónica, Iván se refiere al fenómeno de la “maldad nacional” que caracteriza a los rusos: “Aquí el placer histórico, inmediato y más cercano es el suplicio de los golpes. Nekrásov tiene unos versos sobre cómo un mujik le pega a un caballo con el látigo en los ojos... Esto quién no lo ha visto, esto es rusismo” (Dostoievski, 2012: 335). El caso de Richard es el siguiente que Iván nos refiere, un niño que fue criado como una bestia y que de joven terminó siendo ejecutado en el patíbulo a raíz de las tendencias criminales que desató su pésima crianza (333).

Pero seguramente el caso más impactante entre los narrados por Iván es el del general terrateniente que obligó a que sus perros se devoraran a un niño desnudo en presencia de su madre (338); cuán no sería la indignación que este relato produjo en un ser tan compasivo como Aliosha que él mismo acaba conviniendo en que a ese general habría que fusilarlo (339). Es evidente, por tanto, que con base en estas crónicas Iván ha querido expresar, además del carácter absurdo del sufrimiento de los niños, su convencimiento frente al hecho de que la tendencia a infringir el mal es un fenómeno irreductibilidad en el hombre:

---



“En cada hombre por supuesto se oculta una bestia, una bestia colérica, una bestia de enardecimiento voluptuoso ante los gritos de la víctima martirizada” (Dostoievski, 2012: 337). Por consiguiente, *Que el sufrimiento humano en el mundo sea inevitable y que además exista sin ninguna razón de ser*: esa es la piedra angular del nihilismo ateo de Iván y el punto en que se cifra su *rebelión* ante la existencia, algo frente a lo que también Aliosha asiente cuando afirma no estar dispuesto a sacrificar una sola lágrima de dolor de un niño a cambio de la prosperidad futura del resto de la humanidad (343).

Ahora bien, una de las partes trascendentales de *Los Karamázov* que ilustra cabalmente el pensamiento atea de Iván es *La leyenda del gran inquisidor*<sup>94</sup>, leyenda sobre la que el propio Dostoievski ha señalado (apuntándole a los críticos de la época que cuestionaban su “manera ingenua” de creer en Dios) que “Esos imbéciles no han podido en la vida ni siquiera soñar una negación de Dios cual la que se expresa en mi Gran inquisidor” (Dostoievski, 1950: 1623). Puede decirse que esta leyenda funciona dentro de la novela como una adaptación libre (de hecho, Iván la presenta como *un poema*) que el personaje realiza sobre uno de los episodios apocalípticos centrales de la biblia, y que por sobre todo, tal como lo sostiene Nikolái Berdiáev, el gran inquisidor “Es el hombre de una idea que posee un secreto, y este secreto es su falta de creencia en Dios, su incredulidad en un sentido de la vida que por sí solo y en cuyo nombre valdría la pena que los hombres sufrieran” (Berdiáev, 1978: 156). En suma, esta leyenda representa la idea del hombre-Dios que tanto critica Dostoievski, debido a que el inquisidor (la voz de Iván) se erige en un símbolo de negación de toda ley, para quien *todo está permitido*.

La leyenda empieza narrándonos el advenimiento que Cristo hace entre los hombres para tratarlos con amor y cumplirles algunos milagros, hasta que es retenido por el gran inquisidor, a quien Dostoievski hace ver en esta leyenda como el símbolo máximo de la institución religiosa del cristianismo romano (el papa). Ante él, Cristo permanece sumiso y

---

<sup>94</sup>Cansinos Assenz realiza un análisis sobre las bases históricas y religiosas de la leyenda de Iván, en el que muestra que la religión hebrea habría sido la impulsora de la inquisición (15). Por su parte, el capítulo que Nikolái Berdiáev le dedica a esta leyenda en su libro sobre Dostoievski se perfila a partir del análisis de la lucha entre Cristo (el sentido de la vida humana) y el anti-Cristo (la compasión frente al sufrimiento de la humanidad), la voz de Iván.

en silencio. Es amenazado con ser quemado por haber rechazado en el desierto las “tres tentaciones del diablo” (el milagro, la autoridad y el misterio), aquellas que el inquisidor llama *la síntesis de las contradicciones humanas a lo largo de la historia* (353), y que de haber sido aceptadas habrían asegurado la felicidad terrenal entre los hombres. Según el inquisidor, sin la posesión de estas tres tentaciones tanto la libertad como la igualdad social serían bienes imposibles de alcanzar para el hombre, de ahí que, tal como lo considera Berdiáev en su interpretación de esta leyenda, en este punto el gran inquisidor (la voz de Iván) asuma la perspectiva del socialismo ateo: “El socialismo ateo ha reprochado siempre al cristianismo no haber hecho felices a los hombres, no haberles dado la tranquilidad ni haberlos alimentado” (Berdiáev, 1950: 160). En efecto, Cristo había rechazado las tres tentaciones del desierto para asegurarle al hombre su libertad de espíritu, mediante la que éste pudiera forjarse una fe que no dependiera de los milagros sino de la propia voluntad.

Sin embargo, para el inquisidor, a un ser tan frágil como lo es el hombre la facultad de elegir entre el bien y el mal le resulta demasiado pesada, de ahí que quede condenado a sufrir perpetuamente en el mundo: “No hay nada más seductor para el hombre que la libertad de su consciencia, pero no hay tampoco nada más torturador” (Dostoievski, 2012: 356). Por ende, el inquisidor le recrimina a Cristo haberle exigido una suerte de “fe aristocrática” a la humanidad, por el hecho de que muy pocos estarían dispuestos a seguirla ya que no les garantiza la *felicidad terrenal*, ese tesoro tan anhelado por los que ya no esperan nada del otro mundo y que tanto obsesiona al inquisidor. De modo que en este punto la voz del Zarathustra de Nietzsche se funde con la voz del inquisidor de Iván: „Einen neuen Stolz lehrte mich mein Ich, den lehre ich die Menschen: nicht mehr den Kopf in den Sand der himmlischen Dinge zu stecken, sondern frei ihn zu tragen, einen Erden-Kopf, der der Erde Sinn schafft!“ (Nietzsche, 1956: 32)<sup>95</sup>. Así, el inquisidor termina jactándose de que él y sus partidarios (los sacerdotes cristianos) hayan logrado no sólo sustraerle al hombre la libertad de espíritu para que éste pudiese caer en el pecado, sino además por haberlo proveído del “pan terrenal” y de las diversiones que le resultan indispensable para ser feliz.

---

<sup>95</sup>“Un nuevo orgullo me enseñó mi yo, el que yo enseñé a los hombres: no pongas más la cabeza en el polvo de las cosas celestiales, sino que levanta libremente una cabeza de tierra, que engendre el sentido de la tierra” (Mí traducción).

Ahora bien, a partir de esta breve síntesis de la leyenda, queremos cifrar tanto el elemento ateístico (opuesto a la fe ortodoxa rusa) que *parcialmente*<sup>96</sup> está involucrado en el discurso de Iván, como también las secuelas de nihilismo existencial que la leyenda deja sobre el personaje.

Si el inquisidor le ha prometido a la humanidad el pan terrenal y las diversiones cotidianas a costa de su libertad espiritual, es porque piensa que lo más importante para el hombre en la vida es la satisfacción de sus necesidades materiales, de ahí que en esta narración Iván haya sido un apologeta de los valores materiales pregonados por el socialismo ateo. Pero ciertamente lo ha sido sólo parcialmente, ya que al finalizar la leyenda Iván se da cuenta (gracias a Aliosha) de todas las falacias involucradas en el discurso del inquisidor (365), algo que termina hiriendo su orgullo intelectual y haciéndolo sentir furioso con Aliosha y consigo mismo. Es este, sin duda, el detonante de la caída moral que experimenta el personaje, el punto de mayor desequilibrio por el que atraviesa su crimen simbólico de la autoridad paterna.

Sometiéndose después a una necesidad de aislamiento que delata sus propias convicciones, Iván termina alejándose abruptamente de su hermano, como si el poema que había acabado de recitar le hubiese generado un efecto contraproducente. De hecho, al llegar a su casa, Iván hace todo lo posible por evitar el contacto con su padre y con Smerdiakov (372), siendo frente a éste último con quien somatiza la creciente misantropía que había dejado en él el fracaso expositivo de su leyenda; de modo que “Lo que sobre todo había irritado por fin definitivamente a Iván Fiódorovich y había alojado en él tal aversión había sido la repulsiva y especial familiaridad que marcadamente empezó a manifestar hacia él

---

<sup>96</sup> Ciertamente, no deja de haber algo enigmático en esta leyenda, y se debe a que puede ser leída desde distintos ángulos, de ahí que por ejemplo Nikolái Berdiáev sostenga en relación a ella que “La luz debe brotar de las tinieblas, y en el alma del rebelde ateo Iván Karamázov se oculta la alabanza a Cristo” (Berdiáev, 1978: 155). Esta perspectiva religiosa de la leyenda se justifica a partir de su desenlace, en el que Aliosha termina advirtiendo la falsedad religiosa que encarna el inquisidor (y, por tanto, la verdad que encierra la figura de Cristo), de modo que para el personaje el legado del inquisidor es “El más simple deseo de poder, de sucios bienes terrenales, de esclavitud..., una especie de derecho de servidumbre futuro, con lo cual se volverían terratenientes, eso es todo en su caso. Quizá ni creen en Dios. Tu sufriente inquisidor es una fantasía” (Dostoievski, 2012: 365).

Smerdiakov” (Dostoievski, 2012: 374). Diríase, por consiguiente, que en este punto resultan muy elocuentes las palabras que Zósima ha pronunciado antes de morir referentes a la falta de fines espirituales que escasean en las mentes intelectuales y codiciosas: “¿Y qué resulta de todo este derecho al incremento de las necesidades? En los ricos el aislamiento y el suicidio espiritual” (Dostoievski, 2012: 438). Aislamiento y suicidio espiritual: dos instancias que condensan perfectamente la crisis de sentido a la que ha llegado el intelectualismo ateo de Iván.

A partir de la lectura de su leyenda el remordimiento moral se volverá cada vez más insoportable para Iván: él *sabe que mediante ese poema ha asesinado simbólicamente a Dios*. Esto es lo que lo hace vacilar tanto en su casa a la hora de resolver si debía o no armar sus maletas para escaparse a Moscú, dándose cuenta que tal posibilidad de huir (*huir a la condena moral de su crimen psicológico*) le significaba un grado de aflicción que nunca antes había experimentado (392). Por eso es que también, en el encuentro que más adelante sostiene con Smerdiakov en el capítulo seis del libro décimo (donde le formula a éste todo tipo de preguntas capciosas sospechando que fuera él el asesino de Fiódor), el cinismo y la crueldad moral de Iván terminan sediendo a su consciencia de culpa, justamente un día antes del interrogatorio de Dmitri.

Desde el comienzo de aquel encuentro, a Iván se lo ve muy atormentado cada vez que recuerda que la relación con Fiódor en su casa era la de un desconocido con un ladrón, tal como ocurría cuando de noche vigilaba a escondidas las andanzas del viejo (845). Smerdiakov incitará a Iván a reconocer que era él quien deseaba la muerte de su padre más que ninguno de sus hermanos (849), algo frente a lo que Iván le propicia un puñetazo, en una reacción que de algún modo somatiza su necesidad por aniquilar todo aquello que urdiera su consciencia moral. Smerdiakov, sin embargo, no se amedrenta. Le reprocha a su hermano que haya huido de la ciudad aún sabiendo que él (Smerdiakov) asesinaría a Fiódor, pues inevitablemente la idea de Iván de que “todo está permitido” había sembrado dudas en el hermano bastardo sobre el valor incondicional de la autoridad paterna. De ahí que más adelante le diga a Iván: “cometí este acto siguiendo tu palabra” (Dostoievski, 2012: 862). Tanto será el remordimiento que a Iván le generan estas palabras que, una vez que se aparta de Smerdiakov, regresa a la casa de éste tres veces seguidas en poco tiempo,

como a quien en ese momento la necesidad de un castigo moral le era imprescindible, o como quien ya ha entronizado las secuelas del mal que le ha dejado su soledad y su orgullo intelectual. Tal como se pregunta a sí mismo *Zarathustra* en uno de sus ciclos de soledad más melancólicos, “Bin ich oben, so finde ich mich immer allein. Niemand redet mit mir, der Frost der Einsamkeit macht mich zittern. Was will ich doch in der Höhe? (Nietzsche, 1956: 44)<sup>97</sup>.”

Ya en esta parte de la narración Iván está completamente desorientado. En el ir y venir a la casa de su hermano bastardo se topa con un mujik al que termina derribando de un puñetazo sin motivo alguno (858). Sin duda, ese “no tú”<sup>98</sup> que le había pronunciado Aliosha y que Smerdiakov le repitió durante aquel diálogo (861) fue la sentencia verbal que terminó envileciéndolo por completo, al punto que más adelante se decide a declarar en su contra durante la sección penal del día siguiente (872) (algo que de hecho ocurre). Así, en su momento de mayor desequilibrio psicológico, Iván termina formulándose a sí mismo el más aplastante de sus reconocimientos: “si no lo hubiera matado Dmitri, sino Smerdiakov, por supuesto que entonces estoy ligado a él, porque yo lo he movido... sólo con que lo haya matado él, y no Dmitri, por supuesto que yo también soy un asesino” (Dostoievski, 1956: 854). Además, antes de este apercebimiento decisivo, Aliosha había notado algunos rastros de locura indisimulables en el semblante de Iván (829), en un diálogo en el que los dos hermanos habían discutido precisamente sobre la imposibilidad de poder advertir la propia locura, y que termina siendo un anticipo de lo que en el capítulo nueve del libro décimo será, si se quiere, la condena psicológica definitiva que le deja al personaje su crimen simbólico: “*la pesadilla de Iván*”<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup>“Cuando estoy elevado siempre me encuentro solo. Nadie conversa conmigo, el frío de la soledad me hace temblar. ¿Qué es lo que quiero en las alturas?” (Mi traducción).

<sup>98</sup>En un diálogo que mantuvo con Aliosha en el capítulo cinco del libro décimo, Iván se mostró convencido de que Dmitri era el asesino de su padre, frente a lo que Aliosha le hizo ver (mediante un juego de palabras) que también él debía reconocerse como un asesino *en sentido moral*: “Yo solamente sé una cosa...: No tú lo mataste” (Dostoievski, 2012: 831).

<sup>99</sup>Al igual que en los casos de Mishkin y de Raskólnikov, en este punto de la novela se trata nuevamente del aspecto revelador de los sueños. En el suyo, Iván había presagiado el suicidio de Smerdiakov, tal como se lo dice después a Aliosha (901).

Esta pesadilla le acaece a Iván en un momento de *delirium tremens*, mientras estando solo en su cuarto miraba fijamente un objeto. Allí es cuando empieza a imaginarse a un extraño acompañante, quien en verdad termina siendo su propio alter-ego, digamos, su férrea consciencia moral desdoblada en un espectro, quien le habla de la perdición moral a la que lo ha llevado su individualismo y su afán pretérito por racionalizar el mundo (como en su artículo sobre el tribunal social-eclesiástico). De ahí que con mucha ironía el espectro le hable sobre el caos que ha engendrado el desarrollo científico del hombre en el mundo (889), al mismo tiempo que ironiza la pérdida de fines en la vida y la falta de identidad personal que ha dejado en él (en Iván) su exacerbado intelectualismo: “soy como un fantasma de la vida, que perdió todos los fines y todos los principios, e incluso se olvidó de cómo llamarse a sí mismo” (Dostoievski, 2012: 888). Poco a poco el espectro se vuelve cada vez más irritable para Iván, quien por ello le pide varias veces que se retire de su cuarto: el ya no resiste más la crisis psicológica que le ha deparado su crimen simbólico.

Iván termina reconociendo finalmente que ante el espectro se había estado hablando a sí mismo (880), lo cual no impide que su monólogo sea cada vez más hiriente. El espectro sigue reprochándole haber existido siempre como un mentiroso y un vividor, lo hace avergonzar por haber fabricado la siniestra idea del gran inquisidor (897), por haber erigido en ella el ideal del hombre-Dios y por haber deseado que Smerdiakov fuera torturado físicamente a raíz del asesinato que cometió. Más aún, en un lenguaje figurado este alter-ego se jacta de que aunque toda su vida haya querido cometer el bien, Iván haya resuelto casi siempre en lo inverso: “Mefistófeles, al aparecersele a Fausto, testimonió sobre sí mismo que él quiere el mal pero hace sólo el bien. Bueno, como a él le parezca, pero yo completamente al contrario” (Dostoievski, 2012: 896). Así, Iván termina dándose cuenta de que el espectro ha suscitado en él muchas verdades (903), pues aunque en momentos de desesperación se dijera a sí mismo “Yo desearía mucho que él fuera realmente él, ¡y no yo!” (904), el oprobio al que lo había rebajado su consciencia moral en esta pesadilla era ya irreversible.

En definitiva, tal como lo muestra el final del libro undécimo, Iván termina perdiendo por completo el sentido, en una suerte de desenlace trágico que muestra los efectos psicopatológicos que ha traído sobre este personaje su transgresión simbólica de la

autoridad paterna. La crisis de sentido que deja sobre el personaje su teoría del súper-hombre (o del Dios-hombre) ha confirmado nuevamente lo decisivo que resulta el individualismo en la representación del nihilismo en la obra de Dostoievski. Si bien esto ya lo habíamos mostrado con otras figuras en los anteriores capítulos, el caso de Iván ameritaba un análisis especial, pues es el personaje dostoievskiano que con mayor envergadura argumentativa ha puesto a tambalear la idea de Dios (el valor absoluto en el pensamiento del escritor), y en esa medida, es también uno de los que más ha debido transitar por la experiencia del nihilismo.

## **6. La fase más extrema del nihilismo: el suicidio en la literatura de Dostoievski**

*“Eso de suprimirse uno mismo es algo serio, pese a todo el chic que en ello se ponga, y esa epidemia de suicidios que aqueja a nuestra clase intelectual es cosa harto seria que ofrece inagotable materia de observación y estudio” (Dostoievski, 1950: 1145).*

*“Matarse, en cierto sentido, y como en el melodrama, es confesar. Es confesar que se ha sido sobrepasado por la vida o que no se comprende ésta” (Camus, 1975: 15).*

### 7.1. Apuntes preliminares

El hecho de que hayamos decidido dedicarle un capítulo exclusivo al problema del suicidio, se debe no sólo a la frecuencia con que éste fenómeno se presenta en la obra de Dostoievski, sino además al vínculo inexorable que mantiene con el problema del nihilismo. Seguramente sea el suicidio el acto más explícito que el ser humano haya logrado para alcanzar el estado del “*nihil*” (la ausencia de ser), tal como lo ha sugerido Nietzsche con estas palabras: “Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das Sinnlose) ewig!”<sup>100</sup> (Nietzsche, 1959: 44). Sin duda suicidarse es, por definición, la mayor anulación del deseo humano. De ahí que no hayan sido pocos los filósofos de distintas épocas<sup>101</sup> que han visto en el suicidio el acto que define la cuestión esencial del hombre en la existencia (el sentido de la vida), al punto que Albert Camus ha llegado a señalar en *El mito de Sísifo* que “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de que se la viva es responder a la pregunta fundamental de la filosofía” (Camus, 1975: 13).

El plano de representación del suicidio en la literatura de Dostoievski se presenta como una de las máximas expresiones del nihilismo, por cuanto viene a ser un acto de negación absoluta frente al valor que el escritor ruso considera como uno de los más sagrados del hombre: la vida misma<sup>102</sup>. No en vano, todos los héroes dostoievskianos que hemos analizado hasta ahora supieron expresar en su concepción del mundo una gran pasión por la vida aun en las circunstancias más calamitosas. De ahí también que en el comentario que le

---

<sup>100</sup> “Esa es la forma más extrema del nihilismo: la nada (el sinsentido), eternamente” (Mi traducción).

<sup>101</sup> Algunas de las reflexiones filosóficas más eminentes sobre el problema del suicidio son las de Arthur Schopenhauer (*Mundo como voluntad y representación*, tomo I, párrafo 69), David Hume (*Sobre el suicidio y otros ensayos*), Michel de Montaigne (*Ensayos*, libro segundo, capítulo II), Albert Camus (*El mito de Sísifo*).

<sup>102</sup> Aunque en algunos pueblos primitivos (como para los estoicos de la antigua Grecia) el suicidio nunca fue visto como un acto de deshonra moral.



dedica a *Los Hermanos Karamázov* en sus obras completas, Cansinos Assenz haya sostenido que, antes que ser visto como un ferviente creyente en Dios, Dostoievski debe ser asumido como un pensador vitalista, cuyo valor más enaltecido en su obra es el valor de la existencia misma: “Cuando cree hablar en nombre de Dios, lo hace, realmente, en nombre de la vida, que era todo su amor y todo su credo... la religión de Dostoievski era vitalista” (Assenz, 1950: 17).

Ahora bien, en algunos apartados del *Diario de un escritor* es donde podemos hallar más claridad sobre la opinión que a Dostoievski le merecía el problema del suicidio, tal como ocurre en el cuarto apartado del capítulo uno de diciembre de 1876. Si bien en este apartado Dostoievski comienza refiriéndose a lo enigmáticas que le resultan la mayoría de causas que han producido tantos suicidios entre los jóvenes de su época, no por ello se abstiene de ofrecernos una hipótesis general sobre lo que sería, según él, la génesis motivacional de este fenómeno: “En su mayoría, en conjunto, directa o indirectamente, esos suicidas pusieron fin a su existencia por efecto de la misma enfermedad moral: la ausencia de una idea elevada de la vida en sus almas” (Dostoievski, 1950: 1141).

Tras plantear esta hipótesis, Dostoievski juzga a los intelectuales de su época como los principales responsables de que no exista un *fin elevado* (espiritual) en la juventud rusa, e insiste en que la solución al problema del sentido de la vida se halla en lo que (a su modo de ver) son los “ideales sagrados del pueblo ruso” (1143). Al margen de lo problemático que resulta el significado de esta última noción, lo cierto es que para Dostoievski el sentido de la existencia no debería prescindir de la creencia en la inmortalidad del alma, esto es, de *la esperanza de que sea posible un restablecimiento espiritual para el sufrimiento del hombre en la tierra*; es en ese sentido que el escritor afirma: “sólo en la fe se derivan todo sentido y significación elevados de la vida, se derivan el ansia y el gusto de vivir” (Dostoievski, 1950: 1141). Así, al finalizar este apartado de su *Diario*, Dostoievski se muestra convencido de que la falta de “un fin elevado” en la existencia es algo que también afecta sobremanera a los sectores más pudientes de la sociedad (1142), lo cual podemos tomar como una premisa del primer suicidio que analizaremos más adelante (el de Svidrigáilov).

Seguidamente, en el apartado posterior al que hemos comentado en el *Diario de un escritor*, titulado “*Del suicidio y la arrogancia*”, Dostoievski se referirá al caso particular de un suicidio ocurrido en su época.

Se trata del caso de una joven que había dejado escrita una carta antes de acabar con su vida<sup>103</sup>, carta en la que, según el escritor, quedan sugeridas algunas razones que de cierto modo justifican su acto suicida, razones de peso que no se presentarían en la mayoría de casos. Ya desde antes, en el apartado tres del capítulo uno de octubre de 1876, titulado “*Dos suicidios*”, el escritor había dejado cifrada la diferencia que (a su modo de ver) existe entre *el suicidio cometido por una idea y el suicidio cometido por desesperación*, una diferencia que también Albert Camus nos ha sugerido en *El Mito de Sísifo* cuando allí habla de quienes fueron *sobrepasados* por la vida y de quienes *no pudieron comprenderla* (epígrafe de este capítulo). Algo muy similar es lo que Fiódor plantea. Por eso el primer caso que analiza en “*Dos suicidios*” es el de la joven que hemos mencionado antes, un caso frente al que no pretende dar una última palabra pues en esencia lo considera un enigma<sup>104</sup>.

Basándose en la carta que la joven dejó escrita antes de suicidarse, Dostoievski infiere que a esta joven simple y llanamente “le ahogó” el hecho de vivir, ya que en esa carta no aparece señalamiento alguno sobre alguna causa material específica que la haya llevado a tomar tal decisión. Si tomamos en cuenta que para Dostoievski “Sólo las naturalezas vulgares se suicidan por razones materiales, visibles, exteriores” (Dostoievski, 1950: 1087), debemos colegir que esta joven se habría quitado la vida no por un motivo en concreto sino *por la idea del carácter absurdo del mundo*<sup>105</sup> (tal como lo dejaría entrever su carta), idea que depende de la asimilación del sufrimiento humano como un hecho irreductible a la realidad y que ya hemos visto expuesta en la voz de Iván Karamázov en el capítulo anterior, mediante sus crónicas sobre el sufrimiento de los niños. En consecuencia, frente al anterior

---

<sup>103</sup> La carta la cita Dostoievski en su *Diario* en la página 1087(en obras completas de Aguilar).

<sup>104</sup> De hecho, antes de analizar este caso, Dostoievski ha dicho unas palabras en este apartado sobre las dificultades que afronta el arte literario a la hora de interpretar a fondo todos los eventos humanos.

<sup>105</sup> Motivo similar al del suicida cuyo testimonio Dostoievski refiere muy pormenorizadamente en el apartado del *Diario* que sigue al de *Dos suicidios*, titulado *Veredicto*.

caso de suicidio que, hasta cierto punto, Dostoievski considera además de enigmático, respetable, el escritor opondrá otro caso que no le genera tanto interés y consideración, y es el de una mujer que se habría matado bajo *el simple pretexto material* de no tener trabajo para mantenerse; según Fiódor “Ese es ya un suicidio manso, resignado. Ahí, por lo visto, no hubo protesta ni recriminación; sencillamente, que se le hizo imposible la vida” (Dostoievski, 1950: 1088). Así pues, tras haber diferenciado las condiciones anímicas de estas dos mujeres suicidas, Dostoievski finaliza el apartado de su *Diario* sentenciando: “¡Qué dos criaturas tan distintas! ¡Ni más ni menos que si pertenecieran a dos planetas diferentes! ¡Y qué dos muertes tan distintas!” (Dostoievski, 1950: 1088).

En definitiva, Dostoievski no juzgará todos los casos de suicidio con el mismo rasero moral, ni los que pudo conocer en la vida real ni los que ha representado en sus novelas. Pese a sus convicciones ortodoxas en materia de religión, algunos suicidios le llegarán a suscitar auténtica piedad por su condición trágica, tal como *El suicidio del general Hartung*, el cual aparece referido en su *Diario* en el apartado uno del capítulo dos de octubre de 1877. Así, dado que en gran parte podemos asumir el suicidio como *un enigma individual*<sup>106</sup>, vamos a tener que efectuar una consideración distinta para cada caso que nos ofrece Dostoievski, de ahí la importancia de indagar en la historia particular de cada personaje. Nos ocuparemos de los suicidios más significativos que nos ofrecen las novelas de Dostoievski estudiadas en este trabajo, tanto los que resultan más afines al móvil de la desesperación como los que son más afines al móvil de la idea.

Ciertamente, preferimos ser cautos cuando hablamos únicamente de *afinidades* respecto a los anteriores dos móviles suicidas, ya que, como veremos, Dostoievski es un experto en recrear las tramas de sus personajes suicidas con un sinfín de elementos enigmáticos. Por consiguiente, *las conclusiones a las que podamos llegar deben tomarse sólo como esbozos de respuesta que no pretenden concluir ninguno de los casos que analizaremos*. En gran parte, lo que haremos será estimular otras interpretaciones sobre los personajes de Dostoievski que lograron el grado más elevado del “*nihil*”.

---

<sup>106</sup> Si bien no desconocemos que otros autores prefieran tomar el problema del suicidio desde una perspectiva menos psicologista y más sociológica, en base a criterios estadísticos que puedan aportarle mayor “objetividad” al problema. Es el caso de Émile Durkheim, en su libro *El suicidio*.

## 7.2. El suicidio de Svidrigáilov en *Crimen y castigo*

Pese a que su suicidio haya sido cometido por desesperación, Svidrigáilov es un personaje cuyo desenlace fatídico puede suscitar mucha compasión entre los lectores de *Crimen y castigo*, de ahí que su caso nos ofrezca un doble foco de interpretación<sup>107</sup>. Por un lado está la enfermedad espiritual de la que nos habla Dostoievski en su diagnóstico general sobre los suicidas de su época, la cual en Svidrigáilov se define a partir de su perversidad moral; en tanto que por otro lado está la inesperable reacción anímica que éste personaje experimenta en los momentos previos a quitarse la vida.

Se trata de un terrateniente de la más alta posición social de Petersburgo, quien pese a contar con un abundante capital no atina a preocuparse por nada serio en la vida. Aunque su personalidad resulta en extremo enigmática, es innegable lo tedioso que se le vuelve el hecho de existir a este ser solitario y desprovisto de todo fin elevado en su existencia, cuya única afición son las mujeres (579); de ahí que como lo dice Omar Lobos en su comentario de esta novela, “Es un personaje al que Raskólnikov no llega a desentrañar y cuyo final lo consterna. Es uno de esos vagabundos rusos, esos hombres de más cuyo elemento es el vacío existencial” (Lobos, 2004: XIX). Dicho *vacío existencial* del que nos habla Lobos se refleja en la constante depravación sensorial en que vive el personaje, la cual queda evidenciada desde la primera escena que hemos analizado en el capítulo de *Crimen y castigo*: mientras que Rodia se debatía por ayudar o no a una joven alcoholizada e indefensa que vagaba por las calles, Svidrigáilov había intentado acercársele para acariciarla (61).

Si bien Svidrigáilov se había casado con una mujer que lo rescató de su miseria (Marfa Petrovna) y a la que terminó envenenando para quedarse con todo su capital, su mayor obsesión es Dunia (hermana de Raskólnikov), a quien no obstante había tratado con el mayor de los despotismos cuando la tuvo de institutriz en su casa. Este hecho lo suele

---

<sup>107</sup> Un intento de suicidio por desesperación que se da en la novela es el de Nikolái, el pintor que fue acusado del homicidio cometido por Rodia; pretendió matarse una vez que se vio asediado por las pruebas materiales que habían en su contra (173).

recordar el personaje en distintos episodios, riéndose cínicamente y con la consciencia perfectamente tranquila, pues siempre se consideró partidario de la esclavitud (346). Así, en el capítulo uno de la cuarta parte, Svidrigáilov le confesará a Raskólnikov la intención que tenía de chantajear con dinero a su hermana para que ésta lo perdonara por todos sus agravios, en un momento en el que acepta que “El juicio es sirviente de la pasión, quizá es a mí mismo a quien más he arruinado” (Dostoievski, 2004: 344). Y en efecto, sus pasiones han viciado a tal extremo su estado psicológico, que Svidrigáilov termina convirtiéndose en un supersticioso. Creía por ejemplo en apariciones fantasmagóricas (350), las cuales minaban en él cualquier posibilidad de espiritualidad religiosa. Esto último se evidencia en su tosca manera de concebir la idea de la eternidad (o de la inmortalidad del alma), en una descripción frente a la que el propio Raskólnikov había terminado indignándose: “Imagínese que hay allá una habitación pequeña, del estilo de un baño del campo, ahumada, y por todos los rincones hay arañas, y eso es toda la eternidad. ¿Sabe?, a mí a veces se me representa de esta forma” (Dostoievski, 2004: 354).

En la relación entre Svidrigáilov y Raskólnikov surge una extraña afinidad psicológica, la cual en gran parte se debe a la certeza recíproca que ambos tienen de que el otro es un criminal, tal como se patentiza en el lenguaje de miradas que sostienen ambos al comienzo del tercer capítulo de la sexta parte (569). Empero, Svidrigáilov es incapaz de mantener relaciones sinceras de amistad con otro ser humano. Diríase que, si bien él y Raskólnikov se ven atraídos mutuamente por la personalidad del otro, es innegable que ambos se tienen mucha desconfianza, tal como se ve en el capítulo cuarto de la quinta parte, en el episodio en que a Raskólnikov le resulta muy sospechoso el gesto de “humanidad” del que el otro presumía queriéndose encargar del sustento material de los hermanos huérfanos de Sonia (536). E igualmente, en el capítulo tres de la sexta parte, Svidrigáilov quiso evitar el contacto con Rodia mientras éste lo sorprendió embriagándose en un restaurante de mala muerte, uno de los tantos que había empezado a frecuentar poco después de haber enterrado a su esposa (578). Pero lo más llamativo que se da en el diálogo que sostienen ambos personajes en esta escena, es que allí Svidrigáilov confiesa *el gran temor que le tiene a la muerte* (579).

El resto de aquella conversación había girado en torno a un sinfín de disparates y absurdos irrelevantes que Svidrigáilov profería debido a lo muy bien que se sentía por el simple hecho de estar cerca de otra persona. Tanta eran la soledad y el desprecio a los que cotidianamente se había acostumbrado en su vida este personaje, que cualquier conversación improvisada en cualquier mesón de mala muerte le valía para mitigar un poco su vacío existencial; de ahí que tras ser tachado de “fanfarrón” por Rodia, Svidrigáilov le replique: “Sea yo un fanfarrón, y por qué no fanfarronear cuando es inofensivo... ahora, al caer sobre una persona inteligente como usted sencillamente estoy contento de charlar, y además he bebido este medio vaso de vino y ya me ha pegado aliguito en la cabeza” (Dostoievski, 2004: 580). Ciertamente, aunque lúgubre e insociable, Svidrigáilov sentía la necesidad de compartir su sufrimiento con otra persona, si bien en esta clase de lugares sórdidos era donde mayormente afloraba su perversidad sensorial; por eso es que ante las insólitas confesiones de esta escena, Rodia “se había convencido de que Svidrigáilov era el malvado más vacío y nimio del mundo” (Dostoievski, 2004: 581). Y más se convencerá aún de esto, tanto por la excitación que le producía a Svidrigáilov su plan de casarse con una jovencita que era treinta y tres años menor que él, como por el hecho de conocer la sensual y criminal depravación que le suscitaba su hermana Dunia a ese sujeto: “¿Creerá que yo entonces estaba tan metido que si ella me hubiera dicho mata o envenena a Marfa Petrovna y cástate conmigo, esto hubiera sido hecho inmediatamente?” (Dostoievski, 2004: 588).

Ahora bien, en el capítulo cinco de la sexta parte es donde el personaje experimenta el incidente clave de su historia, la caída moral que termina decidiendo su trágica suerte y que nos suscita su foco de interpretación más noble. Se trata del episodio en el que Svidrigáilov se lleva a Dunia para su departamento con el pretexto de darle a conocer las pruebas de que su hermano era un asesino, pese a que en algunos lapsos de contradicción él mismo terminará justificando las presuntas “razones éticas” que estarían en la base del homicidio cometido por Rodia (605).

Luego de haber sido amenazada con violencia física por haber intentado escapar del departamento, tras desenmascarar el sensual propósito de Svidrigáilov, Dunia termina sacando un revólver que traía consigo. En ese momento Svidrigáilov comienza a tomar consciencia de lo depravada que había sido su conducta con la joven, llegando a mostrarse

tan abatido moralmente que incluso le insiste para que dispare contra él nuevamente luego de que ella había fallado en su primer intento. Diríase que en ese momento el miedo que Svidrigáilov había confesado antes hacia la muerte se disipó por completo, como si la condena moral que le impregnaba la mirada de Dunia en ese episodio lo hubiese aniquilado espiritualmente (611). Pero diríase también que el punto álgido de su caída moral se da cuando Dunia le hace ver con la mayor frialdad posible que no siente nada en absoluto hacia él; completamente abatido ante esa confesión, Svidrigáilov le ordena casi a gritos a la joven que se retire cuanto antes (613), de modo que al quedarse solo en su departamento “Una extraña sonrisa torció su rostro, una penosa, triste, débil sonrisa, una sonrisa de desesperación” (Dostoievski, 2004: 613).

A partir del capítulo sexto de la sexta parte nos encontraremos con las escenas que nos muestran cómo procura redimirse el personaje de su culpa antes de tomar su última decisión. Allí lo veremos, en primer lugar, en relaciones muy amistosas con muchas personas que le eran desconocidas en los restaurantes que frecuentaba, en tanto que después (y en señal de caridad) se lo puede ver obsequiándole un dinero a su joven prometida y también a Sonia (616).

En su último día de vida Svidrigáilov termina alquilando una buhardilla en un hotel de mala muerte. Diríase que pese a contar con un comfortable departamento, ha preferido instalarse por última vez en una sucia y estrecha buhardilla como muestra de que ya no tenía la necesidad de experimentar sensaciones agradables en su vida, por lo que estando en aquel sofocante lugar se dice a sí mismo: “Al parecer ahora me debería dar lo mismo todo lo que hace a la estética y al confort... ¡Precisamente hubiera debido doblar hace un rato para el parque de Pedro! Seguro que me hubiera parecido oscuro, frío, ¡je, je! ¡Como si me hicieran falta sensaciones agradables!” (Dostoievski, 2004: 622). Además, su incontinente compulsión de no saber a qué echar mano en los momentos de mayor desesperación se refleja, tanto en el hecho de haber pedido abundante comida en el hotel sin tener el menor apetito, como en el gesto de ponerse a espiar desde su cuarto una agitada conversación que se daba en el cuarto de al lado (621). Jamás había tenido él con quien compartir amistosamente una comida ni una conversación avivada como la que acababa de escuchar, de modo que en un lenguaje alegórico termina haciéndose consciente de que nunca supo lo

que significa sentirse vivo: “Nunca en mi vida me gustó el agua, ni siquiera en los paisajes” (Dostoievski, 2004: 622).

Estando en aquella buhardilla, Svidrigáilov era incapaz de conciliar su sueño con tranquilidad, ya que los remordimientos de consciencia lo asediaban en sus pesadillas. En una de ellas se había imaginado a una joven suicida que él conocía y que estaba dentro de un ataúd rodeada de flores (625), una joven a quien le habían arruinado la vida con un agravio y en cuyo rostro se dibujaba una sonrisa censurante que horrorizaba en exceso al personaje. ¿Acaso era esta suicida ultrajada el símbolo de Dunia, el de la jovencita con quien se había prometido una boda, o la síntesis de ambas? Luego, en una segunda pesadilla a Svidrigáilov se le aparece la imagen de otra niña abandonada a la que él termina rescatando en medio de una tormenta (627); pero en esta ocasión la sonrisa con que la niña le agradece su gesto ya no se le figura como un reproche sino como una burla, lo cual hace que Svidrigáilov se horrorice aun mucho más. De cierto modo, puede colegirse que el significado simbólico (de reprobación) que sugerían ambas pesadillas<sup>108</sup> terminó siendo el detonante de la decisión final que tomó el personaje, pues tras haber recobrado el sentido que aquellas visiones le habían despojado, apenas tuvo tiempo para salir apresurado de la buhardilla a quitarse la vida. Pero antes de ello, tal como se nos dice posteriormente, Svidrigáilov “dejó en su libreta algunas palabras, que él muere en su sano juicio y pide que no se culpe a nadie de su muerte” (Dostoievski, 2004: 653). ¿Cómo compatibilizar entonces la idea de que se haya quitado la vida por desesperación aun cuando sintiera que lo hizo en “sano juicio”? sin duda, podemos colegir que este *es un enigma que queda reservado al personaje*.

Finalmente, Svidrigáilov decidió pegarse un tiro en la cabeza *frente a un testigo oficial* con el revólver que Dunia había dejado en su casa (630). El remordimiento de consciencia y la

---

<sup>108</sup> La figura de una niña ofendida que se aparece de forma censurante en los sueños de un personaje suicida es recurrente en la narrativa de Dostoievski, tal como veremos nuevamente en el caso de Stavroguin. Sin embargo, existe un caso en el que la representación onírica de esa figura infantil permite evitar un suicidio. Es el caso del personaje de *Sueño de un hombre ridículo*, un relato fantástico de Dostoievski en el que el autor desarrolla la trama de un hombre dispuesto a matarse, y que termina renunciando a su propósito gracias al contenido místico-religioso que le revela la figura de una niña mediante un sueño. El relato puede encontrarse en *Diario de un escritor*: apartado uno del capítulo dos de abril de 1877 (en obras completas de Aguilar).



desesperación a los que lo sometieron sus malas acciones le hicieron insoportable el hecho de seguir viviendo, por lo que en este caso se confirma, tal como lo había manifestado Dostoievski en su *Diario*, que “Los hay también que, a mayor abundamiento, se pegan el tiro después de haber cometido previamente alguna escandalosa villanía, alguna cosa fea, monstruosa” (Dostoievski, 1950: 1142). Ciertamente, en su afán porque hubiera un testigo oficial en el momento de suicidarse es como si quedara plasmada la necesidad que siempre tuvo el personaje de tener alguien a su lado *a como dé lugar*. De ahí que podamos conjeturar que, además del hecho de no haber tenido ninguna finalidad elevada en su vida, haya sido también el agobiante peso de la soledad el que terminó minando los deseos de existir de este personaje.

### 7.3. El suicidio de Smerdiakov en *Los hermanos Karamázov*

Si tuviéramos que clasificar el suicidio de este personaje en base a la distinción dostoievskiana entre los suicidios que se cometen por desesperación y los que son inducidos por una idea, habría que decir que el caso de Smerdiakov está mucho más cerca de los primeros que de los segundos<sup>109</sup>. No obstante, este caso no es del todo similar al de Svidrigáilov, de suerte que sería mucho mejor contarlo entre los que a Dostoievski le resultan en esencia inescrutables, como el primero que el escritor ha analizado en *Dos suicidios*.

Smerdiakov es el bastardo de los hermanos Karamázov, un joven que ha sido huérfano de nacimiento y que ha debido padecer a lo largo de sus veinticuatro años toda clase de agravios psicológicos por cuenta de sus cuidadores, pese a contar con buenas dotes de formación estética. Estos agravios son los que paulatinamente han engendrado en él esa suerte de *aversión por la vida* que define su enfermedad espiritual, agravios sobre los que se nos habla en el capítulo seis del tercer libro.

---

<sup>109</sup> El único caso evidente de suicidio cometido por desesperación que aparece en la novela, es el de la primera mujer de Fiódor Pávlovich, el cual aparece mencionado brevemente en las primeras páginas (10).

Allí se nos describe, por ejemplo, el despotismo servil al que Fiódor lo había sometido en su casa y el apodo denigrante con que lo llamaba (178), así como también las ofensas de las que no lo perdonaba ni el criado de la casa (Grigori), quien sin éxito había intentado adoctrinarlo a la fe cristiana y quien lo reprendía diciéndole “-¿Eres acaso una persona?-, se dirigía de pronto directamente a Smerdiakov, -no eres una persona, de la humedad del baño has sido hecho, eso es lo que eres-“ (Dostoievski, 2012: 177). Diríase que Smerdiakov ha sido ultrajado moralmente sin siquiera ser un muchacho avaro y sin haber tenido los argumentos suficientes para negar a Dios (aunque él creyera lo contrario): el propio Grigori se referirá en el juicio contra Dmitri a un episodio en el que el joven bastardo le regresó a Fiódor un dinero que éste había perdido (919), en tanto que en un diálogo del capítulo siete del tercer libro Aliosha será quien termine descubriendo en las convicciones pesimistas de Smerdiakov algunos rasgos esenciales de la fe ortodoxa (186).

Pese a esto, ni siquiera los hermanos llegaron a considerar con aprecio a Smerdiakov. Tanto Iván como Dmitri sentían un odio desmedido hacia él, al punto que éste último no sólo lo obligaba (en un acto de sumisión servil) a comunicarse con él mediante señas secretas cada vez que llegaba a casa (379), sino que además llegó a amenazarlo varias veces de muerte (316). Así, este clima de hostilidades fue lo que más repercutió en la gestación del carácter sumamente insociable y despreciativo que Smerdiakov manifestaba frente a las cosas cotidianas de la vida, tal como lo refleja el asco que sentía por la comida (178). De manera que dicho destrato injustificado que debía padecer el personaje era el que lo llevaba a pensar que “Otra cosa hubiera podido ser, otras cosas hubiera sabido si otra hubiera sido mi suerte desde niño... yo hubiera consentido en que me mataran en el seno materno con tal solamente de no venir al mundo en absoluto” (Dostoievski, 2012: 312). Sin duda, la aversión por la vida experimentada por este personaje obedece en gran parte al desprendimiento progresivo que ha sufrido del tejido social.

En efecto, Smerdiakov no solamente creció detestando a su patria sino además anhelando con vivir alguna vez en Europa (a eso se debe que estudiara vocablos franceses (853), de ahí que este personaje sea otro de los casos rusos en los que Dostoievski cifra el mal espiritual que conlleva el hecho de renegar de la propia tierra: “Yo odio a toda Rusia... hubiera sido bueno que entonces estos mismos franceses nos hubieran conquistado; una

nación inteligente hubiera conquistado a una muy estúpida y la hubiera anexado a ella” (Dostoievski, 2012: 313). Odiando a Rusia, Smerdiakov ha mostrado su rencor por la fe ortodoxa que se le ha querido inculcar desde pequeño. Esto se percibe en el capítulo siete del tercer libro, en una escena en la que junto a Fiódor y a sus hermanos discuten hasta qué punto cabría ser consecuente en la vida con la fe cristiana. Habiéndose imaginado un caso hipotético (en el que debía elegir entre su vida ó su fe), y presumiendo de cierto racionalismo ateo, Smerdiakov llega a la conclusión de que no sería pecado negar la fe en Cristo con tal de salvar la propia vida: “Una vez que caí prisionero de torturadores del género cristiano y me exigen maldecir el nombre de Dios y negar mi bautismo, estoy plenamente autorizado para ello por mi propio juicio, pues ni siquiera habría en esto pecado alguno” (Dostoievski, 2012: 183). Este es el momento en que el personaje empieza a suscitarle mucha curiosidad al hermano Iván (184), de modo que en el diálogo que sostendrán ambos en el capítulo seis del quinto libro Smerdiakov comenzará a tramarse su parricidio en complicidad teórica y sigilosa con aquél. Además, es el diálogo en el que Smerdiakov predice el ataque epiléptico con el que querrá encubrir toda sospecha contra él (ataque que más adelante confesará haber simulado (863).

No obstante, al margen de la gestación teórica del parricidio, algo interesante que se patentiza en este diálogo es el vacío existencial que le ha dejado a Smerdiakov su desprendimiento del tejido social, ya que en reiterados momentos de su conversación es como si el personaje quisiera estar hablando con Iván *por el simple hecho de hablarle*, esto es, sólo por estar con alguien que mitigara un poco su cotidiano hastío. Es un rasgo muy similar al que hemos observado en el caso de Svidrigáilov. En este diálogo Smerdiakov hablaba por momentos atropelladamente sin que se le entendiera el sentido indirecto de sus frases, de manera que ante la pregunta de Iván sobre qué era lo que pretendía con toda su perorata aquél le responde: “Nada en especial... sino, por conversar... Mi situación es horrorosa, Iván Fiódorovich, incluso no sé yo mismo cómo ayudarme” (Dostoievski, 2012: 376). Además, en este episodio el personaje se atreve a verbalizar las tendencias destructivas que ha sembrado en él la tortura psicológica a la que lo han sometido Fiódor y Dmitri, dando así los primeros avisos de lo que será su decisión final: “A tal punto con cada día y cada hora que pasa se enojan los dos, que hay momentos en que pienso, de miedo, quitarme la vida” (Dostoievski, 2012: 376).

Ahora bien, en las tres entrevistas que mantiene con Iván entre los capítulos seis y ocho del libro undécimo, es donde se puede constatar la indiferencia moral de Smerdiakov después de que se ha convertido en un parricida (al margen de los leves y fugaces gestos de nerviosismo y de temor que allí experimenta).

A Smerdiakov se lo puede ver más que imperturbable mientras confiesa explícitamente ser el asesino de su padre (863). Diríase que si el interrogatorio de Iván llegó a tornársele una tortura moral, fue apenas por breves momentos, pues en la mayor parte del diálogo Smerdiakov le habla a su hermano en un tono muy desafiante, como por ejemplo cuando goza en exceso de lacerar la consciencia de Iván mientras le adjudica *la responsabilidad teórica del crimen* (852). Además de no mostrarse arrepentido de su crimen mientras describe los pormenores del mismo (869), Smerdiakov deja ver que tanto en la escena del crimen como en su relato del mismo se siente bajo perfecto uso de razón, algo que se evidencia a partir de la medida con que describe los artilugios que tuvo en cuenta para que las autoridades se vieran obligadas a sospechar de Dmitri y no de él (871). Diríase, por ende, que lo único importante para Smerdiakov en ese momento es remarcarle al hermano Iván que en su acto parricida lo que más incidió fue la idea de que *todo está permitido*, por lo que ante la pregunta de éste sobre cómo fue ejecutado el crimen aquél le contesta: “Fue hecho de la manera más natural, a partir de aquellas mismas palabras tuyas” (Dostoievski, 2012: 864).

De cualquier forma (y aquí llegamos al punto con el que queremos validar el carácter inescrutable de las causas de este suicidio) no termina de entenderse con exactitud cuál es el vínculo entre las sensaciones experimentadas por el personaje mientras realiza el relato de su crimen y su decisión de quitarse la vida, pues como lo indica el propio narrador de la novela “Al terminar el relato, evidentemente se había agitado y cobraba aliento pesadamente... No se podía no obstante adivinar si sentía arrepentimiento o qué” (Dostoievski, 2012: 870). Es decir, sabemos que Smerdiakov había perdido todo fin elevado en su vida y que no creía en la virtud, tal como lo sugieren las últimas palabras de su diálogo con Iván: “-¿Y ahora entonces crees en Dios, si devuelves el dinero? –No, no creo -susurró Smerdiakov-” (Dostoievski, 2012: 874). *Pero la frialdad de su relato y el hecho de que no se sintiera arrepentido de haber matado a su padre son los factores que*

*nos desorientan a la hora de definir la causa de su suicidio.* En otras palabras, sin arrepentimiento moral y en medio de un relato frío y racional es muy difícil hablar de desesperación.

A diferencia del caso de Svidrigáilov, el suicidio de Smerdiakov no nos ofrece una narración extendida de los momentos previos al instante en que el personaje se quita la vida. Simplemente se nos han referido las breves palabras que el suicida dejó escritas momentos antes de ahorcarse: “Destruyo mi vida por mi propia voluntad y ganas, para no culpar a nadie” (Dostoievski, 2012: 901). En este sentido, la pregunta que nos hacemos es: ¿por qué en esta nota Smerdiakov se abstuvo de reconocer su crimen? Desde *el punto de vista lógico de los hechos* podría decirse que, si Smerdiakov no confesó su crimen en la nota, es porque éste no le ha generado ninguna clase de arrepentimiento moral, tal como lo ha interpretado el abogado de Dmitri en la sala del proceso penal: “¿Pero por qué, por qué Smerdiakov no confesó en su nota postrera?... La conciencia es ya arrepentimiento, y en el suicida bien pudo no haber arrepentimiento, y hubo sólo desesperación” (Dostoievski, 2012: 1025).

Sin embargo, hemos de insistir en que dicha deducción lógica de la desesperación como principal motivo del suicidio del personaje no puede pasar de ser una mera conjetura; no en vano, en su discurso, el abogado de Mitia sólo le ha exigido a los jurados del proceso que le den “una sombra de verosimilitud” a sus suposiciones (1026). *El razonamiento lógico* nos diría que, si Smerdiakov no confesó su crimen en la nota, fue porque no se arrepintió del mismo, o simplemente por orgullo o por indiferencia moral, pues ¿por qué no lo iba a confesar si al fin y al cabo la decisión de matarse ya la había tomado? Pero precisamente ha sido *el punto de vista de la lógica de los hechos* el que ha llevado al fiscal Ippolit, en el capítulo ocho del libro doce, a engañarse en múltiples aspectos sobre el suicidio de Smerdiakov, suponiendo por ejemplo que habría sido imposible para alguien tan tonto como él haber podido fingir un ataque epiléptico (983).

En definitiva, la lógica y el suicidio de este personaje parecen ser términos excluyentes, de modo que argumentativamente no podemos dar una última palabra sobre las causas finales de este suicidio. Es posible que en el apartado del *Diario de un escritor* (referido al comienzo de este capítulo) donde Dostoievski señala lo misteriosas que le resultan algunas

causas de suicidio, el escritor ya hubiese proyectado en la gestación de su novela magna el enigma que encerraría el caso de Smerdiakov.

### 7.3.1. El intento de suicidio de Ippolit en *El idiota*

El que hayamos decidido incluir a este personaje en este capítulo se debe a que su caso reúne todos los aspectos esenciales del tipo de suicidio que se comete por desesperación<sup>110</sup>, con la salvedad de que no fue cometido apenas por un pequeño olvido. No en vano, en la escena a la que nos referiremos más adelante en la que Ippolit alcanza a disparar el gatillo de su pistola sobre su cabeza, uno de sus camaradas (Keller) es quien exige considerar con seriedad este intento de suicidio y no tomarlo como una simple comedia, pues a su modo de ver Ippolit no terminó quitándose la vida únicamente por ese pequeño olvido (533).

Ippolit es un enfermo terminal que sufre de tisis, un joven de temperamento bastante irritable que integra el cuarteto de “nihilistas” en *El idiota*, aquel cuarteto que (como vimos en el capítulo de esta novela) Dostoievski ha caricaturizado debido a las convicciones endebles de sus integrantes: “Ippolit es un chico excelente, pero es un esclavo de ciertos prejuicios” (Dostoievski, 2013: 171). La enfermedad terminal que padece este personaje lo ha hecho pasar largas horas de aburrimiento y soledad postrado en su cama, desde la que apenas puede observar por la ventana la imagen más reveladora de su existencia: *la pared de Meyer*. Esta pared encierra un significado ambivalente en su concepción del mundo: por un lado es el símbolo material del encierro físico y psicológico al que por mucho tiempo se ha visto sometido, alejado de todo contacto humano; pero por otro lado esa pared es la que abre la imaginación del personaje a un mundo de significación: “¡Sí, esta pared de Meyer puede contar muchas cosas! No ha habido mancha en esta sucia pared que no me la haya sabido de memoria. ¡Maldita pared! Y sin embargo me es más querida que todos los árboles de Pávlovsk” (Dostoievski, 2013: 499). Por ende, aunque sea retraído e irascible, Ippolit es un personaje cuya enfermedad le ha llevado a desarrollar una fina consciencia estética ante

---

<sup>110</sup> El único caso de suicidio cometido por desesperación (por deudas económicas) que se refiere en *El Idiota*, es el de un comerciante que aparece de forma muy aislada en la novela (454).

la vida: a menudo se lo ve preguntando si ya salió el sol, y muy a gusto cada que contempla los árboles (374).

Sin embargo, la consciencia estética le resulta insuficiente a Ippolit para resolver su mayor dilema existencial: qué hacer con su vida en las dos o tres semanas que le restan para morir. Dicho dilema queda patentizado en un monólogo del capítulo diez de la segunda parte, en el que se lo puede ver muy angustiado debido al destrato personal que gran parte de sus allegados le han hecho padecer por no poder ser un hombre de acción. Además de la hipocresía de sus convenciones sociales, lo que más le molesta a Ippolit de todas esas figuras burguesas y utilitarias que analizamos en el capítulo de *El idiota*, es el hecho de que nunca se hayan fijado en sus valores morales y estéticos (los de Ippolit), todo lo cual desata en el personaje sus primeras inclinaciones a quitarse la vida “¡Ha resultado que ustedes me desprecian! Esto quiere decir que no soy necesario, esto quiere decir que soy un estúpido, esto quiere decir que me ha llegado la hora... ¿Saben que si no se me hubiera declarado esa tisis me habría suicidado? (Dostoievski, 2013: 376). Además, a diferencia de lo expresado por el príncipe Mishkin cuando se refería a los minutos finales de intensa vitalidad que podría llegar a experimentar un condenado a muerte en el cadalso (80), la resignación frente a la vida ha llevado a que Ippolit invite a varios personajes a su entierro tres semanas antes de morir (374). Es como si Ippolit se considerara un ser extinto y estéril en la vida, tal como se lo expresa a uno de los personajes burgueses que tanto lo desprecian: “Sepa que no tengo aún dieciocho años: he pasado tanto tiempo con la cabeza en la almohada, he mirado tanto hacia mi ventana, he pensado tanto... en todos... que... Un muerto no suele tener edad, ya lo sabe usted” (Dostoievski, 2013: 374).

Ahora bien, el episodio fundamental de la novela que nos hace comprender las causas del intento de suicidio de este personaje es la lectura de “*Mi explicación*”. Se trata del extenso artículo plagado de contradicciones que Ippolit ha leído en el capítulo cinco de la tercera parte frente al desdén de la mayoría de sus oyentes, artículo en el que se da el lujo de sincerarse como nunca antes lo había hecho debido a que, según él, a un condenado a muerte le está permitido decirlo todo (375). De hecho, el personaje comienza diciendo en su artículo que un tiempo atrás había buscado a un estudiante de medicina ateo (a quien morir no le costase nada) para que le confirmara sin tapujos lo poco que le quedaba de vida

(495). Más aun, el epígrafe narcisista que Ippolit ha elegido para su artículo bastaría para confirmar la sinceridad egoísta de la que nos advierte el personaje: “después de mí, el diluvio” (491). Sin duda, se trata de un nivel de sinceramiento en donde, si bien Ippolit entremezcla un elemento vitalista que hace más enigmático su intento de suicidio, lo que más termina resaltando es la resignación del personaje frente a la vida, de ahí que según él “Por dos semanas no vale la pena mentir ya que tampoco vale la pena vivir dos semanas: esta es la demostración de que no escribiré más que la verdad” (Dostoievski, 2013: 494).

La sed de vida de Ippolit queda plasmada en el primer sueño que describe en su artículo. En ese sueño se le había aparecido un espantoso reptil en su habitación que terminó envenenando a su perro, *pero dejándolo con vida*. Ippolit creía que en ese reptil había algo de fatal que lo reflejaba a él mismo, y en esa medida puede colegirse que el mecanismo simbólico del sueño le ha revelado que ese repugnante reptil era la imagen de la muerte, en tanto que él era su perro, *a quien el reptil había dejado convaleciente pero vivo*. Esta interpretación del sueño en donde la vida termina sobreponiéndose a la muerte nos permite entender a Ippolit cuando señala que “La idea de que no vale la pena vivir por pocas semanas empezó a apoderarse seriamente de mí hará cosa de un mes... Pero cuanto más claramente la comprendía, tanto más desesperadamente quería vivir; me aferraba a la vida y quería vivir costara lo que costara” (Dostoievski, 2013: 499). Ippolit termina reforzando el sentido vitalista de su sueño mediante distintas alusiones en su artículo. Asegura que ha aprendido a vivir pese a no soportar la pereza y la trivialidad de la gente que siempre se queja de su miseria cotidiana (500). También se refiere a algunos episodios de su vida privada que le han revelado la belleza de existir aun en la más absoluta penuria, como por ejemplo: la historia del hombre pobre a quien le regresó su cartera con todo el dinero cuando éste la había perdido (505); la historia del general que visitaba a criminales en la cárcel y que le hizo conocer el valor de la caridad individual (513); finalmente, la experiencia religiosa que tuvo con el cuadro de Cristo en casa de Rogozhin (517).

Sin embargo, otra ensoñación que Ippolit nos refiere en su artículo, en la que precisamente se le aparece Rogozhin, termina siendo el detonante para que el personaje decida suicidarse. Al margen de que fuera consciente de que sólo había sido eso (una ensoñación, y no un hecho real), esa experiencia onírica en la que Rogozhin le hizo sentir un silencio



despectivo mientras lo miraba burlescamente le reveló a Ippolit que, pese a sus deseos de vivir, las relaciones humanas lo tenían minado anímicamente, de manera que “No fue la lógica, no fue una convicción lógica lo que contribuyó a que tomara la decisión final, sino la repugnancia. Es imposible seguir viviendo cuando la vida adquiere esas formas tan extrañas, que me ofenden” (Dostoievski, 2013: 521). Tal fue la desesperanza que Ippolit expuso en esta parte de su artículo que incluso la faceta religiosa de su vida comenzó a diluirse: de ahí que le haya pedido a uno de sus oyentes que donara su cadáver a la academia de medicina para que se lo usase con fines científicos (522). Ciertamente, al margen de que en un punto de su explicación Ippolit expresara (con mucho escepticismo) su creencia en la eternidad y en la providencia (525), esa petición de donar su cadáver nos hace recordar las palabras del príncipe Mishkin (en las que vemos fundida la voz de Dostoievski) respecto a su idea de lo fácil que es para los jóvenes rusos volverse ateos-materialistas no por malos sentimientos, sino por dolor espiritual (695): “¡Le es tan fácil a un ruso hacerse ateo, más fácil que a nadie en todo el mundo!” (Dostoievski, 2013: 696).

Así pues, en el momento de “*Mi explicación*” en el que el personaje le temía cada vez menos a sus confesiones, y en el que su percepción estética de la naturaleza comenzaba a tornársele completamente frívola, Ippolit había asegurado que se pegaría un tiro ese mismo día en cuanto saliera el sol (522). Según él, ninguna moral abstracta o ley superior podría arrebatarse la libertad individual que le permitía decidir sobre su propia vida, menos aún tratándose de una vida que tenía sus días contados. De suerte que, al no poder vivir el tiempo que deseaba, Ippolit se creía en todo su derecho de morir cuando le apeteciera: “La naturaleza a limitado hasta tal punto mi actividad con sus tres semanas de la sentencia, que el suicidio es quizá lo único que aún puedo empezar y terminar por propia voluntad” (Dostoievski, 2013: 526). Era pues casi inevitable que, pese a su comienzo vitalista, la lectura de “*Mi Explicación*” terminara perfilada en un sentido negativo de la existencia: “¡Y no querré esta vida! Si hubiera dispuesto de poder para no hacer, sin duda no habría aceptado la existencia en estas condiciones tan ridículas” (Dostoievski, 2013: 526).

Al terminar de leer su artículo, Ippolit se muestra tan decidido a suicidarse que en un desesperado gesto de despedida se arroja a los brazos de Mishkin (531). La mayoría de testigos, que no habían disimulado su indiferencia ante el artículo de Ippolit, tampoco

tuvieron el menor reparo en hacerle toda clase de comentarios despectivos, principalmente Gania, a quien muy irritadamente el joven le reprende diciéndole: “-¡Tienen unas ganas locas de ver cómo me pego un tiro!-, le replicó gritando Ippolit” (Dostoievski, 2013: 529). Y en efecto, Ippolit termina apretando contra su cabeza el gatillo de una pistola que se había olvidado de cargar (532). Aun así, la aversión personal que un gran número de testigos de la escena sentía hacia el joven ni siquiera pudo cohibirse en ese dramático episodio, de suerte que tras este intento de suicidio “Algunos hasta se reían a carcajadas hallando un maligno placer en lo ocurrido. Ippolit lloraba como histérico” (Dostoievski, 2013: 533). Ahora bien si nos preguntamos por qué, tras haber fallado en su intento por dispararse, Ippolit insiste tanto en que desde ese momento se sentirá deshonrado para siempre (533), podemos llegar a una conclusión plausible sobre las causas de este intento de suicidio, y es la siguiente:

Teniendo en cuenta que se trata de un irascible y prejuiciado “nihilista” de dudosas convicciones, el hecho de que Ippolit se haya sentido deshonrado por no haberse podido suicidar *ante la vista de tantos testigos*, nos lleva a conjeturar que su intento por matarse ha sido, en gran parte, un gesto de admiración que el personaje le ha exigido a los demás debido al resentimiento moral que les tenía. No hay, en efecto, ninguna razón elevada (una idea) que justifique ese gesto espontáneo de quererse pegar un tiro “apenas saliera el sol”, por muchos agravios que se hayan debido soportar en la vida. También es cierto que, leído en otro sentido, ese gesto espontáneo puede ser el que dote de enigma este intento de suicidio, pues ¿por qué un personaje de fina consciencia estética querría matarse precisamente ante un espectáculo paisajístico que debiera resultarle alegre? En definitiva, si únicamente tomamos en cuenta el inmenso agravio que siente el personaje por el hecho de no haberse podido suicidar *ante la vista de tantos testigos*, podemos colegir que Ippolit ha querido suicidarse por la desesperación de saber que nunca fue un ser admirado por los otros.

### **7.3.2. El suicidio de Kirílov en *Demonios***

Nos encontramos con uno de los casos más paradigmáticos en la obra de Dostoievski donde el suicidio se comete por *una idea*. Ciertamente, cabe suponer que la complicada trama que rodea el caso de Kirílov en *Demonios* se debe al respeto y la estima particulares que le suscitan a Fiódor aquellos que ponen fin a su existencia por un motivo más digno que la simple desesperación del momento<sup>111</sup>. Es el caso de Kirílov. Si tomamos en cuenta que se trata de un personaje ateo que al quitarse la vida pretende demostrar su libertad, podemos decir que *el suicidio de este personaje se debe a la idea de que Dios no existe*. Tal idea sería, según Dostoievski, la enfermedad espiritual que atraviesa a esta figura.

La idea sobre la inexistencia de Dios ha hecho de Kirílov un ser solitario a quien *todo le da lo mismo*. A eso se debe, por un lado, que hablar mal el ruso sea algo indiferente para el personaje (158), y por otro lado, que se haya acostumbrado a vivir en el sótano de una casa alejado de todo contacto exterior. Si en él es habitual cavilar durante largas horas y acostarse de madrugada (153), es porque la idea de que Dios no existe le provoca una visión harto sombría y dolorosa de la realidad: él no puede resistir el peso de esa idea y por eso se siente un ser desdichado en el mundo. Tal descreimiento hacia Dios se convierte pues en el punto álgido del sin-sentido cotidiano que atraviesa al personaje, de modo que como lo sugiere Gloria Irina Castañeda en su artículo sobre el suicidio en *Demonios*, “Es posible afirmar que existe en la estructura psíquica de Kirílov una ausencia de la función paterna... El no encuentra con qué significarse para salir de aquel dolor de existir” (Castañeda, 1993: 78).

En el capítulo tres de la primera parte de *Demonios* Kirílov se refiere a su artículo periodístico sobre los suicidios en Rusia, en un momento donde, además de reconocer que no le gusta conversar con nadie (129), inicia su apología de la transformación física y psíquica que necesita el hombre para hallar su libertad. Así, teniendo en cuenta que la tesis principal de su artículo consiste en que “Quienquiera que desee la libertad máxima, debe

---

<sup>111</sup> En el suicidio aislado que se nos refiere en el capítulo cinco de la segunda parte de *Demonios* (el de un joven desesperado que se mató por haberse gastado en alcohol un dinero que no le pertenecía), puede verse la contrapartida de esa posición respetable ante el suicidio: allí se trata de una representación popular de este fenómeno, en la que Dostoievski muestra la trivialidad con que la opinión pública asumió el caso de este joven (425).

perder el miedo al suicidio” (Dostoievski, 1985: 156), hay que decir que en el mismo Kirílov quiso explicar las razones por las que las personas no se atreven a suicidarse. Su conclusión consiste en que tales razones se resumen en dos prejuicios inherentes a la condición humana: el dolor, por un lado, y el miedo al castigo en el otro mundo, por el otro (154). De ahí entonces que la noción de libertad pregonada por esta figura vaya en contravía de ambos prejuicios: “La libertad completa existirá cuando sea indiferente vivir o no vivir. Ese es el fin de todo” (Dostoievski, 1985: 155).

De todas formas, también hay que remarcar que *Kirílov es el prototipo del hombre bueno que no necesita de Dios para poder serlo*, pues aunque haya perdido toda noción de finalidad ontológica en el mundo, eso no significa que por momentos él no pueda encontrar satisfacción en la vida. Por eso es que se lo puede ver impidiendo que Lebiadkin golpee brutalmente a su hermana (133), jugando a la pelota con un niño mientras afirma que ama la vida (309), queriendo evitar a toda costa el duelo con armas entre Stavroguin y Gaganov (376); también, experimentando en los segundos previos a uno de sus ataques epilépticos una sensación sagrada y vivificadora (759), y entregándole pan y té a Shátov para que le lleve a su mujer, después de lo cual incluso le regala dinero (748). Por tanto, el punto conflictivo de su historia reside en que la humanidad de su carácter no es un obstáculo para que en su concepción del mundo se den algunos rastros de la idea del súper-hombre (al igual que en Raskólnikov y en Iván Karamázov), con el aditivo de que en su caso tal idea incide en su propósito suicida.

Esto último lo decimos porque, habiendo postulado que la idea de Dios no es más que una mera necesidad psicológica en el hombre (156), Kirílov cree que la mejor manera de vencer el sufrimiento en el mundo es afirmando la propia voluntad por encima de la voluntad divina: “La vida es dolor, la vida es miedo, y el hombre es un desdichado... Aquél a quien le dé igual vivir o no vivir será el hombre nuevo. Quien venza el dolor y el miedo será Dios. Y el otro Dios no existirá” (Dostoievski, 1985: 156). Es decir que, estando más allá de cualquier precepto divino, Kirílov solamente concibe la libertad del individuo, de ahí que para él el hecho de quitarse la vida no tenga intrínsecamente nada de prohibido ni mucho menos nada de amoral. En este punto, la tesis del personaje se vuelve compatible con uno de los argumentos anti-dogmáticos ofrecidos por David Hume en su defensa del

acto suicida; según el filósofo escocés “Si el disponer de la vida humana fuera algo reservado exclusivamente al todopoderoso, y fuese un infringimiento del derecho divino el que los hombres dispusieran de sus propias vidas, tan criminal sería el que un hombre actuara para conservar la vida, como el que decidiese destruirla” (Hume, 1988: 127).

No obstante, los rastros de súper-hombre que hay en Kirílov se cifran principalmente en su convencimiento de que él es el único ser “en la historia de la humanidad” (793) que, rompiendo las falsas creencias que sostienen la civilización, se atreverá a suicidarse no por temor sino precisamente por vencer el miedo; es decir, por el hecho de sentirse el único hombre capaz de vivir o morir por una idea: “No sé qué harán los demás, pero siento que no puedo ser como cualquiera. Los demás piensan una cosa, y luego, enseguida, piensan en otra. Yo no puedo en otra; toda la vida en una” (Dostoievski, 1985: 157). Esto nos explica, por un lado, que en la nota que escribe antes de suicidarse y que dirige “a todo el mundo”, Kirílov haya querido dibujar sobre ella una cara con una mueca burlona (796); y por otro lado, nos explica también que mientras se le ha revelado a Piotr Verjovenski en el capítulo seis de la segunda parte, Kirílov le haya insistido tanto en que su suicidio lo ejecutaría por su propia voluntad y no por ningún convenio pactado (484). Es decir, Kirílov acepta destruir su vida en el momento en que Piotr se lo ordene simplemente porque, de ese modo, le facilita algunas cosas a la organización revolucionaria a la que antaño él había pertenecido; o en otras palabras, lo acepta porque en el fondo *le da igual* cuándo suicidarse.

De esta manera, en el capítulo seis de la tercera parte nos encontramos con la escena del suicidio de Kirílov. Allí, su obsesión por quitarse la vida se ve reflatada una vez que se entera de que los “canallas” de la organización revolucionaria a la que antes pertenecía habían asesinado a Shátov, a quien él tanto apreciaba (788). Y en efecto, hay que decir que Kirílov ha tenido verdaderas razones para maldecir a esta organización y particularmente a su “líder”, pues mientras en este episodio Piotr Verjovenski únicamente pretendía que el joven le firmara una nota y se pegara un tiro (793), a Kirílov se lo puede ver muy atormentado por tratar de explicarle a aquél lo que significaba el hecho de suicidarse por una idea: “Dios es necesario, y por eso debe existir... Pero yo sé que no existe ni puede existir... ¿No te das cuenta de que un hombre con estas dos ideas no puede permanecer entre los vivos?” (Dostoievski, 1985: 790). Cuán no sería el desaire anímico que produjo en

Kirílov la indiferencia que Piotr le manifestó en ese momento, que finalmente aquél termina accediendo a la petición de testificar en su nota que había sido él el asesino de Shátov (795). Sin duda, este es uno de los gestos más desconcertantes de la historia del personaje; pues más allá de que Kirílov estuviese convencido de que él era el único capaz de decidir sobre el destino de su propia vida, algunos concomitantes de su decisión final (como aquella falsa testificación) no parecen estar en armonía con su libre albedrío. Diríase que una contradicción como ésta es la que más adelante lo lleva a reconocer que, para él, su libertad no era tanto una cualidad divina sino más bien una suerte de don terrible<sup>112</sup>: “Me mato para demostrar mi rebeldía y mi nueva y terrible libertad” (Dostoievski, 1985: 795).

Ahora bien, hay un episodio en la escena del suicidio de Kirílov en el que se produce una suerte de lapsus inconsciente en el personaje, el cual, además de dejar en entredicho su presunto ateísmo, nos sugiere el mayor enigma de este caso.

Se trata del momento en que Kirílov señala la imagen de Cristo que tenía en su cuarto mientras afirma que sólo *él* (Cristo) podría entender lo que significa el hecho de quitarse la vida por *una idea*. Con base en este gesto y en la apología que el personaje termina realizando de la figura de Cristo (793), Gloria Irina Castañeda nos ha señalado la contradicción teórica que sustenta el acto suicida de Kirílov, y con la cual es justo coincidir: “Es interesante observar cuán alienado está Alexis dentro de su ateísmo de la doctrina que rechaza. Se mata por salvar a los hombres, como Cristo fue sacrificado antaño” (Castañeda, 1993: 78). En esta medida, a partir de un sentimiento (inconsciente) de amor al prójimo que estaría a la base del suicidio de Kirílov (recordemos sus notables gestos de humanidad que mencionamos anteriormente), la autora nos está haciendo caer en cuenta de un procedimiento narrativo que resulta muy característico en Dostoievski, consistente en mostrar cómo detrás de toda figura atea se esconde siempre un espíritu cristiano<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Precisamente en el sentido en que Berdiáev interpreta el problema de la libertad en Dostoievski, en el capítulo tres de su libro sobre el escritor ruso.

<sup>113</sup> Esta es una idea que la expresa el monje Tijón, con quien (como veremos más adelante) Stavroguin se ha confesado en el epílogo de la novela. Según el monje “Un ateo perfecto, dígame lo que se diga, se encuentra de todos modos en el penúltimo escalón superior de la fe perfectísima” (Dostoievski, 1985: 880).

Inevitablemente, esta última acotación nos obliga a preguntarnos a qué pudo deberse que Kirílov haya dejado transcurrir tanto tiempo desde el momento en que se encierra en su habitación, decidido a terminar con su vida, hasta el instante en que pudo oírse el disparo. Incluso Piotr Verjovenski debió irrumpir en la habitación para asegurarse de que Kirílov no se hubiese escapado por la ventana (800). ¿Qué tanto sería entonces lo que pudo haber incidido en la cosmovisión del personaje aquella reveladora e inesperada apología de Cristo? ¿Acaso Kirílov prolongó hasta último momento su decisión porque no estaba convencido de su *idea* sobre la inexistencia de Dios? Evidentemente, esos minutos de larga espera en su habitación son los que encierran el mayor enigma del suicidio de este personaje, ya que su psicología irracional nos impide concluir hasta qué punto ese suspenso temporal se debió (o no) a una anulación de su *idea* original.

### 7.3.3. El suicidio de Stavroguin en *Demonios*

El suicidio de este personaje bien podría ser el más inclasificable de todos los que hemos referido en este capítulo. Si bien en cada uno de los personajes analizados hasta ahora subyace un elemento enigmático que dificulta dar una última palabra sobre su caso, hemos podido colegir pese a ello qué factores *han prevalecido* más en esos suicidios: el arrepentimiento moral y la soledad (Svidrigáilov), el destrato personal y la indiferencia moral (Smerdiakov), la desesperación y la apatía social (Ippolit), el ateísmo y la incertidumbre (Kirílov).

Stavroguin bien podría estar en el punto intermedio de las causas de suicidio que Dostoievski nos ha sugerido desde un comienzo (el móvil de la desesperación y el móvil de la idea), en el sentido de que en él confluirían, tanto el abatimiento desencadenado tras un acto siniestro cometido (una violación), como la convicción racional sobre un aspecto de su vida (su carácter insensato). Sin embargo, en cuanto al móvil de la desesperación, éste no resulta del todo aprehensible en el caso de este personaje, y por eso su decisión final quedará envuelta en un auténtico enigma. No en vano el narrador de *Demonios* ha cotejado a esta figura con Hamlet (250), en tanto que Kirílov es quien ha cifrado la contradicción irreductible que define a Nikolái cuando afirma que “Si Stavroguin cree en Dios, no cree

que cree. Si no cree, no cree que no cree” (Dostoievski, 1985: 790). Así, si todo ateo necesita llenar de cualquier manera el vacío que deja la ausencia de Dios, diríase que Stavroguin lo ha hecho mediante diferentes facetas del mal; él mismo reconocerá su condición de ateo, por un lado, en un diálogo que sostiene con Shátov en el que éste le ha recordado sus antiguas convicciones ortodoxas (325), y por otro lado, en su confesión con Tijón cuando afirma que “Creo en el demonio, creo canónicamente en el demonio hecho persona, no en un demonio alegórico” (Dostoievski, 1985: 878).

Nicolái Stavroguin es un personaje que desde muy joven ha experimentado toda clase de excesos y libertinajes, la mayoría de los cuales se nos describen en el capítulo cinco de la primera parte. Allí se nos habla, por ejemplo, de algunos duelos en los que terminó asesinando sin sentido a sus oponentes, y del matrimonio en secreto que mantuvo con una mujer demente (Lebiadkina), con quien no termina de entenderse para qué se caso. Conductas como estas son las que evidencian que el vértigo y el mal se han transformado en necesidades vitales para el personaje, de modo que éste termina siendo (al igual que Kirílov) un exponente de la ideología del anarquismo. Es decir, si Stavroguin es el espíritu de la negación, lo es en la medida en que ve la moral instituida como un prejuicio del que es preciso liberarse; por ello se lo ve constantemente infringiendo la ley, bien sea por goce o por mera diversión. Diríase, por tanto, que en la carta que le envía a Daria en el capítulo octavo de la tercera parte, el personaje se ha vuelto un eco de la idea dostoievskiana según la cual, quien pierde a su pueblo no puede discernir entre el bien y el mal, pues es allí donde Stavroguin admite que “A Rusia no me liga nada... bien es cierto que en ella más que en cualquier otra parte no me gustaba vivir” (Dostoievski, 1985: 865).

En esta medida, los actos de insolencia que Nicolái comete contra algunos integrantes del club de Petersburgo de la novela ( los representantes del feudalismo eslavo) y que se nos describen en el capítulo dos de la primera parte, son la fiel muestra del poco respeto que Stavroguin siente por las costumbres de su época. Ese tipo de actos llevan a que los demás lo tomen por un loco desahogado; pero nada más opuesto a la realidad, pues el propio Nicolái suele remarcar (y esto es muy importante) *el lado racional y premeditado de cada una de sus perversiones*. De hecho, un loco no hubiese reaccionado con la impavidez que mostró él luego de ser abofeteado en público por Shátov (268), por lo que habría que estar



de acuerdo con el narrador de la novela cuando nos hace ver el elemento imperturbable que esconde la maldad de este personaje: “Nikolái Vsevolódovich era una de esas criaturas que no conocen el miedo. Durante un duelo, podía afrontar el disparo del adversario sin perder la sangre fría, y apuntar y matar con bestial serenidad” (Dostoievski, 1985: 269).

Empero, también hay en Stavroguin (como en casi todas las “almas perdidas” de Dostoievski) algunos episodios que lo redimen de toda su malevolencia, como por ejemplo: cuando después de ser abofeteado por Shátov va a la casa de éste a prevenirlo de que lo asesinarían (315); también cuando le permitió caminar en la calle y bajo su paraguas al mendigo Fedka, luego de lo cual acabó regalándole un fajo de billetes (366); igualmente, en el duelo que sostuvo con Gaganov es evidente que Nikolái le ha disparado a su oponente sin apuntarle ya que no pretendía herirlo (373).

Asimismo, no es fácil descifrar cuál ha sido el verdadero rol de Stavroguin en la fallida revolución social que se gesta en la novela. Por un lado, es cierto que sus desencuentros ideológicos con Piotr Verjovenski se patentizan en las sátiras y sonrisas despectivas que le dirige a éste en uno de los monólogos “revolucionarios” más extendidos de Piotr, en el capítulo ocho de la segunda parte. Pero por otro lado, en el diálogo que sostendrá con Piotr en el capítulo seis de la segunda parte, Stavroguin le aconsejará asesinar a uno de los integrantes del grupo (500), en una clara muestra de que, pese a no sentirse partícipe de dicha organización terrorista, su afición por el mal le resulta irreprimible. De ahí pues que más adelante reconozca su complicidad intelectual en los atentados que, entre otras cosas, le costaron la vida a su mujer y al hermano Lebiadkin: “Ni yo los he matado ni quería hacerlo, pero sabía que los iban a asesinar y no detuve a los asesinos” (Dostoievski, 1985: 686). A partir de entonces, mucho será lo que comience a vacilar la pasión por el crimen que siente el personaje. Tanto es así que en medio de sus anteriores palabras y una vez que Piotr lo amenaza con un revólver, Stavroguin no opone la menor resistencia (686). Y más adelante, en la carta que le envía a Daria, nos encontraremos con uno de los pocos pasajes en donde Stavroguin hace explícito su arrepentimiento moral: “Afirmo que, en conciencia, me siento culpable de la muerte de mi mujer” (Dostoievski, 1985: 864).

De esta manera, la vida de juerguista que llevó durante años nunca terminó por satisfacer a Stavroguin. En la carta a la que nos hemos referido antes, dirigida a Daria, Stavroguin

terminará reconociendo que “Yo sólo he sabido producir la negación, sin ninguna nobleza y sin la menor energía. Ni siquiera una negación completa he producido” (Dostoievski, 1985: 866). Y evidentemente, la frustración que le genera al personaje esa negación incompleta de la que nos habla será absolutamente decisiva en su decisión final. Diríase que si cada transgresión de la ley le ha deparado un momento de placer, fue asimismo inevitable que Nikolái comenzara a hastiarse de todo, esto es, a darse cuenta del sin-sentido de cada una de sus fechorías. Al respecto, Gloria Irina Castañeda ha señalado en su artículo sobre *Demonios* que “Sabemos que Stavroguin escogió el camino del mal, pero el mal tampoco lo colma y por más daño que haga no va a ninguna parte... como no hay más que violar o pisotear, acude al suicidio como su último recurso” (Castañeda, 1993: 80). Esta explicación de la autora nos suscita la siguiente interpretación:

Ciertamente, decir que el suicidio es el “último recurso” significa postular el móvil de la desesperación como causa final de este acto. En ese sentido la apreciación de Gloria Irina es bastante lógica. Pero nuevamente, tal como vimos en el caso de Smerdiakov, *la lógica de los hechos* resulta insuficiente para explicar cabalmente el caso de Nikolái, pues ese punto de vista no toma en cuenta que para una figura tan contradictoria y de *razonamiento frío* (como Stavroguin) siempre puede haber una alternativa al “último recurso”. De hecho, otras figuras Dostoievskianas de *frío razonamiento* que también padecieron la desesperación absoluta se vieron conducidas por otras alternativas que no fueron el suicidio: la confesión del crimen (Raskólnikov), la locura (Iván Karamázov), la renuncia como tal a la idea de suicidarse (el protagonista de *Sueño de un hombre ridículo*). Por consiguiente, si no tomamos en cuenta ese elemento irracional e inescrutable que siempre está latente en las figuras dostoievskianas, el caso de Stavroguin quedaría reducido a una explicación mecanicista de su psicología, tal como lo sugiere el argumento de Gloria Irina.

Ahora bien, en *la confesión de Stavroguin* con el monje Tijón (apéndice de la novela) es donde podemos entrever algunos indicios de las causas de su suicidio.

Se trata de una confesión hecha por el personaje un año antes de los acontecimientos principales que lo involucran en la novela, y en la que Nikolái refiere algunas de sus experiencias de mayor perversión moral. Más allá de la advertencia de Tijón de no dar a conocer al público el manuscrito de su confesión (para no echar a perder su contenido

moral<sup>114</sup>), Stavroguin optó por confesarse divulgando su manuscrito momentos antes de suicidarse; según el personaje, era ese el único modo de asegurarse que *todos supieran lo que él había sido* (905)<sup>115</sup>. Así pues, como nos lo dice el narrador de *Demonios*, “La idea fundamental del documento consistía en una necesidad terrible y no fingida de castigo, en una necesidad de cargar con una cruz... lo peregrino es que esta necesidad de una cruz se daba nada menos que en un hombre que no creía en la cruz” (Dostoievski, 1985: 883). No creía en la cruz (no sentía la diferencia entre el bien y el mal) pero aun así sentirá vergüenza de su confesión: este es otro de los elementos enigmáticos que rodean este suicidio, pues, en efecto, además de abstenerse de entregarle a Tijón la hoja donde presumiblemente se encontraba su acto más deplorable, Stavroguin le pide al monje que mientras lea el manuscrito no lo mire a los ojos (890).

Tanto el contenido de la confesión como la hoja confiscada por Stavroguin nos llevan a conjeturar que el episodio clave de este documento es la historia de Matrosha, la niña que Stavroguin habría violado y que terminó suicidándose por no soportar tal afrenta, un acto frente al que Stavroguin permanece en cierta impavidez. En efecto, no hay en su documento el menor viso de consternación ante ese suicidio que tanto le compete a él; por el contrario, la frialdad que prevalece en su relato nos hace recordar la descripción del acto parricida que vimos en el caso de Smerdiakov. Por eso, en referencia a uno de los episodios en que estuvo con Matrosha, Stavroguin nos dice que “Por primera vez en mi vida formulé para mis adentros la idea de que no conozco ni siento el bien y el mal, y no se trata sólo de haber perdido la sensibilidad para ello, sino, además, de que ni el bien ni el mal existen” (Dostoievski, 1985: 897). Así pues, cabe preguntarse: ¿Cómo es posible hablar únicamente

---

<sup>114</sup> Es una advertencia en la que se puede escuchar la voz del Dostoievski ortodoxo, para quien el verdadero acto de contrición no necesita de un testigo religioso (contrario a lo que indica el sacramento de la confesión en el catolicismo romano). Finales como los de *Crimen y castigo* y *Demonios* dan a entender que para el escritor el arrepentimiento moral sincero no necesita ir más allá de la consciencia individual.

<sup>115</sup> Si bien es cierto que tal desobediencia hace que el monje termine profetizando el suicidio de Stavroguin (919), hay que señalar igualmente que (como en el caso de Kirílov), Tijón también descubre en la confesión de Nikolái (en su necesidad moral de arrepentimiento) la idea de que en todo ateo se esconde un espíritu cristiano (916).

de desesperación en el caso de un suicida que afirma no sentir ni conocer la diferencia entre el bien y el mal?

Antes de describir las sensaciones de rencor y de violencia que le suscitaba Matrosha, y de explicar *cuán consciente había sido* de la maldad que le infringió a esta niña, Stavroguin le había hablado a Tijón sobre las alucinaciones de desdoblamiento que padecía, en las que se le aparecían seres malignos y burlones<sup>116</sup>.

Es cierto que, en los ensueños descritos por Stavroguin, Matrosha se le aparece amenazándolo y haciéndole gestos de reproche, sugiriéndole que todas esas torturadoras ensoñaciones eran una expresión simbólica de su remordimiento de consciencia; pero en este caso, más que una certeza, el arrepentimiento moral era asumido por Stavroguin como un mero interrogante: “¿Es a eso a lo que se llama remordimiento de conciencia o arrepentimiento? No lo sé ni podría decirlo aún” (Dostoievski, 1985: 903). Incluso es posible que la idea de quitarse la vida lo haya tentado a Stavroguin desde el momento en que reconoció su incidencia en el suicidio de la niña; pero si tomamos en cuenta la dificultad del personaje para discernir entre el bien y el mal, resulta imposible determinar si en él ha habido (o no) un sincero arrepentimiento frente al agravio cometido. En definitiva, si en algún punto de su conducta Nikolái ha manifestado *desesperación*, eso no nos obliga a suponer que en ella se agote el móvil de su suicidio. No hay que olvidarse que Stavroguin ha llegado a la convicción racional de que su vida carece de sentido, de modo que en este punto se vuelve muy difícil decidir si lo que ha primado en su decisión final ha sido la desesperación o su convicción.

Además de esto, otro aspecto hermético que nos suscita el suicidio de Stavroguin se encuentra en un punto de la carta que le dirigió a Daria, en el que el personaje admite que, a diferencia de Kirílov, él nunca podría vivir por una idea *ni matarse por ella* (867). Stavroguin ha manifestado explícitamente en esta carta temerle al suicidio (867), de ahí que, según él, sólo un trance de *desesperación* podría llevarlo a cometer tal acto. Pero entonces, teniendo esto en cuenta, lo que mayor desconcierto nos genera en la trama de

---

<sup>116</sup> En un sentido similar al que hemos visto en *La pesadilla de Iván*, en el capítulo de *Los hermanos Karamázov*.

*Demonios* es que, poco después de culminar la mención de esta carta, Stavroguin aparezca ahorcado (869).

En relación al anterior episodio, hay que señalar que son dos los aspectos que coinciden con el caso de Smerdiakov en *Los Karamázov*. Primero, que no hay descripción alguna del instante preciso del suicidio de Nikolái, lo cual añade una dificultad extra a su interpretación; y segundo, que el contenido de las notas que dejaron ambos personajes es muy similar al de la nota de Svidrigáilov. Stavroguin dejó escrito: “No se culpe a nadie. He sido yo mismo” (Dostoievski, 1985: 869). Aún así, los pormenores materiales que conocemos de la escena (gracias a la voz del narrador de la novela) no hacen más que ensombrecer las causas de este suicidio, pues “todo daba a entender premeditación y conciencia de sus actos hasta el último instante” (Dostoievski, 1985: 869). Es decir que, si Stavroguin se suicidó *bajo el perfecto uso de sus facultades mentales y no por locura*<sup>117</sup>, el punto álgido del enigma que nos suscita este episodio puede cifrarse en las siguientes cuestiones: *¿cómo es posible que Stavroguin se haya ahorcado de forma tan deliberada y bajo el pleno uso de su raciocinio cuando antes había reconocido que le temía al suicidio? ¿Cómo conciliar la idea de que se habría quitado la vida por desesperación con el hecho de que haya planificado milimétricamente su acto? O acaso, ¿cabe decir que mediante su suicidio Stavroguin quiso dar muestras de grandeza y de valentía y no tanto de una simple y espontánea desesperación?* Evidentemente, si Dostoievski ha pretendido plasmar en su representación literaria del suicidio la idea de que, en gran medida, este fenómeno obedece a un enigma individual, el caso de Stavroguin bien podría ser tomado como la máxima expresión de esa idea.

En definitiva, este capítulo final sobre el suicidio en la obra de Dostoievski nos ha servido para mostrar diferentes planos de representación en los que el escritor ha puesto en contacto con la muerte a personajes que atravesaron por la experiencia del nihilismo. En cada uno de los casos que hemos analizado han aparecido rasgos de “mentalidad nihilista” que terminaron por aniquilar uno de los valores supremos del hombre: la vida misma. Todos los personajes suicidas de Dostoievski que hemos analizado son, en mayor o menor medida,

---

<sup>117</sup> En la segunda parte del capítulo dos del libro de Durkheim sobre el suicidio, el sociólogo francés indaga hasta qué punto es viable considerar el acto suicida como un efecto de locura.

individuos solitarios, negadores de la fe y del espíritu colectivo en los que el escritor ruso creía cifrar el sentido de la vida. Sin duda, el problema del nihilismo termina poniendo muchas veces al ser humano en contra de sí mismo, haciéndolo desear su propia aniquilación; de ahí que en este capítulo final hayamos querido conocer las historias personales de las figuras dostoiévskianas que no se resistieron a la tentación de ser arrastrados por el grado más elevado de “*nihil*” al que se puede enfrentar el hombre.

## **8. Observaciones finales**

El problema del nihilismo en la obra de Dostoiévski puede ser abordado desde una gran diversidad de focos interpretativos. Si bien en las cuatro novelas que hemos estudiado el nihilismo implica el proceso de negación de los valores absolutos, éste fenómeno, tal y como fue representado por Dostoiévski en su literatura, no se reduce a una negación de valores en general. Detrás de esa negación el escritor ruso nos ha develado, en múltiples escenarios narrativos, la gran variedad de crisis de sentido que, según él, arrojaría sobre las facetas individual y colectiva del hombre el proceso de desvalorización de los valores

supremos: a saber, fragmentación de la imagen del mundo, individualismo exacerbado, vacío existencial, relativismo moral, pérdida de la identidad nacional, ateísmo, e incapacidad para discernir entre el bien y el mal. Esta serie de consecuencias negativas que debieron afrontar cada uno de los personajes analizados en este trabajo nos llevan a colegir por qué, para Dostoievski, el nihilismo debía ser una fase no definitiva sino transitoria frente a la que era menester aguardar una suerte de redención religiosa por parte del hombre (o por parte del “espíritu ruso”, si tomamos en cuenta la visión paneslavista del mundo del escritor).

Ahora bien, situados en nuestra propia realidad contemporánea, podemos decir que la visión dostoievskiana sobre el nihilismo no deja de ser controvertida, tanto por el grado de autenticidad de los problemas que plantea como por lo plausible que pueda resultar la solución que el escritor le otorga al problema. Es decir, en pleno siglo XXI donde las costumbres, las ideologías y las cosmovisiones del hombre son cada vez más heterogéneas es difícil aceptar una visión tan concluyente sobre cualquier evento de la realidad, tal como pretende serlo la visión conservadora y pesimista de Dostoievski sobre el nihilismo. Si Dios ha muerto y, por consiguiente, los demás valores supremos de la humanidad deben padecer ese mismo proceso de “colapso universal”, ¿por qué habría que deducir de ello necesariamente el agotamiento de los fines de la existencia humana? ¿Acaso no es posible vivir sin Dios y sin grandes ideales? Por supuesto que sí lo es, siempre y cuando sepamos ser más seculares ante el nihilismo y éste no quede circunscrito a la visión trágica y religiosa adoptada por Dostoievski.

Precisamente, en el segundo capítulo de *La era del vacío*, Gilles Lipovetsky se ha hecho eco de la necesidad posmoderna de no interpretar el fenómeno del nihilismo en un sentido estrictamente negativo. Teniendo en cuenta que en su análisis el sociólogo francés parte de la consideración de los *valores individualistas* (tales como la libertad de expresión y el hedonismo) que pueden redimir perfectamente la existencia del *hombre posmoderno*, podemos deducir de ello que el modo como se interpretan los grandes dilemas de la humanidad depende en sumo grado de las circunstancias históricas desde las que se los analiza. Diríase, por consiguiente, que no todos los movimientos y filosofías socialistas,

utopistas, marxistas, positivistas y progresistas de todas las épocas merecen ser designados como “nihilistas” en el sentido de no creer ni respetar ningún valor.

En esa medida, tanto la dirección apocalíptica de los problemas que Dostoievski le adjudica al nihilismo como la solución que le otorga (la vía religiosa) pueden resultar impracticables para la mayoría de hombres del siglo XXI. Es por eso que preferimos estar de acuerdo con Lipovetsky cuando sostiene, en relación al proceso de desvalorización de los valores supremos en los tiempos actuales, que “el desierto posmoderno está tan alejado del nihilismo pasivo y de su triste delectación en la inanidad universal, como del nihilismo activo y de su autodestrucción. Dios ha muerto, las grandes finalidades se apagan, pero *a nadie le importa un bledo*, ésta es la alegre novedad” (Lipovetsky, 2002:36). Indiferencia ante el hecho de que existan o no valores universales que determinen el sentido de la vida, en vez de la angustia metafísica que conduciría a la perdición absoluta de todo aquel que no crea en Dios y en el humanismo: esa sería la idea secular del nihilismo que nos está sugiriendo el pensador francés y que a su vez nosotros queremos reivindicar, pese a que se oponga radicalmente a la trágica y religiosa visión dostoievskiana del problema.

Contrariamente a lo que plasmó en su literatura Fiódor Mijailovich, creemos que hoy en día es perfectamente posible vivir sin objetivos supremos, o si se quiere, sin sentido, tal como nos lo sugiere el tipo de nihilismo afirmativo de Nietzsche al que hemos aludido en el apartado de Dmitri Karamázov. Sin duda, es un hecho que la representación dostoievskiana del proceso de desvalorización de los valores supremos resulta supremamente vasta y significativa, tanto en contenido filosófico como en la diversidad de sus planos narrativos; de ahí que hayamos querido inaugurar la reflexión sobre el problema del nihilismo en el ámbito de las investigaciones literarias en lengua castellana sobre el autor ruso. Ello no obsta, sin embargo, para que desde nuestra posición como lectores del siglo XXI podamos asumir una posición distinta a la del autor.





## 9. Bibliografía

Bajtín, M. M. (1993), *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Berdiáev, N. A. (1978), *El espíritu de Dostoievski*. Buenos Aires: Edición Carlos Lohlé.

Berlin, I. (1979), *Pensadores rusos*. México: Fondo de cultura económica.

Bakunin, M. A. (2004), *Ideario anarquista*. Buenos Aires: Ediciones Longseller.

Bakunin, M. A. y Nechaev, S. G. (1954), *Catequismo del revolucionario*, (incluido en el apéndice del libro de Alberto Falcionelli, *Historia de la Rusia contemporánea*, citado en esta bibliografía).

Bauman, Z. (2002), *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Buytendijk, J. F. (1961), *La psicología de la novela. Estudios sobre Dostoievski*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.

Cardona de Gibert, A. (1974), *Estudio preliminar de Los Hermanos Karamázov*. Barcelona: Editorial Bruguera.

Castañeda, G. Irina. (1993), *El suicidio en los "Demonios" de Dostoievski, un estudio psicoanalítico*. Cali: Universidad Javeriana (artículo de revista).

Ciorán, E. (1995), *El ocaso del pensamiento*. Barcelona: Editorial Tusquets.

Camus, Albert. (1975), *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Dostoievski, F. M. (2012), *Los hermanos Karamázov*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, traducción de Omar Lobos.

Dostoievski, F. M. (2004), *Crimen y castigo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, traducción de Omar Lobos.

Dostoievski, F. M. (2013), *El idiota*. Buenos Aires: Ediciones Debolsillo, traducción de José Entralgo Laín y Augusto Vidal.

Dostoievski, F. M. (1985), *Demonios*. Buenos Aires: Colección dirigida por Jorge Luis Borges, traducción de Luis Abollado Vargas.

Dostoievski, F. M. (2011), *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, traducción de Alejandro Ariel González.

Dostoievski, F. M. (1950), *Notas de invierno sobre impresiones de verano*. España: Obras completas, Editorial Aguilar, traducción de Rafael Cansinos Assens.

---

- Dostoievski, F. M. (1950), *Diario de un escritor*. España: Obras completas, Editorial Aguilar, traducción de Rafael Cansinos Assens.
- Dostoievski, F. M. (1950), *Sueño de un hombre ridículo*. España: Obras completas de Aguilar, traducción de Rafael Cansinos Assens.
- Durkheim, É. (1992), *El suicidio. Estudio de sociología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fitzpatrick, S. (2005), *La revolución rusa*. Buenos Aires: Ediciones siglo XXI.
- Falcionelli, A. (1954), *Historia de la Rusia Contemporánea*. Mendoza: Editado por Universidad nacional de Cuyo.
- Frank, J. (2000), *Dostoievski, los años de prueba (Tomo II)*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Hume, D. (1988), *Sobre el suicidio y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial.
- Küng, H. (2006), *El cristianismo: esencia e historia*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lyotard, J. F. (1993), *La condición postmoderna*. Barcelona: Ediciones planeta.
- Lypovetski, G. (2002), *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Nietzsche, F. (1959), *Der Wille zur Macht*. Stuttgart: Verlag Alfred Kröner.
- Nietzsche, F. (1956), *Also sprach Zarathustra*. Stuttgart: Verlag Alfred Fröner.
- Phillips, R. M. (1977), *Apuntes sobre el príncipe idiota*. México: Editorial Porrúa.
- Steiner, G. (1994), *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Ediciones Gedisa.
- Troyat, H. (1996), *Dostoievski*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- Túrgueniev, I. (1979), *Padres e hijos (Estudio preliminar de Irina Bogdaschesvski)*. Buenos Aires: Biblioteca básica universal.
- Volpi, F. (2011), *El nihilismo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Vattimo, G. (1994), *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Ediciones Gedisa.
-