ENTRE LA BELLEZA Y EL ESPÍRITU

ARTÍCULOS Y ENSAYOS SOBRE LITERATURA, CINE Y PINTURA

ENRIQUE CASTAÑOS

ediciones del Genal

ENTRE LA BELLEZA Y EL ESPÍRITU

ARTÍCULOS Y ENSAYOS SOBRE LITERATURA, CINE Y PINTURA

ENRIQUE CASTAÑOS

ediciones del Genal

ediciones
del Genal

© Enrique Castaños Alés
Título: *Entre la belleza y el espíritu (Artículos y ensayos sobre literatura, cine y pintura)*
Autor: Enrique Castaños
Diseño y Maquetación: Nuria Ogalla Camacho
Edita: Promotora Cultural Malagueña
Coordina: Ediciones del Genal
Colabora: Librerías Proteo y Prometeo
ISBN: 978-84-10114-46-3
Depósito Legal: MA-1796-2024
Málaga, 2024

ENTRE LA BELLEZA Y EL ESPÍRITU

ARTÍCULOS Y ENSAYOS SOBRE LITERATURA, CINE Y PINTURA

ENRIQUE CASTAÑOS

Para Antonia María, mi esposa.
Para Paula, mi hija.

ÍNDICE

Prefacio 11

El trasfondo religioso de *La inquilina de Wildfell Hall*, de Anne Brontë 15

El príncipe Mischkin de *El idiota* como arquetipo moral 47

Algunas observaciones acerca de la novela *Drácula*, de Bram Stoker 151

San Manuel Bueno, mártir: existencia, duda y fe 211

La figura del «doble» y la «Idea Rusa» en la novela *El adolescente* de Dostoyevski 231

La conciencia de pecado como fatalidad y como destino. Breves reflexiones en torno a *La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne 407

Algunas reflexiones sobre la película *Das Blaue Licht* (La luz azul), de Leni Riefenstahl (1932) 441

Mädchen in Uniform (1931), una obra maestra de la realización y la interpretación 483

Lenguaje, significado y heterodoxia. Consideraciones sobre *Ordet* (*La palabra*), de Carl Theodor Dreyer 505

Reflexiones sobre la película *Hace mucho que te quiero* 525

Intensidad espiritual y penetración psicológica en Rembrandt 543

PREFACIO

Los textos que se publican ahora fueron escritos, salvo uno que corresponde a 1997, entre agosto de 2012 y enero de 2015, un periodo temporal de la vida del autor en el que se entremezclaron íntimamente la caída y el renacer espiritual, aunque debe decirse, para no faltar a la verdad, que éste último ya se estaba anunciando con extraña y poderosa anticipación desde aquel 1997 en que fue redactado el artículo sobre la película *Ordet*. Ese despertar espiritual, que no fue esencialmente otra cosa que un reencuentro con el insondable misterio del Verbo encarnado, orillado después de los felices días de la infancia y la adolescencia, debe mucho al luminoso descubrimiento de Nicolás Berdiaev, el pensador cristiano ruso que le condujo a la atenta relectura de Dostoyevski, el escritor que más profundamente había marcado su adolescencia y primera juventud. Puede resultar sorprendente para el lector la diversidad de creadores a los que están dedicados los dos ensayos y nueve artículos que componen el libro, pertenecientes a diez naciones distintas: Inglaterra, Rusia, España, Irlanda, Alemania, Austria, Dinamarca, Países Bajos, Francia y Estados Unidos. Pero hay tres vínculos que los entrelazan. En primer lugar, el punto de vista del autor, que trata de dejar expresa constancia de su rotundo rechazo hacia cualquier manifestación totalitaria que pretenda asfixiar la sociedad y la existencia individual. Ese repudio del totalitarismo y del gregarismo es también uno de los rasgos distintivos de las personalidades cuyas creaciones se analizan, pues, si exceptuamos a Leni Riefenstahl, quien tampoco se pronuncia sobre ello en *La luz azul*, todas ellas apuestan decididamente por la libertad y la plena capacidad de decisión del individuo concreto frente a las instituciones de un hipotético Estado autoritario o totalitario. En segundo lugar, el interés primordial del autor por escudriñar los aspectos religiosos, morales, psicológicos y filosóficos de las obras analizadas, sin que ello excluya, naturalmente, abordar las cuestiones intrínsecamente estéticas de las mismas. La dimensión religiosa, a excepción de tres cineastas, es igualmente cardinal en los creadores

aquí abordados, para quienes el hombre es una criatura hecha por Dios a su imagen y semejanza, y cuyo signo auténticamente decisivo es el de estar dotado de libertad y responsabilidad moral. En último término, la indisoluble trabazón entre la forma y el contenido, entre el qué y el cómo, que caracteriza todas las obras aquí comentadas, el atributo quizá más relevante de las verdaderas obras maestras en el ámbito de cualquier expresión artística. El autor no quisiera terminar estas breves líneas sin dejar de mostrar el más sincero agradecimiento a su esposa, Antonia María, siempre amorosamente entregada a su familia con la más completa generosidad, y a su hija Paula, de quien partió la idea de publicar este nada pretencioso volumen, y a cuyo fin ha dedicado sus más nobles esfuerzos.

E. C. A.

ENTRE LA BELLEZA Y EL ESPÍRITU

El trasfondo religioso de *La inquilina de Wildfell Hall*, de Anne Brontë

La segunda y última novela de Anne Brontë, *La inquilina de Wildfell Hall*, fue publicada por primera vez por el editor Thomas Cautley Newby, en Londres, a finales del mes de junio de 1848, con el título *The Tenant of Wildfell Hall*. La autora murió en mayo del año siguiente, cuando contaba veintinueve años. Un buen resumen de los pormenores biográficos de la escritora inglesa, la más pequeña de las hermanas Brontë, es el que escribió María José Coperías para la edición de Cátedra de *Agnes Grey*, la primera novela de la autora[1], publicada originalmente por el mencionado editor en diciembre de 1847, al lado de *Cumbres borrascosas (Wuthering Heights)* de su hermana Emily, edición conjunta que no benefició precisamente a la novela de Anne. Como la intención de estas líneas es centrarse en determinados aspectos de *La inquilina de Wildfell Hall*[2], sólo aclararemos aquellas cuestiones que resulten esenciales para entender el pensamiento de la autora en esta novela, aunque es conveniente saber que, en muchos sentidos, las siete novelas escritas por las tres hermanas Brontë, así como sus maravillosos poemas, tienen numerosos puntos en común, y, en el fondo, resultan casi inextricables, pues están ligadas por una educación similar, una convivencia común muy intensa y por decisivas experiencias vitales compartidas, aun reconociendo lo distintos que eran sus respectivos caracteres individuales. En términos muy generales, puesto que no es propósito de este breve ensayo profundizar en estas razones, la mayor de las tres hermanas escritoras, Charlotte, nacida en 1816 (hubo otras dos hermanas, Elizabeth y María, que murieron en 1824, sin llegar a la adolescencia), era una mujer en cierto modo muy severa, muy celosa de los contenidos de las obras de sus otras dos hermanas, hasta el punto, por ejemplo, de destruir cartas, poemas y documentos de ambas, casi con toda

1 Anne Brontë. *Agnes Grey*. Madrid, Cátedra, 1996.

2 Anne Brontë. *La inquilina de Wildfell Hall*. Barcelona, Alba, 2009.

seguridad capitales para reconstruir sus itinerarios espirituales, e incluso llegaría a oponerse siempre mientras vivió a que *La inquilina* fuese reeditada, quizás por creer que el vibrante realismo de algunos diálogos y escenas, así como la temática y el lenguaje empleado, no correspondían exactamente al temperamento y al carácter de Anne, o al menos al juicio que ella se había forjado de su hermana menor. Charlotte, aunque también murió joven, con treinta y nueve años en 1855, sobrevivió a Emily y a Anne, y fue la única que se casó, con un pastor anglicano, el reverendo Arthur Bell Nicholls, si bien su matrimonio duró muy poco tiempo. De las cuatro novelas que escribió, *El profesor*, *Jane Eyre*, *Shirley* y *Villette*, la primera no logró publicarla nunca en vida y la segunda fue un éxito inmenso desde el primer momento en Inglaterra y en los Estados Unidos, y todavía se lee con absoluta devoción en el ámbito anglosajón, entre otras razones por la extraordinaria habilidad de la autora en conseguir la simpatía del lector para con su heroína.

Emily, la autora de *Cumbres borrascosas*, nacida en 1818 y fallecida por tuberculosis en diciembre de 1848, era sin duda una mujer indómita y rebelde, a la que gustaba dar paseos por los páramos sombríos y desolados de Yorkshire, estaba poseída, además de su incuestionable cristianismo, de difusas creencias panteístas, y tenía un carácter y una personalidad, como por otro lado ocurre con las tres hermanas, que en no pequeña medida se puede deducir con bastante exactitud de ésa su única novela, pues en las narraciones de las Brontë los rasgos autobiográficos son inusualmente explícitos. La tormentosa, salvaje, apasionada e incluso primitiva relación amorosa entre Catherine y Heathcliff, no tiene probablemente paralelo en la Historia de la Literatura universal, como muy bien señaló Bataille en su deslumbrante ensayo *La literatura y el mal*, en el que dedicó un penetrante capítulo a esta extraña y perturbadora novela, aparentemente inconcebible como producto literario en la hija de un clérigo[3].

3 Georges Bataille. *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1977, págs. 21-33. «Entre todas las mujeres —escribe Bataille en el primer párrafo—, Emily Brontë parece haber sido objeto de una maldición privilegiada. Su corta vida sólo fue moderadamente desdichada. Pero, a pesar de que su pureza moral se mantuvo intacta, tuvo una profunda experiencia del abismo del Mal. Pocos seres han sido más rigurosos, más audaces, más rectos que Emily, que, sin embargo, llegó hasta el límite del conocimiento del Mal». Aunque Catherine Earnshaw, enfatiza Bataille, sabe que en

Anne, nacida el 17 de enero de 1820, murió, como hemos dicho, en 1849, en Scarborough, junto al mar que tanto amaba. Como señala María José Coperías, a diferencia de Emily, que rechazó cualquier cuidado médico en el transcurso de su enfermedad, Anne sí hizo todo lo posible por curarse de la temible tuberculosis que acabó con su querida hermana y que perseguía a su familia como una maldición bíblica, pues sus dos hermanas mayores, Elizabeth y María, también habían fallecido por la misma causa. De los rasgos biográficos de Anne, nos interesan aquí especialmente cuatro. En primer lugar, la educación moral y formación intelectual recibida de su padre, el reverendo Patrick Brontë, ya que su madre había muerto cuando Anne contaba dieciocho meses. Precisamente al morir sus dos hermanas mayores en un internado, Charlotte y Emily fueron sacadas inmediatamente de allí, enseñándoles su padre a sus cuatro hijos restantes, pues también estaba Branwell, un varón, una serie de materias, en especial aritmética, lengua, historia y geografía. Anne, más adelante, además de perfeccionar esas disciplinas, estudió también canto, música, latín, alemán y dibujo. Es decir, conocimientos muy adecuados para ser una buena y eficiente institutriz, que fue el principal trabajo que desarrolló fuera de su casa, sobre todo para dos acomodadas familias, ocupación cuyos avatares y dificultades revelan magistralmente los capítulos de *Agnes Grey*, cuya protagonista es, como no podía ser de otra manera, una institutriz, es decir, ella misma. No olvidemos que esta profesión gozaba de muy poca consideración social entre las clases elevadas de la Inglaterra victoriana, si bien en la segunda familia con la que estuvo, logró mantener una amistosa relación con dos de sus pupilas, a pesar de la altivez y prepotencia de los padres. Su determinación para ser institutriz y trabajar, a fin de no constituir una pesada carga para su familia, son verdaderamente admirables, y contradicen el estereotipo de debilidad de carácter que

---

Heathcliff anida el mal, le ama tanto que dice de él la frase decisiva de toda la novela: «I am Heathcliff» («Yo soy Heathcliff»). El ensayo de Bataille es de 1957, pero ya en 1951 publicó Albert Camus un ensayo inmarcesible, *El hombre rebelde* (Madrid, Alianza, 1982), en cuyo segundo párrafo escribe este inquietante juicio: «Heathcliff, en *Cumbres borrascosas*, mataría a la tierra entera con tal de poseer a Cathie, pero no se le ocurriría la idea de decir que ese asesinato fuese razonable o estuviese justificado por el sistema. Lo realizaría, y ahí termina toda su creencia. Eso supone la fuerza del amor, y el carácter».

algunos críticos han querido ofrecernos de ella; muy al contrario, a pesar de su naturaleza enfermiza, aquella determinación denota una valentía, una fortaleza y unas convicciones morales tan profundas, que sorprenden tanto más en cuanto contrastan con la debilidad de su naturaleza física.

Pero aquí entra en juego el segundo factor, que es la influencia, sin duda extraordinaria, que debió ejercer en ella su tía materna, Elizabeth Branwell, quien, sin ningún ardor, se hizo cargo desde 1824 del cuidado de sus cuatro sobrinos, los hijos del reverendo Patrick Brontë, quien había perdido en septiembre de 1821 a su esposa, María Branwell, enferma de cáncer. Este segundo factor es decisivo, pues Anne pronto se convirtió en la favorita de su tía, que era de religión metodista. Anne se convirtió en la predilecta de la hermana de su madre porque, además de estar casi siempre en cama como consecuencia de su asma, era una niña buena, la que más se parecía a su madre y a quien su tía quiso, con las mejores intenciones, en palabras de María José Coperías, «moldear a su imagen y semejanza», inculcándole los preceptos morales de su religión metodista. Aquí se hace necesario hacer algunas precisiones sobre esta confesión religiosa. Ernst Troeltsch, el gran sociólogo e historiador de las religiones alemán, en su clásico estudio *El protestantismo y el mundo moderno* (1911), no se detiene en esta creencia, pues sus intereses se centran en Lutero y en Calvino. Tampoco lo hace Max Weber en su aún más célebre ensayo *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1901), pues su estudio le lleva a dirigir su atención en el luteranismo, el calvinismo, el puritanismo y el pietismo, pero, sin embargo, al comienzo de la segunda parte, al hablar de los fundamentos religiosos del ascetismo laico, sí estima conveniente advertir someramente que el metodismo es un representante histórico del protestantismo ascético, añadiendo: «El metodismo nació hacia la mitad del siglo XVIII dentro de la Iglesia oficial anglicana y en la intención de sus fundadores no aspiraba a ser tanto una nueva Iglesia como una renovación del espíritu ascético dentro de la Iglesia antigua; sólo más tarde, y sobre todo al pasar a América, se separó de la Iglesia anglicana»[4]. Los grandes estudios sobre el metodismo

4 Max Weber. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo.* Barcelona, Península, 1998, pág. 111.

no están traducidos al castellano[5]. El que fuera Profesor de Historia de la Iglesia en la Universidad de Manchester, el reverendo Benjamin Drewery (1918-2008), escribió un conciso pero excelente artículo sobre el Metodismo en el muy autorizado *Diccionario de Religiones Comparadas* dirigido por S. G. F. Brandon[6], en el que, además de la enjundiosa bibliografía reproducida en la nota 5, resume muy bien los principales objetivos de esa «forma de vida y culto cristianos» iniciados por los hermanos John y Charles Wesley, cuyos seguidores, al morir los fundadores, constituyeron una confesión religiosa distinta, separación ajena a las intenciones de los Wesley, pero inevitable para Drewery, debido «al peculiar desarrollo de las Sociedades por ellos creadas». Los Wesley se habían opuesto a que sus predicadores administraran los sacramentos, algo ya discutido por Thomas Coke en América al identificar el presbiterado con el episcopado. Según los Wesley, sus seguidores debían asistir por la mañana a la comunión en la iglesia parroquial y por la tarde al servicio evangélico (predicación). Como había numerosos seguidores de los Wesley que no tenían vínculos con la Iglesia de Inglaterra y como los clérigos de esta Iglesia se negaban crecientemente a administrar la comunión a los metodistas, el distanciamiento derivó en abierta ruptura en 1836, bastante después de fallecidos los Wesley a finales de la centuria anterior. En el siglo XIX se producirá no sólo este alejamiento decisivo del anglicanismo, sino el propio cisma dentro del metodismo.

Para lo que aquí interesa, sólo recordar que los Wesley rechazaban la doctrina de la «doble predestinación» de Calvino, que organizaron a sus seguidores en grupos locales que se reunían semanalmente y que resultaba imprescindible para ser admitido «el sincero deseo de salvarse del pecado por la fe en Jesucristo y dar prueba de ello en la

---

5 Entre ellos deben citarse la *History of Methodism*, de William John Townsend, Herbert Brook Workman y George Eayrs (1909); *A History of the Methodist Church in Great Britain*, cuyos editores fueron Rupert Eric Davies y Ernest Gordon Rupp (1965); *John Wesley in the Evolution of Protestantims*, de Maximin Piette (1937); *The Rediscovery of John Wesley*, de George Croft Cell (1935); *John Wesley: A Theological Biography*, de Martin Schmidt (1962-1973), y *Wesley and Sanctification*, de Harald Gustaf Åke Lindström (1950).

6 Samuel George Frederick Brandon (director). *Diccionario de Religiones Comparadas*. Madrid, Cristiandad, 1975, tomo II, págs. 1014-1017.

vida y en la conducta». Vida cristiana disciplinada y acción social eran muy relevantes. Los metodistas ingleses se preocuparon mucho de las cuestiones teológicas, mientras que las sociales prevalecieron entre los estadounidenses. También hubo entre los primeros metodistas una fuerte influencia del arminianismo. En el mencionado estudio de Troeltsch[7] se nos habla de esta corriente, en realidad, una reacción teológica iniciada por Jacobo Arminio (1560-1609) contra el determinismo estricto de los calvinistas. El arminianismo, que es de origen holandés, sostiene que la soberanía de Dios era compatible con el libre albedrío humano, y que Cristo murió por todos los hombres, no sólo por unos pocos elegidos. La heroína de la novela de Anne Brontë, en efecto, podría suscribir por entero aquellas palabras entrecomilladas del «deseo de salvarse del pecado por la fe en Cristo» y llevar una vida recta y ordenada, pero tampoco renuncia al libre albedrío, a la libertad individual que no admite sometimiento alguno y que se rige, ante todo, por la moral cristiana, evangélica, pero también por lo que le dicta la propia conciencia, que es inalienable. No podemos olvidar que esa ramificación característica de las Iglesias protestantes, y nos referimos aquí al cisma en el metodismo a la muerte de sus fundadores, tiene mucho que ver con la ausencia de jerarquía de estos movimientos religiosos y a la democracia interna de estos grupos, donde el debate y la discusión eran permanentes, algo que se halla en la entraña misma de las grandes democracias anglosajonas, pero de lo que carecen notablemente los partidos políticos actuales en el sur de Europa, desde Grecia hasta Italia, Francia, España y Portugal, como viese con agudeza difícil de superar el jurista, sociólogo y politólogo francés Maurice Duverger[8].

Aquí podríamos hacer una rápida digresión sobre la pretendida relación de Anne Brontë, y también de su hermana Charlotte, con el desarrollo del espíritu capitalista, o al menos su supuesta impúdica aceptación de este sistema económico nacido en Florencia a finales del siglo XIII[9]. Decimos esto porque ha habido investigadores

7 Ernst Troeltsch. *El protestantismo y el mundo moderno*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1967.

8 Maurice Duverger. *Los partidos políticos*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1951.

9 Véase el libro de Werner Sombart, *El burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno* (1913). Madrid, Alianza, 1993,

que las han tildado, nada menos, especialmente a Charlotte, que de prosélitas del imperialismo liberal burgués de la era victoriana. En el estudio comparativo que lleva a cabo Nair María Anaya Ferreira, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre la novela *Jane Eyre* y la sugerente novela *Wide Sargasso Sea* (publicada en 1966), de Jean Rhys[10], escritora nacida en la isla de Dominica, una república del mar Caribe perteneciente a la Mancomunidad Británica de Naciones, se hacen una serie de afirmaciones que carecen, en nuestra opinión, del necesario rigor crítico, por su tendenciosidad y forzadas deducciones, y que incluso parecen estar contaminadas de un feminismo radical de ideología marxista, pero también leninista, al menos del Lenin autor de *El imperialismo, fase superior del capitalismo* (1916). El propósito de Jean Rhys es recuperar a esa mujer misteriosa, Bertha Mason, la esposa demente del Sr. Rochester, en cuya casa trabaja como institutriz y de quien se enamora Jane Eyre, que está encerrada en el ático de la casa, lo mejor atendida posible, dada su extrema y creciente agresividad incontrolada, y con quien se casó Edward Fairfax Rochester en la localidad de Spanish Town, al sudeste de Jamaica, muy cerca de Kingston[11]. De ahí que en el preciso momento en que va a consumarse la unión matrimonial entre Rochester y Jane Eyre, surja del fondo de la iglesia una voz, la del abogado que representa al hermano de Bertha Mason, que dice que sí que hay un impedimento, ¡y menudo impedimento!, ya que Rochester está efectivamente casado legalmente desde hace varios años. Jean Rhys crea un contrapunto, al narrar la infancia y juventud de Bertha Mason, de Jane Eyre, demasiado antipática para la escritora de Dominica por su severa rectitud moral. Pero interesan aquí sobre todo las conclusiones de Anaya Ferreira. Admite que «si bien es cierto que la institutriz creada por Charlotte Brontë trasciende las limitaciones impuestas a su posición social, también es verdad que sólo lo logra apoyándose en esas mismas nociones sociales y

---

especialmente las págs. 107-110 y 145-147.

10 Jean Rhys. *Ancho Mar de los Sargazos*. Madrid, Cátedra, 1998.

11 La edición de *Jane Eyre* en la Colección Austral de Espasa Calpe, en la espléndida traducción de Juan González-Blanco de Luaces, en vez de Spanish Town, como aparece en todas las ediciones inglesas, dice por error Puerto España, que está en la isla Trinidad y es actualmente la capital de Trinidad y Tobago.

culturales que se propone rebasar»[12]. De ahí la importancia que concede la mencionada profesora universitaria a la «conciencia de clase» de la heroína de Charlotte Brontë: «Esta conciencia de clase subyace [bajo] la trama de la novela y sale a la superficie en los momentos en que es necesario definir socialmente a la protagonista. Así como la niña Jane se sitúa en la pobreza y la rechaza, la joven institutriz no acepta tampoco los intereses, los contactos y las conveniencias de los aristócratas, si bien no se atreve a juzgar los principios y el comportamiento del señor Rochester y la señorita Ingram [Blanche Ingram, una joven de clase alta de quien se rumorea se siente atraído Rochester]»[13]. Como últimos ejemplos de este extenso artículo de Anaya Ferreira, sólo reproduzco estos comentarios acerca de la resuelta heroína de Charlotte Brontë: En ella «la conciencia de clase se transforma en una conciencia nacionalista» ... «la educación y la religión son los ejes sobre los que gira el desarrollo de Jane Eyre, no sólo como personaje sino como símbolo, en última instancia, del imperialismo inglés» ... «Jane se convierte en un modelo arquetípico de la mujer inglesa educada cuya misión es "civilizar" a los menos afortunados (lo que precisamente constituye, para algunos críticos, el elemento central del imperialismo)»[14].

El problema de cierta crítica literaria es que, en vez de tratar de ser fiel a las verdaderas intenciones del escritor, en vez de atenerse lo más estrictamente posible a lo que dicen los personajes de las obras y, por supuesto después de analizar los valores formales, escudriñar los aspectos psicológicos y espirituales si los hubiere, como es en esta circunstancia el caso de manera sobrada, esa crítica, digo, lleva a cabo una suerte de hipóstasis, esto es, una suplantación, una mixtificación, que consiste en efectuar un análisis principalmente «ideológico» en el que encaje el concepto de ideología al que se adhiere el crítico, y que suele ser una ideología de índole marxista, o feminista-marxista, como ocurre en el ejemplo aducido. Hablamos

12 Nair María Anaya Ferreira, «De Charlotte Brontë a Jean Rhys: *Wilde Sargasso Sea* como antidiscurso de *Jane Eyre*». Universidad Nacional Autónoma de México, *Anuario de Letras Modernas*, volumen 6, 1993-1994, págs. 69-98.

13 *Ibidem.*

14 *Ibidem.*

de la «ideología», de la «superestructura» en la terminología de Marx, que no es más para él que una consecuencia de circunstancias materiales y económicas. Es decir, a este tipo de críticos —cuyo máximo ejemplo universal quizá sea el húngaro Georg Lukács, un hombre de una cultura inmensa y de un talento extraordinario, pero malogrados por ese prejuicio ideológico marxista-leninista con el que enjuició las grandes obras de la literatura, especialmente el periodo clásico de la novela burguesa desde Walter Scott hasta Thomas Mann, prejuicio que convierte desgraciadamente en inservibles, por espurios, sus eruditísimos análisis— no les parece interesar el alma, ni el espíritu, ni la psicología profunda de los personajes, ni los móviles de sus actos cuya raíz se encuentra en el sanctasanctórum de la conciencia, sino que lo que les interesa es intentar demostrar que son, por encima de todo, mejor aún, exclusivamente los exponentes de una clase social, de una «ideología», el resultado de unas circunstancias históricas, por supuesto esencialmente determinadas por causas económicas, y todo lo que hacen está, por tanto, en última instancia, explicado por la clase, la ideología y la base material de existencia. En definitiva, estos críticos no ven a la persona, al individuo, a ese hombre de carne y hueso que reivindica Unamuno en la primera página de su inmortal *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, sino que ven, por el contrario, sólo a la sociedad, a la colectividad, a la clase social, y estos son para ellos el verdadero sujeto de la Historia, como afirmase Carlos Marx en el *Manifiesto Comunista* y repitieran después sus seguidores más conspicuos, empezando por el artífice de la Revolución bolchevique, que fue en estos asuntos aún más radical y extremista que su mentor de Tréveris. A estos críticos les cuesta sobremanera entender que a estos autores, a las hermanas Brontë, o a Tolstoi o a Dostoyevski, por citar sólo algunos, les preocupa ante todo la condición humana individual, el corazón humano, con sus grandezas y con sus miserias, y que en sus obras hacen desfilar de manera muy intensa situaciones, esta vez, sí, humanas, que conmueven al lector, hasta hacer que le broten las lágrimas. Es decir que les preocupa indagar en el afán de superación, en el aprendizaje del espíritu, en el sentimiento de la maldad, de la bondad o en el deseo infinito de ser libres, y para eso tales encarnaciones literarias individuales tienen que decidir por sí mismas en el

momento decisivo y llevar a cabo una elección de tipo moral. Por eso, las deducciones de Anaya Ferreira, traída aquí en esta ocasión, pero que podría haber sido perfectamente otro crítico, son, a nuestro entender, demasiado forzadas, demasiado artificiales, demasiado hipostasiadas. Puede ser, y resulta curioso que se da invariablemente en el caso de los novelistas que acabo de mencionar, que el crítico rechace las profundas convicciones religiosas de los mismos, sus recios principios morales, que en lo que se refiere a las hermanas Brontë eran, desde luego, diques infranqueables. ¿Es que se le pretende negar a estas escritoras su libertad de elección propia en lo que se refiere a la temática de sus novelas y poemas, y se las quiere convertir, en el mejor de los casos, en «inconscientes» heraldos del nacionalismo y del imperialismo británicos? ¡Dios mío, qué ceguera intelectual la de esos críticos! Además, el mencionado economista alemán Werner Sombart, que mantuvo importantes puntos de diferencia con Max Weber en lo referente a la influencia del catolicismo en el desarrollo del espíritu capitalista, señalaba en el aludido libro que no siempre se movió el capitalismo por un afán de lucro desmesurado y por la pura codicia, sino que hubo un capitalismo durante siglos que estuvo frenado poderosamente en sus apetitos por principios morales, católicos primero, y protestantes después; es más, que incluso, frente al estereotipo que nos ofrecen algunos historiadores, hubo confesiones protestantes que se opusieron vivamente al espíritu del capitalismo, y que si éste salió en buena medida adelante fue debido a la racionalización ascética de la existencia practicada por esos grupos religiosos. Lo de los principios católicos merece ser subrayado, porque casi siempre se tiene la idea simplista de que el capitalismo se desarrolló gracias al calvinismo, el pietismo y otras confesiones protestantes, y si bien esto es en muy buena medida cierto, también lo es que el capitalismo, como ya hemos señalado, nació indiscutiblemente en Florencia, y que hombres como Santo Tomás de Aquino, o San Antonino de Florencia, arzobispo de la ciudad del Arno en el siglo XV, o el franciscano San Bernardino de Siena, muerto en 1444, o, sobre todo, Leon Battista Alberti, conocido principalmente como arquitecto y tratadista, pero que en sus *Libri della Famiglia* canta las alabanzas de la *sancta masserizia* (la santa economicidad, la economía doméstica), hicieron también mucho por el desarrollo de ese espíritu en sus escritos relacionados con la economía y la

teoría del valor, un espíritu capitalista imbuido de preceptos morales y no carcomido aún por la codicia, la avaricia o el afán desmedido de acumulación de riquezas[15]. Estas últimas características empezaron a abrirse camino desde finales del siglo XVIII, y desde luego podemos asegurar que no prendieron en el ánimo ni en el alma de las hermanas Brontë. Por supuesto que eran partidarias de la propiedad privada y del sistema económico de libre mercado, pero con unos límites, sin perder nunca de vista al ser humano y sus necesidades, esto es, sin renunciar a esa ya perdida humanización del capitalismo, que, aunque no se lo crean esos críticos, ha existido y todavía pervive entre algunos empresarios occidentales.

Pero no quiero extenderme aquí más sobre un tema tan complejo y problemático. Sólo añadiré que sí que hay acercamientos de otra muy distinta naturaleza a este tipo de novelas, como la que efectúa Paz Kindelán en la introducción de la edición de Cátedra de *Cumbres borrascosas*[16], donde sí logra aproximarse bastante a las verdaderas intenciones de la autora, a su indómito sentido de la libertad, a su concepción apasionada del amor y a su panteísmo filosófico, un término que, sin embargo, hay que emplear con suma cautela al hablar de una escritora educada en una estricta religión anglicana.

En tercer término, la relación con sus hermanas, sobre todo con Emily. El acercamiento de Anne a Emily se produjo cuando Charlotte fue enviada con quince años a Roe Head, un internado. Es entonces cuando la ágil y fecunda imaginación de Anne y de Emily inventa un mundo increíble de fantasía, el de los reinos de Gondal y de Gaaldine, cuyos personajes aparecen en numerosas ocasiones en los poemas posteriores de ambas hermanas. En ese mismo colegio de Roe Head, adonde vuelve Charlotte como profesora en 1835, es internada Anne un año antes de lo previsto por su edad, ya que Emily no ha podido resistir la disciplina del internado aun en compañía de Charlotte, y allí sufrirá Anne una fuerte crisis emocional y física, aunque, como indica María José Coperías, la resistió con admirable valentía y entereza.

---

15 Werner Sombart. *El burgués*, op. cit., págs. 115-125 y 243-260.

16 Emily Brontë. *Cumbres borrascosas*. Madrid, Cátedra, 1989, páginas 9-110.

En cuarto lugar, su sincero cristianismo, ajeno a cualquier tipo de fariseísmo. Sus acendradas creencias religiosas convierten a Anne probablemente en la más destacada escritora en el seno de la fe cristiana del siglo XIX, no sólo en Inglaterra, sino en toda Europa.

La síntesis argumental y temporal de la novela es, de manera abreviada, la siguiente. Todo el relato está escrito en primera persona por Gilbert Markham, quien le escribe a su cuñado Halford, marido de su hermana Rose, veinte años después de conocer a Helen, la protagonista absoluta de la novela, y, por tanto, veinte años después de dar comienzo los acontecimientos, a fin de explicarle pormenorizadamente su intensa experiencia vital. Con el propósito de esclarecer esos acontecimientos, Gilbert se retrotrae al jueves anterior al último domingo de octubre de 1827. El relato lo empieza a escribir en 1847, poniendo fin al mismo el 10 de junio de ese año. Gilbert, un campesino relativamente acomodado que se esfuerza en su trabajo, es hijo de la señora Markham, viuda, y sus hermanos son Rose y Fergus. Los cuatro miembros de la familia viven en Linder Car, una casa rodeada de un amplio terreno que en el imaginario de Anne Brontë debía estar situada en los páramos de Yorkshire. Especialmente a Gilbert le causa una viva impresión la llegada a la mansión abandonada de Wildfell Hall, a unos tres kilómetros de Linder Car, en la cima de una colina, de una extraña inquilina, Helen, que está acompañada de su pequeño hijo Arthur y de su criada Rachel. Entre los dos se establece al poco tiempo una respetuosa y cordial relación, que irá convirtiéndose de manera creciente en admiración y fascinación por parte de Gilbert, quien adivina paulatinamente que esa enigmática y hermosa mujer esconde tras de sí un indescifrable misterio. La atracción hacia la nueva vecina se ve acentuada, además, por la mediocridad espiritual de las jóvenes que rodean a Gilbert, en especial Eliza Millward, que coquetea con él de modo presuntuoso como corresponde a una persona que ante todo sólo está prendada de sí misma. Eliza es hija del reverendo Michael Millward, y tiene una hermana que se llama Mary. También están los Wilson, ricos hacendados, encabezados por la señora Wilson, viuda de un terrateniente, y sus hijos, Jane, Robert y Richard. Otro personaje fundamental es Frederick Lawrence, amigo de Gilbert, pero que, cuando en éste se despierta el sentimiento amoroso hacia Helen, malinterpreta la sigilosa y discreta actuación

de Frederick para con Helen, malentendido que sólo se desvanecerá cuando Gilbert conozca la realidad de la historia de la misteriosa inquilina de la sombría y destartalada mansión de la colina. Cuando la relación de amistad entre Gilbert y Helen ha llegado a su punto álgido, cuando Gilbert, que es un hombre tímido y reservado, pero de ardiente corazón capaz de amar plenamente y de nobles sentimientos, cree tener alguna esperanza en su relación con Helen, a la que visita con frecuencia y de cuyo hijo, Arthur, se ha hecho muy amigo, la enigmática inquilina aparentemente lo defrauda, pues Gilbert piensa que mantiene una relación íntima secreta con Frederick. Ante las palabras de desolación y de cierto reproche de Gilbert a Helen al final del capítulo XV por lo ocurrido, que, como hemos dicho, no es más que un malentendido, Helen se limita, en un rasgo muy propio de su carácter, a entregarle un Diario que ella ha estado escribiendo hasta entonces, para que lo lea y conozca la realidad del halo de misterio que la rodea, agrandado por las habladurías del lugar, algunas de cuyas vecinas, sobre todo Eliza Millward, critican con maledicencia a la inquilina, considerándola una mujer de moral dudosa o incluso depravada. El único que siempre ha confiado enteramente en ella es Gilbert, que bajo ningún concepto permite que en su presencia se pronuncien chismorreos y críticas malintencionadas e infundadas sobre Helen. Pero aquel comportamiento de Helen con Frederick, que Gilbert no acierta a entender, le lleva por primera vez a dudar de su sinceridad, y como Helen lo estima de verdad, y quizá sienta ya por él algo más que estima y amistad, le confía su Diario, convencida de la nobleza de intenciones y ausencia de doblez de Gilbert para con ella.

El Diario de Helen, que está escrito en primera persona, ocupa íntegramente, sin interrupción alguna, desde el inicio del capítulo XVI hasta el final del capítulo XLIV de la novela, que consta en total de 53 capítulos. El Diario comienza el 1 de junio de 1821, cuando ella tiene dieciocho años, y se interrumpe bruscamente el 3 de noviembre de 1827, muy pocos días después de conocer Helen a Gilbert Markham. En este Diario, que Gilbert lee ávidamente y en un estado de ánimo de creciente admiración e incluso veneración por su autora, da cuenta muy detallada Helen de sus experiencias vitales durante esos años y de las circunstancias que la han llevado a alojarse en Wildfell Hall. Nos enteramos que Helen, cuyo apellido de soltera

es Graham, vive en compañía de sus tíos, el Sr. Maxwell y su esposa Peggy Maxwell, dos excelentes personas, que hacen admirablemente la labor de tutores y consejeros de Helen, educándola en unos consistentes principios morales que no excluyen, a pesar de la aparente severidad de su tía, que en realidad esconde un tierno amor hacia ella y un inquebrantable deseo de protección ante el peligro y las maldades que se esconden entre los hombres, que no excluyen, decimos, la enseñanza de la inalienable libertad de decisión propia y de la autonomía personal, evitando que se deje llevar por la irreflexión, la improvisación y el atolondramiento. Al contrario, potencian en ella el análisis sereno de las situaciones, la observación atenta del carácter y de las inclinaciones espirituales de las personas y actuar siempre según los principios que dicta nuestra conciencia más escondida, en correspondencia con las enseñanzas de Jesús, que nunca pueden ser perjudiciales. Por supuesto que toda esta educación encuentra su verdadero fundamento en la ética cristiana evangélica, esto es, no tanto, como suele resultar más común en los Estados Unidos y en algunas confesiones protestantes, en la lectura atenta del Antiguo Testamento, que también, como, sobre todo, en la lectura y enseñanza del Nuevo, en especial de los Evangelios y del mensaje del Nazareno. De ahí la actitud de servicio desinteresado, la abnegación y la capacidad para el sacrificio de que dará muestra Helen en su dramática y atormentada experiencia personal, así como su ilimitada capacidad para perdonar. Estas actitudes morales inquebrantables en Helen sólo podían provenir del mensaje de Cristo.

La primera prueba que se le presenta a Helen es la decisión que debe adoptar ante las pretensiones matrimoniales del Sr. Boarham, amigo del Sr. Maxwell y terriblemente aburrido y vulgar, aunque adinerado. Por diversas razones, sus tíos ven, sin embargo, este partido conveniente para Helen, pero como ella ha aprendido muy bien la independencia de criterio que le han enseñado, especialmente su tía, se muestra inflexible, y, con toda la cortesía del mundo, rechaza la proposición del ya impertinente Sr. Boarham, con la consiguiente perplejidad de éste. La firmeza de Helen es manifiesta cuando le espeta al ansioso pretendiente que «en un asunto tan importante como éste [el matrimonio], me tomo la libertad de juzgar por mí misma, y ninguna opinión puede alterar mis inclinaciones...» (cap. XVI).

Es muy importante tener en cuenta la fecha en que escribe su novela Anne Brontë, en plena época de triunfante moral victoriana, cuando la conveniencia material solía imponerse en los acuerdos matrimoniales, cuando muchas veces la moral era inequívocamente hipócrita, y, sobre todo, cuando una joven muchacha que pertenecía a una clase social elevada, como era el caso de Helen, no podía prácticamente decidir por sí misma en asuntos tan «trascendentales». Este será el primer ejemplo, pero a lo largo de toda la novela Anne Brontë se opondrá con todas sus fuerzas a esa moral hipócrita y a esas convenciones y prácticas sociales de sumisión de la mujer. A los tíos de Helen no les hizo este rechazo matrimonial por parte de su sobrina ninguna gracia, pero la querían y respetaban tanto que terminaron aceptándolo sin más reproches. Otro pretendiente fracasado será también el Sr. Wilmot, asimismo amigo del tío de Helen.

No ocurre lo mismo con el joven y apuesto Arthur Huntingdon, por quien desde el primer momento se siente atraída Helen después de haberlo conocido en un baile en casa del Sr. Wilmot. En ese baile conoce también a Annabella Wilmot, sobrina del Sr. Wilmot y rica heredera, y a Milicent Hargrave, prima de Annabella y que se hará muy pronto amiga y confidente de Helen. Pero en este caso de su sugestión por Arthur, sin embargo, su tía sí pone algunos reparos, aconsejándole que no se precipite, aunque ella argumenta que es muy buena «fisonomista» (cap. XVI) y que está convencida de no haberse equivocado en su elección. Su tía le advierte reiteradamente que Arthur es un calavera, que se rumorea fundadamente que mantiene relaciones con una mujer casada, pero Helen lo niega todo y se aferra a la sincera atracción que siente hacia él y a su puro amor. Hasta Rachel, la fiel criada, le dice al respecto a su querida señorita, mientras le ayuda a vestirse: «Creo que una dama nunca es demasiado cuidadosa al elegir marido» (cap. XXII). Incluso admitiendo que tales pecados fuesen ciertos, cosa que ella no cree, Helen le dice a su tía en una conversación sobre tan delicado asunto: «... pero si bien odio los pecados, amo al pecador, haría mucho por su salvación...» (cap. XVII). Esta frase es completamente evangélica y nos recuerda inmediatamente la actitud de Jesús con María Magdalena, con la mujer adúltera (Jn 8, 2-11) o con aquella otra mujer pecadora pública que le unge los pies con perfume y se los besa en la casa del fariseo, perdonándole Jesús sus pecados (Lc 7, 36-50). Con

posterioridad, en 1879, ese mismo sentimiento de amar al pecador, lo pondrá Dostoyevski en boca de una de sus creaciones más beatíficas y santas, el *stárets* Zósima (un *stárets* es un consejero y maestro de un monasterio de religión ortodoxa griega) de *Los hermanos Karamazov*, cuando enseñaba que se debía «amar al hombre hasta en su pecado», palabras que nos recuerda oportunamente Helen Iswolsky en su sobrecogedora síntesis de la historia de Rusia[17].

El enamoramiento de la heroína se intensifica con motivo de la estancia de varios días, desde el 19 al 24 de septiembre de 1821, de Arthur y de algunos de sus amigos en la casa de los tíos de Helen, invitados por el Sr. Maxwell para una cacería. Allí se darán cita, entre otros, Arthur, Annabella, Milicent, el Sr. Boarham y Lord Lowborough, muy amigo de Arthur. La Sra. Maxwell descubre casualmente a Arthur colmando de besos a Helen en una habitación, circunstancia que le sorprende sobremanera, y fuerza una breve conversación privada entre la severa y prudente tutora y el fogoso amante, en la que éste llega incluso a afirmar que sacrificaría su cuerpo y su alma por su amada, enfáticas palabras de las que recela con instintiva convicción la Sra. Maxwell, diálogo que será seguido de un rápido pero sincero intercambio de palabras a solas entre tía y sobrina. Al día siguiente de este incidente, Arthur redobla sus acometidas con Helen, que ni mucho menos son falsas, pues es cierto que se siente fascinado por la hermosa joven, que finalmente vence cualquier escrúpulo y resistencia, quedando rendida ante él. Su tía lleva a cabo un postrer intento de evitar un desenlace que intuye fatal para su sobrina, diciéndole, cuando ésta le confiesa que el único y peor vicio de Arthur es la irreflexión, que «la irreflexión puede conducir a actos criminales, y no será más que una pobre excusa a los ojos de Dios» (cap. XX). A los argumentos de su tía, Helen responde con una batería de diversas citas de las Sagradas Escrituras que dejan más que sorprendida a la Sra. Maxwell, quien ignoraba el profundo conocimiento de Helen de la Biblia. Finalmente, se fija la fecha de la boda para el día de Navidad.

En la extensa anotación del Diario con fecha de 18 de febrero de 1822, Helen hace balance de las primeras semanas de matrimonio, incluido el viaje de novios por Francia y por Italia, donde apenas

17 Helen Iswolsky. *El alma de Rusia*. Buenos Aires, editorial Emecé, 1954, pág. 169.

se han detenido a ver monumentos y obras de arte, que para nada interesan al Sr. Huntingdon. Tampoco le atraen en absoluto los libros, algo que comienza a dificultar la relación cotidiana de Helen con su marido, pues ella es una gran e inteligente lectora, y le gustaría mucho poder intercambiar esas experiencias y sensaciones íntimas que proporcionan los buenos libros con su querido esposo. Pero muy pronto se da cuenta que eso es sencillamente imposible. En relación directa a esta cuestión, anota Helen el 25 de marzo: «Hago todo lo que puedo para entretenerle, pero es imposible hacer que se interese por aquello de lo que más me gusta hablar...» (cap. XXIV). Del mencionado 18 de febrero, hay otro apunte muy singular: «Está muy enamorado de mí... casi *demasiado*. Me conformaría con menos caricias y más racionalidad» (cap. XXIII). Helen, que, a pesar de su juventud, es una persona emocionalmente muy adulta y equilibrada, no quiere ser un «animalito mimado» (cap. XXIII). Cuando su marido le reprocha sus rezos, que en ningún momento han mostrado la más mínima señal de beatería, sino de íntima y directa comunicación con Dios, de estímulo ante las adversidades de la vida, Helen le responde que, sin embargo, a ella sí que le gustaría verlo absorto en sus rezos sin tener una mirada para ella, «porque cuanto más amaras a tu Dios, más profundo, puro y verdadero sería tu amor por mí» (cap. XXIII). Estas insólitas y anticonvencionales palabras, prácticamente imposibles de encontrar en la literatura de la época, brotan de lo más hondo del sentimiento religioso de Anne Brontë, que está convencida, como auténtica cristiana, que el mejor camino para llegar al corazón del hombre es a través de Dios. De nuevo la evocación de algunas frases de Jesús en el Evangelio, es aquí evidente. En el marco de esa misma conversación, cuando Arthur le responde riéndose que él no está hecho para ser un santo, Helen aduce de nuevo argumentos extraídos de las parábolas de Jesús, por ejemplo de la parábola de los talentos (Mt 25, 14-30). Así se explica que le conteste apaciblemente a Arthur, quien, en realidad, no comprende nada de ese extraño lenguaje de su esposa: «A quien le es dado poco, le será pedido poco, pero a todos se nos pide el mayor esfuerzo de que seamos capaces [...] pero todos nuestros talentos aumentan con el uso, y todas las facultades, tanto buenas como malas, se fortalecen con el ejercicio [...] Nunca esperaría que te convirtieras en un beato, pero es perfectamente posible ser un buen cristiano sin dejar de ser un hombre feliz y alegre» (cap. XXIII). El natural alegre de Helen, la infancia feliz que ha vivido, la

autoestima que ha sabido despertar en ella su tía, su amor por todas las criaturas de Dios, le orientan a una concepción de la ética cristiana en la que, naturalmente, sin renunciar al esfuerzo, el autodominio, la disciplina y el control de los instintos y de las pasiones desordenadas, hay un claro rechazo a que la persona viva como una amargada, en constante disputa con el mundo y con los hombres; muy al contrario, el cristiano debe ser una persona feliz y estar alegre, puesto que se le ha dado conocer la *buena nueva*. El Cristo evangélico no quiere hombres sombríos y taciturnos, reprimidos y resentidos (como fue, sin duda, el eximio teólogo Juan Calvino, quintaesencia del fanatismo religioso en la Europa moderna[18]), sino alegres, nobles, limpios de corazón, inocentes y felices. Lo que ni mucho menos significa que esa inocencia y esa felicidad haya que interpretarlas como ingenuidad estúpida, como la renuncia a la responsabilidad de la propia libertad que tan siniestramente desea el nonagenario interlocutor de *La leyenda del gran inquisidor* de Dostoyevski, sino como puro candor (como ese candor sencillo y sublime de Inger en la película *Ordet*, de Carl Theodor Dreyer), como «pobreza de espíritu», al modo como después quedaría encarnada en el personaje más «pobre de espíritu» y más auténticamente evangélico de toda la literatura mundial, el príncipe Mischkin de la novela *El idiota* del mismo escritor ruso, cuya pureza de alma era tan infinita —no tan grande, sino tan infinita— que semeja ser un *alter Christus*, al modo de San Francisco de Asís, quizás el único «*otro* Cristo» que haya existido en la vida real de la humanidad. Helen ansía que su marido esté contento, viva feliz y alegre, pero para que eso sea factible tiene que lograr encontrarse a sí mismo, y esto es algo que ni puede él solo hacer ni tampoco —bien sea por orgullo, por soberbia o por cualquier otra razón— permite que los demás le ayuden a conseguir, empezando por su solícita, desinteresada y, especialmente dotada para ello, esposa.

Casi todos los críticos y estudiosos coinciden en que Anne Brontë se inspiró, para elaborar el personaje de Arthur Huntingdon, en su propio hermano Branwell Brontë[19], un joven que fracasó en todos

18 Sobre el fanatismo de Calvino, resulta admirable el ensayo de Stefan Zweig. *Castellio contra Calvino. Conciencia contra violencia*. Barcelona, El Acantilado, 2001.

19 Sobre Branwell Brontë, entre otros, han escrito por extenso Winifred Gérin, Daphne du Maurier y Tom Winnifrith. Ninguno de estos estu-

sus intentos profesionales, aficionado a la pintura, y que, después de haber encontrado empleo como preceptor, se enamoró de la señora de la casa, acabando por ser despedido, cuando aquélla decidió no traspasar determinados límites. A partir de ahí, la vida psicológica y física de Branwell Brontë empeora, se da a la bebida, fuma opio y lleva una vida disipada que le conducirá muy joven a la muerte a finales de septiembre de 1848.

Helen es una mujer culta, muy sensible hacia las maravillas de la naturaleza y del arte, pero al mismo tiempo incapaz de mentir, lo cual es para ella un gravísimo pecado, y de una profunda e indestructible confianza en Dios, sin el que la vida no tendría sentido. No podemos olvidar que Anne Brontë publica su novela nada menos que en julio de 1848, es decir cuando una oleada revolucionaria no vista anteriormente recorre de un extremo al otro Europa, en muchos casos con el decidido propósito de liberar a los campesinos y a los trabajadores de las durísimas condiciones materiales que impone la industrialización y el capitalismo deshumanizado, aunque prácticamente todas esas revoluciones terminarán en fracaso. Junto a esas nobles aspiraciones, también se extiende por Europa el ateísmo, que redoblará su envite después de un breve interregno durante la época dorada del Prerromanticismo y del Romanticismo, sobre todo alemán (pensemos, por ejemplo, y sin ser exhaustivos, en Wilhelm Heinrich Wackenroder, en Ludwig Tieck, en Novalis, en Carlos Guillermo Federico Schlegel o en Annette von Droste-Hülshoff). El ateísmo tiene sus principales antecedentes en las ideas de los materialistas mecanicistas franceses del siglo XVIII, aunque recibirá un empuje decisivo con el cienticifismo, esto es, la fe ilimitada en la ciencia como sustitutivo de la religión revelada y del misterio de la Encarnación, fe ilimitada que muy pronto dará sus frutos en el Positivismo de Augusto Comte, quien sustituye, en efecto, la religión por la ciencia, convirtiéndola en Ciencia con mayúsculas, esto es, en la verdadera y única Religión del hombre, una Ciencia que también tendrá su Iglesia y sus oficiantes, de la que él será su sumo sacerdote. Contra este espíritu creciente de fe ilimitada en el progreso científico, que tanto descuida el progreso moral, se rebela Anne Brontë, lo que ni mucho menos significa que rechace la ciencia y los adelantos de la técnica, sino que la ciencia positiva y la investigación empírica

---

dios biográficos está traducido al castellano.

pueden ser perfectamente conciliables con la fe en la verdad revelada. En esto, Anne Brontë, a pesar de ser inglesa y protestante, es tomista, es decir, ve con simpatía los intentos de Santo Tomás de Aquino de conciliar la Teología y la Filosofía, la fe y la razón. Un mundo que excluye a Dios, como desde al menos 1864-1866 comprenderá de modo insuperable en toda la literatura universal de cualquier época el gran novelista ruso Dostoyevski, es un mundo que termina destruyendo la dignidad y libertad del hombre, más aún, un mundo que aniquila al hombre y lo transmuta en un mero instrumento al servicio del Estado y de la consecución de fines estatales[20].

A partir de mayo comienzan las ausencias y los viajes, cada vez más frecuentes, prolongados e injustificados. Se manifiesta, asimismo, cada vez más, en la convivencia cotidiana la inconsistencia moral de Arthur, su inmadurez, sus caprichos de niño consentido y mimado, sus desaires y falta de respeto hacia su mujer, su ociosidad contumaz o sus quehaceres vulgares. Tres semanas antes del 23 de septiembre llega un grupo de amigos de Arthur, a los que invita a pasar una temporada en su casa, estancia que se prolonga más allá del 4 de octubre. Anne Brontë hace una aguda descripción psicológica, en ese capítulo y en los siguientes, de esta galería de personajes con los que se relaciona Arthur, en buena medida para saciar su vacío existencial, personajes cuyos caracteres y maneras de ser van desde la sumisión y la resignación hasta la más desordenada y amoral depravación de la conducta. Describamos someramente a los principales de ellos, siguiendo de modo conciso sus itinerarios vitales. En primer lugar, la ya mencionada Annabella Wilmot, una mujer hermosa, culta, dotada para la música, inteligente, pero terriblemente superficial, vanidosa, engreída y fatua, que coquetea descaradamente con hombres casados, como con el propio Arthur Huntingdon, provocando situaciones de penosa humillación para Helen, quien trata de salir airosa lo mejor que puede de tan comprometidas y bochornosas

20 Una de las más portentosas descripciones de ese mundo sin Dios que se avecinaba y que Dostoyevski intuye de modo profético como nadie en el mundo, es la que le hace el personaje de Andrei Petróvich Versílov a su hijo Arkadii en la inmarchitable novela *El adolescente*. Madrid, Aguilar, 1964, tomo II de las *Obras Completas*, parte tercera, capítulo 7, págs. 1855-1856.

situaciones. Aunque a quien tiene verdaderamente desesperado Annabella es a su marido, Lord Lowborough, amigo de Arthur, del que se irá distanciando cuando vaya descubriendo poco a poco su verdadero comportamiento, mucho peor que cuando eran jóvenes condiscípulos; pero, sobre todo, sufre indeciblemente al convencerse de que su mujer, Annabella, de la que está sinceramente enamorado, no sólo no le ama, sino que incluso le desprecia. En el transcurso de la novela terminamos enterándonos que Lord Lowborough, un hombre de corazón noble y de espíritu hogareño, cuando ve con sus propios ojos la infidelidad de su esposa, acaba separándose de ella y encontrando por fortuna la felicidad con otra mujer.

También hemos mencionado a Milicent Hargrave, prima de Annabella Wilmot, una muchacha encantadora, que se hace pronto cómplice en la comprensión de los infortunios de Helen, pues su propio marido, Ralph Hattersley, amigo de correrías de Arthur, es un depravado, con un comportamiento instintivo y animal, pero que, también por suerte, acabará reformándose por completo y volviendo al regazo de su sufriente esposa. La hija de Ralph y de Milicent se llamará Helen por expreso deseo de su madre, en honor a su querida amiga.

Quien sí que no tendrá posibilidad alguna de regeneración, lo mismo que Arthur, es Grimsby, otro de sus amigos, quizás el más depravado de todos ellos.

Cuando Helen corrobora, mediante una sencilla estratagema, que Arthur le es infiel con Annabella, y se produce entre los esposos un creciente e irreversible distanciamiento, tiene lugar un hecho penoso para Helen, y es que el hermano de Milicent, Walter Hargrave, pretende conquistarla, de manera poco limpia y farisaica, independientemente de que se sienta atraído por ella, una atracción que parece ser más bien sensual, pero la perspicaz Helen lo advierte de inmediato, y, además de rechazarlo varias veces, la última con una resolución y firmeza encomiables, se incubará en su alma una profunda aversión hacia él, hacia Walter, pues siente íntimamente que no ha sido leal y se ha aprovechado de un momento de crisis en su matrimonio. Este acoso persistente y semiclandestino, lo sabe resolver Helen con discreción e inteligencia; por ejemplo, con el silencio, no

respondiendo a las insinuaciones y mediante el autocontrol. Por eso, en uno de esos últimos intentos del oblicuo Hargrave, en que Helen le responde con afilada sequedad, ella misma piensa luego para sí: «¡Qué buena cosa es ser capaz de dominar el propio temperamento» (cap. XXXV). Pero en Helen no tiene cabida el resentimiento. Por eso, ese mismo día, cuando Walter aprovecha una oportunidad para disculpar su injustificable comportamiento, ella le responde evangélicamente: «Váyase, pues, y no vuelva a pecar». Como él insistiera en solicitar su perdón y en que olvide su «precipitada arrogancia», Helen le dice con frialdad: «El olvido es algo que no se compra con un deseo». Finalmente, ante la nueva insistencia de Walter de obtener su perdón (sin duda para lavar su mezquina conciencia), y que en prueba de ello le dé la mano, Helen da por zanjado el breve encuentro buscado por Walter, respondiéndole otra vez a la manera evangélica: «Sí... aquí la tiene [la mano], y mi perdón con ella; pero... *no vuelva a pecar*» (cap. XXXV; la cursiva es del texto novelístico).

Anteriormente, cuando Walter quiere presentarse ante ella como un amigo, le expresa Helen: «A la verdadera amistad debe preceder un conocimiento íntimo; le conozco a usted poco, señor Hargrave, y sólo de oídas» (cap. XXIX). Mucho más adelante en el tiempo, un eminente discípulo heterodoxo de Sigmund Freud, el psicoanalista alemán de familia judía Erich Fromm, escribirá en su hermoso libro *El arte de amar* (1956), que amar supone conocer a la persona amada, que no se puede amar en abstracto, como el fatuo y autocomplaciente Autodidacto de *La náusea* (1938) de Jean Paul Sartre, quien estúpidamente afirmaba que *amaba* a toda la Humanidad, sino que se ama a una o a varias personas en concreto, y que para eso es preciso conocerlas. El amor (y la amistad es una forma de amor), viene a concluir Fromm, es conocimiento.

Para concluir con este desagradable arquetipo humano, en su penúltimo intento por conseguir la rendición de Helen, y después de manifestarle con ironía sarcástica que le parece un ser a la vez humano y angelical, le pregunta, asimismo con amarga ironía, si es feliz, si es «tan feliz como quisiera». A lo que ella responde con una contestación sublime e imperecedera: «Nadie es tan bienaventurado hasta ese punto, a este lado de la eternidad» (cap. XXXVII). «¡A este lado de la eternidad!» Desde luego, no hace falta decir nada más. Con eso está dicho todo. La respuesta de Helen, de Anne Brontë en

realidad, tiene no sólo una honda significación religiosa, sino una profunda significación metafísica. La felicidad, la bienaventuranza completa, la dicha plena, será la contemplación eterna de Dios por parte de la persona, en cuerpo y alma, como tan ardientemente deseaba Miguel de Unamuno. La otra felicidad es una felicidad terrestre, sin duda un derecho del individuo, incluso, si se quiere, inalienable, como creían honradamente los Padres Fundadores, en especial Thomas Jefferson, pero *solamente* una felicidad terrenal, no celestial. De otro lado, nos hallamos aquí ante la estremecedora y *temblorosa*, en el sentido kierkegaardiano, noción de eternidad, lo que no tiene principio ni fin; nosotros estamos instalados en ella, en un lado de ella, el lado temporal, sufriente, pero hay otro lado, y ese no se terminará nunca. Esta idea, esta creencia, este sentimiento, que a tantos aterra, a Helen, a Anne Brontë, la llena de gozo, pues la contemplación eterna de Dios, del Misterio último del Universo, de ese Punto Omega del que hablaba Pierre Teilhard de Chardin en *Ciencia y Cristo*[21], significa la anulación del tiempo, un único instante que es siempre el mismo, aunque renovado e infinitamente pleno de dicha. Esto fue, entre otras cosas, lo que le faltó comprender a Federico Nietzsche, cuando hablaba de haber tenido su pensamiento más abismal, la idea del eterno retorno, que por primera vez intuyó, como afirma en *Ecce Homo*, en agosto de 1881. Pero Nietzsche se queda sólo con el «sentido de la tierra», como Empédocles, como Hölderlin, que desde luego no es poco, sino mucho, mucho, mucho, pero le falta alcanzar las alturas inefables de la beatitud celestial, de la trascendencia del alma que se extasía ante la contemplación de Dios, como supieron intuir, incluso sentir, como nadie en Occidente los místicos españoles, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. De ahí, que el originalísimo y tremendo pensamiento del solitario de Sils Maria, sea un pensamiento fallido, abortado, apresado en un callejón sin salida intelectual y espiritual.

Sería demasiado prolijo —y no se pretende aquí, ni mucho menos, narrar todos los pormenores de la novela, que para eso está Anne Brontë, quien lo hace de modo admirable— detenerse en los innumerables episodios de maltrato psicológico, de humillante des-

21 Pierre Teilhard de Chardin. *Ciencia y Cristo*. Madrid, Taurus, 1968, págs. 76-82. La primera edición francesa es de 1965, diez años después de morir el controvertido jesuita, teólogo, místico y paleontólogo.

consideración y falta de respeto de Arthur hacia Helen, quien sólo encontrará consuelo en su pequeño hijo Arthur, del que teme, con más que fundadas razones, que termine influenciado por la amoralidad y el comportamiento desordenado, caprichoso y dominado por los apetitos más groseros, de su padre. Por eso, en uno de sus soliloquios sobre el papel, Helen, ante el destino incierto de su pequeño, se deja llevar, por un instante, el único en toda la novela, por un leve eco de la doctrina de la predestinación de Calvino, cuando es bien sabido que Anne Brontë no participaba de esa terrible y angustiosa creencia religiosa (ver la anotación del Diario del 25 de diciembre de 1822, cap. XXVIII).

Arthur Huntingdon, por si fuera poco, bebe alcohol de un modo cada vez más alarmante, y esta descomunal ingestión cuando está con sus amigos, que en alguna ocasión le lleva prácticamente al delírium trémens, explica en parte su animalidad. Pero todo es mucho más complejo, porque Arthur, en determinados momentos, parece que quiere como un niño grande desvalido a su mujer, y, sobre todo, que siente que no puede prescindir de ella, que la necesita, pues en el fondo de lo que queda de su desbaratada alma vislumbra, aunque sea muy ligeramente, que es un perdido y que con una crueldad rayana en lo patológico está haciendo desgraciada a la mujer que una vez lo quiso como nadie lo habrá de querer nunca. Los principios morales de Helen son tan recios y tan hondos, su pensamiento tan sano y noble, que, aunque naturalmente se vaya aislando de manera progresiva, evitando el contacto social, nunca se le agriará el carácter, nunca se convertirá en una resentida con deseo de venganza, nunca perderá su capacidad para perdonar y para la piedad. Ello podrá descubrirse en la última parte de la novela, cuando Helen —que termina por huir de la casa de Huntingdon con el mayor sigilo, en compañía de su fiel criada Rachel y de su hijo Arthur, instalándose en Wildfell Hall, que es donde la conoce Gilbert Markham—, en un acto inaudito, decida volver a cuidar a su esposo enfermo.

En medio de ese terrible calvario en que se ha convertido su vida al lado de Huntingdon, todavía tiene ánimo y sentido común Helen para aconsejar con cordura y extraordinaria madurez a otras personas, como a la joven Esther Hargrave, la hermana pequeña de Milicent, a quien, en relación a un matrimonio precipitado, y teniendo

en cuenta, además, su amarga experiencia, le confiesa: «Cuando te aconsejo que no te cases sin amor, no te aconsejo que te cases sólo por amor. Hay otras muchas cosas que deben considerarse. Mantén el corazón y la mano bajo tu dominio hasta que veas una buena razón para entregarlos» (cap. XLI).

Asimismo, en una conversación con Ralph Hattersley, sin que pueda escucharla Milicent, ante los reproches de Ralph por cómo se está consumiendo su esposa después de cinco años de matrimonio, haciéndola culpable de ese deterioro físico, que él, para desviar la culpa, atribuye a los quebraderos de cabeza que le dan los niños, Helen le abre los ojos y con bondad, pero también con resolución, le dice al disoluto marido de su íntima amiga: «Le diré lo que es: es el desgaste silencioso y la constante angustia por culpa de usted, mezclados, sospecho, con un miedo físico por parte de ella. Cuando usted se porta bien, sólo se atreve a alegrarse con miedo; no tiene seguridad, ni confianza en su juicio o en sus principios, sino que está siempre temiendo el final de una felicidad pasajera; cuando usted se porta mal, sólo podría enumerar todos los motivos de su terror y su tristeza. Al soportar en silencio la maldad, ella se olvida de que es nuestro deber llamar la atención a nuestros semejantes por sus transgresiones» (cap. XLII). Ya que Ralph ha tomado de modo tan cretino el silencio de Milicent por indiferencia, Helen le da a leer un par de cartas que le ha escrito a ella su querida amiga, en las que no hay el más mínimo reproche hacia su execrable marido; todo lo contrario: lo disculpa constantemente y atribuye sus actos a la influencia de sus amigotes. Ralph se ruboriza, se avergüenza, se maldice, y se compromete a dar satisfacción de los delitos cometidos, y, si no es capaz, que Dios le condene. Pero Helen, cual auténtica madre espiritual, le responde con inusual hondura teológica: «No se maldiga, señor Hattersley. Si Dios hubiera tenido en cuenta la mitad de sus invocaciones como ésta, hace tiempo que estaría en el infierno; y usted no puede dar cumplida satisfacción por el pasado cumpliendo con su deber en el futuro, puesto que su deber no es más que lo que le *debe* usted a su Creador, y no puede hacer *otra cosa* que cumplirlo: es otro quien debe dar satisfacción por sus delitos pasados. Para reformarse, invoque la bendición de Dios y Su misericordia: no Su condena» (cap. XLII). El deber del

hombre, pues, no es primordialmente el deber del hombre con el hombre, sino ante todo el deber del hombre con Dios. Sólo cumpliendo el hombre este deber que tiene contraído con Dios, que consiste en creer en Él y en amarlo, puede el hombre cumplir con su deber para con el hombre, que consiste en hacerle el bien. Toda esta concepción del deber es de raigambre evangélica y está asimismo en las Cartas de San Pablo. A pesar de conocerla gracias a las enseñanzas de su padre, Anne Brontë se distancia aquí de la *Crítica de la razón práctica* de Manuel Kant y de su imperativo categórico, del deber por el deber, es decir, de esa autonomía moral del sujeto que se encuentra solo con su conciencia, «ante el tribunal de su conciencia» en palabras de Kant, y deberá elegir en los momentos auténticamente decisivos. Es evidente que para Anne Brontë, el hombre, sin la ayuda de Dios, no puede nada[22].

Una vez que se interrumpe el Diario de Helen, ha podido ya Gilbert enterarse de que quien le ha facilitado la huida ha sido el propio hermano de Helen Graham, Frederick Lawrence, que lo dispone todo

22 En un pasaje innumerables veces citado de la *Crítica de la razón pura*, escribe Kant: «Por lo tanto, la ley moral no expresa sino la *autonomía* de la razón pura práctica, o sea: la libertad...». Cito por la versión de Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid, Alianza, 2007, pág. 102 (Parte I, Libro I, capítulo I, § 8 [A 59]). Esta libertad de autonomía de las personas, en sentido kantiano, tampoco la compartirá más adelante el pensador católico francés Jacques Maritain, que se inclina por esa expresión en su sentido aristotélico (no olvidemos que Maritain era un destacado neotomista) y paulino. Todo ello lo explicaba en 1936 en su conocido ensayo *Humanismo integral*. Madrid, Palabra, 2001, págs. 222-225. Debemos aclarar, no obstante, que la honestidad intelectual del filósofo de Königsberg es probablemente única en la historia de la filosofía occidental, y que, a pesar de creer sinceramente en Dios como en un Ser trascendente y Personal, elude deliberadamente esta creencia íntima a la hora de enfrentarse con el que él consideraba el problema mayor de la filosofía: el problema de la libertad. De ahí que se remita a las solas posibilidades humanas, porque él está hablando de una moral práctica *filosófica*, no teológica. La honestidad consiste en separar exquisitamente ambas esferas. Por supuesto que cabe abordar el tremendo problema de la libertad humana desde otra perspectiva, quizás desde *otra única* perspectiva, que es la cristiana, en cuyo caso el acercamiento de Dostoyevski en *La leyenda del gran inquisidor* continúa siendo la más profunda hecha nunca por espíritu humano alguno.

para que se instale en la antigua casa familiar, pues la destartalada casa de la cima de la colina, Wildfell Hall, es la mansión donde nacieron ella y Frederick. Esto deshace de inmediato el malentendido de Gilbert para con Helen y con Frederick, a quienes había visto juntos de la mano, de noche, paseando, y los había supuesto, lógicamente, amantes, error que conduce a Gilbert, quien en esta única ocasión se deja llevar por sus impulsos, a propinarle un puñetazo a Frederick, hecho del que, por supuesto, como corresponde a su nobleza, se disculpará oportunamente, disculpas que serán rápidamente admitidas.

Nada más terminar de leer el Diario, acude a grandes zancadas Gilbert a Wildfell Hall, pero tendrá que vencer, lo que consigue gracias a la ayuda inesperada de su admirador el pequeño Arthur, la resistencia de la vieja Rachel, que se ha convertido en la «guardiana del honor de su señora», y de la que ya tiene Gilbert un concepto muy distinto, es decir, claramente positivo, pues se ha informado a través del Diario de lo fiel que le ha sido a Helen en medio de todas las dificultades, peligros y sinsabores. La extensa conversación que mantienen ambos es uno de los momentos culminantes de la novela, y, por supuesto, Gilbert, como un auténtico caballero que es, lo primero que hace es pedirle disculpas a la mujer que ama con todas las fuerzas de su corazón. Pero Gilbert se queda profundamente abatido, confuso, casi no sabe qué decir, cuando ella le dice que no deben verse más, que lo estima y lo considera un amigo, pero resulta imposible cualquier relación. Ante la incredulidad y la desazón de Gilbert, que no acierta a comprender, Helen trata de reconfortarlo diciéndole que ya «nos encontraremos en el Cielo» (cap. XLV). Hay en esta parte del diálogo entre ambos, un diálogo que de manera clara dirige intelectualmente Helen, una alusión, probablemente intencionada por parte de Anne Brontë, a la distinción neoplatónica entre *amor carnalis* y *amor spiritualis*, tal y como lo expresó, basándose en Plotino, el humanista italiano Marsilio Ficino a finales del siglo XV. El *amor carnalis* sería el *amor ferinus*, es decir, la pasión puramente física, que es la que rechaza en este momento Helen, y el *amor spiritualis*, por su parte, puede adoptar la forma de *amor humanus* o de *amor divinus*. Como nos explica con toda su apabullante erudición Panofsky a propósito de esta teoría de Ficino, tanto el *amor humanus* como el *amor divinus* son amor, esto es, vienen a ser engendrados por una Belleza

(«el esplendor del rostro de Dios») que, por su propia naturaleza, llama al alma a Dios. El que el amor adopte una de esas dos formas no es una cuestión cualitativa, sino de grado[23].

Dado que Helen es una gran aficionada a la pintura y ella misma pinta cuadros cualitativamente estimables con destino a la venta para sobrevivir en Wildfell Hall, no está de más recordar que la pintura donde quizás más admirablemente se expresa esa distinción neoplatónica entre los dos grados de amor, sea el célebre lienzo de Tiziano conocido como *Amor sagrado y Amor profano*, de 1514, que se conserva en la Galería Borghese de Roma. Aunque parezca paradójico, la figura femenina desnuda es, según la conocida interpretación de Panofsky, «la *Venere Celeste* que simboliza el principio de la belleza universal y eterna, pero puramente inteligible. La otra [la que está vestida] es la *Venere Volgare* que simboliza la "fuerza generadora" que crea las imágenes perecederas, pero visibles y tangibles, de la belleza en la tierra. Ambas son, por tanto, honorables a su manera». Por eso, unas líneas más arriba, matiza: «Frente al contraste moral o incluso teológico de [Cesare] Ripa, el cuadro de Tiziano no es un documento de moralismo neomedieval, sino de humanismo neoplatónico. Sus figuras no expresan un contraste entre el bien y el mal, sino que simbolizan un principio en dos modos de existencia y dos grados de perfección. El noble desnudo no desprecia a la criatura mundana cuyo asiento accede a compartir, pero, con una mirada generosamente persuasiva, parece estarle comunicando los secretos de una región más alta; y nadie ignora el parecido más que fraternal entre ambas figuras». Por eso, para el gran iconólogo alemán, «en realidad, el título debería ser *Geminae Veneres* (Venus Gemelas), pues las representa [Tiziano] en el sentido de la filosofía neoplatónica de Ficino»[24].

---

23 Erwin Panofsky. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza, 1975, págs. 262-270. Además de esta espléndida síntesis, es imprescindible, en lengua castellana, consultar también el estudio clásico de André Chastel. *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid, Cátedra, 1982, especialmente las págs. 281-289. Del mismo historiador francés, su insuperado *Marsile Ficin et l'art* (Ginebra, 1955), no se ha traducido al español. La obra fundamental de Ficino, su *Teología platónica*, tampoco está traducida a nuestra lengua.

24 Erwin Panofsky. «El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia», en *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1980, págs.

Como la conversación entre Helen y Gilbert es de una intensidad filosófica y teológica nada corriente en una novela escrita por entonces por una mujer en la Inglaterra victoriana, conviene insistir en ella, subrayando el largo párrafo que contiene toda una disertación de Helen sobre lo que debe ser en el futuro su relación con Gilbert, alocución en la que, si bien momentos antes hemos detectado ecos del pensamiento neoplatónico y de Dante Alighieri, ahora la visión extática neoplatónica nos retrotrae a Miguel Ángel y su relación ideal, como correspondía al neoplatonismo profundo de Buonarroti, con la muy real pero virtuosa sin tacha Vittoria Colonna, viuda del español Marqués de Pescara, allá por los años de 1536 a 1538, una amistad, que, como admite el máximo conocedor del genial creador florentino, el historiador de origen húngaro Charles de Tolnay, «avivó y ahondó la fe del artista, datando de estos años su conversión espiritual»[25].

En este punto sería pertinente hacer una sucinta aclaración sobre la literatura escrita por una mujer y la literatura escrita para mujeres o incluso literatura feminista. Lo estimamos necesario por lo expresado en el párrafo anterior de «una novela escrita por entonces por una mujer en la Inglaterra victoriana», que no debe interpretarse como que el autor de estas reflexiones distinga entre literatura hecha por hombres y literatura hecha por mujeres. La forma de esa expresión tiene más bien un carácter puramente sociológico, de sociología de la literatura, pues la única distinción que en aquel sentido hacemos es entre buena y mala literatura, aunque, para ser precisos y rigurosos, no existe «mala» literatura, puesto que, sencillamente, eso no sería literatura, sino, en todo caso, pseudoliteratura, un mero sucedáneo, y no una creación artística. La buena literatura, la literatura a secas, sí admite grados, naturalmente. Así pensaba de hecho la propia Anne Brontë, lo que revela su fina educación cultural y espiri-

189-237. Nuestras citas proceden de las págs. 208-210.

25 Charles de Tolnay. *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, Alianza, 1999, especialmente el capítulo 6 y la pág. 147, que es de la que se reproduce la cita. Vittoria Colonna pertenecía al movimiento promovido en Italia por el erasmista español Juan de Valdés, la llamada corriente de la «Reforma italiana», que abogaba por una transformación profunda en el seno de la Iglesia romana.

tual, y lo manifiesta en el Prefacio a la segunda edición de la novela, todavía bajo el pseudónimo de Acton Bell, de 22 de julio de 1848: «...si un libro es bueno, lo es independientemente del sexo de quien lo ha escrito». También en ese Prefacio, en su segundo párrafo, hace toda una brevísima pero firme declaración de principios: «Deseaba decir la verdad, porque la verdad siempre comunica su propia moral a aquellos que son capaces de aceptarla».

La prueba decisiva a la que será sometida Helen en relación con la consistencia o no de sus principios morales cristianos, su sentido de la piedad y de la compasión, tendrá lugar cuando, unos dos meses después de esa última conversación con Gilbert, abandone inesperadamente Wildfell Hall para atender a su marido enfermo, a pesar de que ella huyó de su lado porque la convivencia con él era absolutamente insoportable. Esta huida y esta entrega de esposa, no la entiende Gilbert, aunque Frederick, que al principio pensaba lo mismo, le despeja la única explicación de tan inusitado comportamiento: no le ha movido «nada, salvo su propio sentido del deber» (cap. XLVII). Insistimos que se trata de un sentido del deber, no kantiano, sino cristiano. Ya hemos señalado antes la diferencia. Los capítulos postreros de la novela están dedicados a describir la abnegada entrega de Helen en cuidar lo mejor posible a su incorregible esposo, que, lejos de arrepentirse de lo que ha hecho, continúa insultándola y tratándola con verdadero vilipendio. En el fondo, como insinuábamos antes, lo que siente Arthur Huntingdon es un profundo aborrecimiento de su propia persona, aunque su orgullo y su soberbia le impidan reconocerlo. El estado del paciente se irá agravando progresivamente, entrando cada vez con mayor frecuencia en estados de delirio que constituyen un trastorno y una merma del control de sus facultades mentales. También sufre físicamente mucho. Helen le advierte del enorme peligro que corre si continúa bebiendo, pero él no abandona el alcohol. La angustia y el horror ante la muerte del desdichado enfermo, ya casi moribundo, resultan verdaderamente patéticos. Le resulta de todo punto imposible poder creer en una vida más allá de la muerte, en la trascendencia del alma. En algunos momentos de lucidez reconoce ante Helen lo distinto que hubiese sido todo si le hubiera hecho caso, pero inmediatamente vuelve una y otra vez a proferir maldiciones y mostrar reacciones propias de un animal acorralado. De pronto, como en un arrebato de desesperación, le coge

la mano a su esposa, se la besa con emoción, pero, al darse cuenta de que Helen no comparte su alegría, le reprocha de nuevo su supuesta frialdad, lo que él cree que es insensibilidad y dureza de corazón. Está incapacitado para entender la misericordia y el perdón. Llega incluso a preguntarle si no lo va a perdonar. Ella, por supuesto, le contesta que hace tiempo que le ha perdonado. Ante la esperanza que alberga aún de curarse, y de cuál sería el futuro con ella, Helen mantiene lo que hace mucho ha decidido en su interior: «... si quieres que tenga consideración por ti, son los hechos, y no las palabras, los que deben ganarte mi afecto y mi estima» (cap. XLVIII). Finalmente, sobreviene la gangrena. Helen hace un supremo esfuerzo por reconfortarlo espiritualmente, por conseguir que se arrepienta con sinceridad. Pero él no puede. Sólo siente miedo. Miedo ante la muerte, ante lo desconocido, ante el ingreso terrible en la nada. Él trata de aferrarse a la posibilidad de vivir, y ante su pregunta de si esa posibilidad, en su estado, resulta verosímil, Helen le ofrece una respuesta que no oculta la palmaria realidad, pero que sobre todo atiende a la disposición que de manera permanente debe tener el individuo hacia la muerte, esto es, que hay que tener *preparada el alma* ante lo inevitable: «Siempre existe la posibilidad de morir y es siempre conveniente vivir teniendo en cuenta semejante posibilidad» (cap. XLVII). Cuando ella le sugiere que piense en la bondad de Dios, él le responde que «Dios no es más que una idea». Sin embargo, Helen no se rinde. De ahí que le responda: «Dios es Infinita Sabiduría, y Poder, y Bondad, y AMOR; pero si esta idea es demasiado vasta para tus facultades humanas, si tu entendimiento se pierde en su abrumadora infinitud, fíjala en Aquel que condescendió a asumir nuestra naturaleza, que ascendió a los Cielos incluso en Su glorificado cuerpo humano, en quien la plenitud de la divinidad brilla» (cap. XLIX).

Con la muerte de Arthur Huntingdon, la novela entra en su recta final. Gilbert y Helen terminan encontrando la dicha juntos para siempre, no sin antes, en el último capítulo, mostrarnos Anne Brontë su inmensa capacidad para describir la ternura y el puro sentimiento amoroso entre quienes se aman intensamente. Este último encuentro entre ambos, fortuito, cuando Gilbert casi se había resignado a no poder poseerla más que en su corazón y en sus sueños, pero sin palparla, sin sentir su aliento y la vibración de su grácil y hermoso cuerpo, es de un lirismo plenamente romántico, en el más alto

sentido del término. El intermediario casual entre los amantes es un hermoso eléboro, la llamada Rosa de Navidad, una flor perteneciente a las ranunculáceas, como las peonías, que es de una fragilidad y de una delicadeza exquisita, pero, asimismo, de una increíble fortaleza. Es, por supuesto, un símbolo, un símbolo de que el amor es algo sumamente hermoso y delicado, pero que si está asentado en cimientos firmes, no sólo no se romperá, sino que sobrevivirá eternamente. Como ese aparentemente frágil eléboro, que ha resistido las peores heladas del invierno. En el ofrecimiento que le hace Helen a Gilbert de la delicada flor, que él al principio no sabe interpretar, se encierra un profundo simbolismo. Y aún hay más. Las diferencias sociales y de rango, pues Helen es una rica heredera y Gilbert un campesino, a veces rudo, no son nada cuando el amor fructifica entre los enamorados con pureza y nobleza de sentimientos, con confianza mutua, sin engaños ni dobleces. A la pregunta de Gilbert, «¿Me amas de verdad, Helen?», responde ella «con expresión seria», es decir, manifestando su inmenso amor pero manteniendo el control de sí misma, como es consustancial a su carácter: «Si me amaras como yo te amo, no habrías estado tan cerca de perderme; esos escrúpulos de falsa delicadeza y orgullo jamás te habrían turbado de esa manera; habrías visto que esas diferencias y distinciones de rango, nacimiento y fortuna tan importantes para el mundo son como polvo comparadas con esa unidad de pensamientos y de sentimientos, de almas y corazones que se aman y se comprenden sinceramente» (cap. LIII).

Frederick Lawrence, el prudente, pacífico y caballeroso hermano de Helen, termina casándose con Esther Hargrave.

Del mismo modo que en *Cumbres borrascosas*, el futuro quedará asegurado, un futuro lleno de esperanza en la bondad del corazón del hombre, cuando nos enteramos que el apuesto Arthur, el hijo de Helen Graham y Arthur Huntingdon, y la bella Helen, la hija de Milicent Hargrave y Ralph Hattersley, acabarán casándose y uniendo sus destinos, como antes lo hicieran Gilbert Markham y Helen Graham.

Málaga, 21 de agosto de 2012. Festividad de la beata Victoria Rasoamanarivo, fallecida en la capital de Madagascar en 1894, y que estuvo casada con un hombre violento.

El príncipe Mischkin de *El idiota* como arquetipo moral

La novela *El idiota* («Idiot») fue empezada a escribir por Fiodor [Teodoro] Mijailovich Dostoyevski (1821-1881)[1] en septiembre de 1867, en Ginebra, y fue terminada en Florencia a principios de 1869. A medida que la iba escribiendo se fue publicando en el *Ruskii Vestnik* («El Noticiero Ruso» o «El Mensajero Ruso») de Mijaíl Kátov, quien abonaba a Dostoyevski, necesitado, como siempre, de dinero, 150 rublos por folio. El 15 de febrero de 1867, el escritor se había casado con Anna Grigórievna Snitkina, la fiel y entregada esposa que hizo todo lo posible por evitarle preocupaciones para que se dedicase exclusivamente a su pasión de escribir. La había conocido en 1866, cuando la contrató como taquígrafa y le dictó en octubre la novela *El jugador*. El 22 de febrero de 1868, en medio de la redacción de nuestra novela, nació, primer fruto de este segundo matrimonio, su hija Sofía, que moriría el 12 de mayo siguiente.

El protagonista de *El idiota*, el príncipe Liov [León] Nikoláyevich Mischkin[2], representa el más elevado arquetipo espiritual y moral salido nunca de la pluma de este gigante de la literatura universal,

1 En Rusia es muy importante el patronímico, que viene a continuación del nombre propio, del nombre de pila. Este ejemplo puede servir para los demás: Fiodor, hijo de Mijaíl, es decir, de Miguel; de ahí, Mijailovich, que es el patronímico. El apellido sería Dostoyevski.

2 La grafía de los nombres de los personajes dostoyevskianos corresponde a la traducción de las *Obras Completas* de Dostoyevski de Rafael Cansinos Asséns para la editorial madrileña Aguilar. En cuanto a todas las citas de la novela *El idiota* reproducidas en el presente ensayo, corresponden a la edición del II tomo realizada en 1964. De otro lado, los nombres rusos, sean de autores, personajes literarios y títulos de obras, están escritos en este ensayo respetando la grafía de las diversas ediciones citadas; de ahí las diferencias a la hora de escribir un mismo nombre, pues prevalece el modo como está escrito en la edición en lengua española correspondiente que he manejado, que, en muchos casos, es la única existente. Por tanto,

personaje portador de un ideal moral tan alto que solo puede ser comparado con Don Quijote, el inmortal personaje cervantino[3] tan admirado por el propio Dostoyevski[4]. Al igual que el Caballero de la Triste Figura, el príncipe Mischkin constituye un complejísimo epítome del ideal moral cristiano, que, en el caso del novelista ruso, se inspira de manera clara y directa en la figura de Jesús de Nazaret y en la enseñanza ética del Evangelio, una figura que para Dostoyevski no es solo el Verbo hecho carne, el Dios-Hombre, sino la encarnación suprema y absoluta de la bondad, de la misericordia, de la humildad, de la piedad, de la compasión, de la dignidad, de la defensa de la vida y de la libertad auténtica, que son los rasgos que trata de trazar en el personaje de Mischkin, pero, como toda privilegiada encarnación

---

unificación de criterio solo ha sido posible en todos los nombres extraídos de la edición de Aguilar de las *Obras Completas* de Dostoyevski.

3 «Se oculta en esta figura genial [Don Quijote] el germen de lo que únicamente puede ser inmortal en este mundo: el germen de una inmortal gran idea». Dimitri Merejkovsky, *Compañeros eternos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1949, pág. 45.

4 En una conferencia pronunciada en Moscú el 15 de marzo de 1989, *¿Qué nos dice Dostoievski hoy?*, afirmaba lo siguiente el pensador católico alemán Reinhard Lauth: «No es casualidad que tuviera a Cervantes por el más grande de todos los escritores, quien sin misericordia enredaba a su Don Quijote en locuras de las que se mofan los "cuerdos", pero quien al final lo muestra admirablemente como más sensato que todos esos "cuerdos", de modo que, en el umbral de la muerte, puede llamarlo "el bueno". Pues lo que lo eleva por encima de todos los errores e ilusiones es su seriedad moral inconmovible. Ustedes saben que Dostoievski trató de presentar a un hombre así en Myschkin, y que hubo de experimentar en ese empeño cuán infinitamente difícil es eso, de modo que no fue capaz de lograrlo». Aun estando casi siempre de acuerdo con muchos de los juicios y reflexiones de Lauth, discrepo de esta última opinión. A mi modo de ver, sí fue excelsamente capaz de lograrlo. El texto completo de la conferencia, en traducción de Alberto Ciria, puede consultarse en la estupenda página web en español del Instituto Filosófico Reinhard Lauth (http://www.reinhardlauth.net/Instituto/Dostoievski/Home.html). En una carta dirigida a su sobrina Sofía Aleksándrovna Ivánov-Jmírov, fechada en Ginebra el 13 de enero de 1868, escribe Dostoyevski: «Solo quería decir que de cuantas figuras bellas hay en la literatura cristiana, la de Don Quijote se me antoja la más perfecta». *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961, tomo III, pág. 1648.

de su portentosa imaginación creadora, dotándolo de una personalidad, de una sutileza y de una hondura psicológica inigualables, pues a Dostoyevski lo que le obsesiona es el alma del hombre, su espíritu, que es lo que lo conecta con Dios. Frente al hombre-dios que se materializará en algunos de los protagonistas de su posterior novela *Demonios*, un hombre-dios que, precisamente por renunciar a Dios renuncia al hombre y niega por completo la posibilidad de la libertad, Mischkin tiene como modelo y referente de su conducta a Jesús, el Dios-Hombre que mantendrá ese clamoroso silencio en la *Leyenda del Gran Inquisidor* frente al nonagenario anciano que representa el nihilismo y la muerte de la libertad.

Del mismo modo que San Francisco de Asís ha sido, aquí en el mundo, el *alter Christus* (el «otro Cristo»), en la literatura universal el más auténtico *alter Christus* es el personaje del príncipe Mischkin, al que, como digo, solo puede comparársele en este sentido Don Quijote. El historiador británico Edward Hallett Carr, en su célebre estudio sobre Dostoyevski, impreso por primera vez en Londres en 1931, ya hablaba de los indudables ecos de Cristo en Mischkin[5], de igual manera que también se refería a Mischkin como una antítesis de Rodion Románovich Raskólnikov, el joven estudiante protagonista de *Crimen y castigo* (1866), pues si Raskólnikov encarna al hombre que se cree superior, que despiadadamente mata a la vieja usurera como si se tratase de una cucaracha, porque cree estar llevando a cabo una acción profiláctica, porque cree estar eliminando una nociva sanguijuela que se aprovecha de los demás y les chupa la sangre, Mischkin encarnaría la sentimentalidad pura, la más candorosa ingenuidad, la pureza suprema. En este sentido, viene a decir el historiador inglés, *El idiota* es una continuación, por ser su antítesis, de *Crimen y castigo*[6]. Rafael Cansinos Asséns, en su maravilloso prólogo a la novela, también habla de Mischkin como un argumento contra Raskólnikov: «*homo naturalis versus homo intellectualis*». Pero mucho antes que Hallett Carr, ya Nicolás Berdiaev (1874-1948), en el más profundo estudio, a nuestro juicio, escrito nunca sobre el

5 Edward Hallett Carr, *Dostoievski, 1821-1881: lectura crítico-biográfica*, Barcelona, Laia, 1972, pág. 189. A nuestro juicio, Edward H. Carr (pág. 190) infravalora el paralelismo de Mischkin con Don Quijote y la influencia de Cervantes en esta novela del escritor ruso.

6 Edward Hallett Carr, pág. 194.

novelista ruso, ya que desvela la verdadera esencia de su pensamiento y de su espíritu, redactado durante el invierno de 1920-21, cuando todavía no había sido expulsado de la Rusia bolchevique, incide con una mayor penetración sobre estas cuestiones, especialmente la vinculación de Mischkin con Cristo y con la idea y la práctica que el Hijo tiene del Amor[7]. Ya tendremos ocasión de volver sobre ello. Aquí solo lo anoto[8].

Pero el paralelismo entre el príncipe Mischkin y Jesucristo, a pesar de la extraordinaria profundidad de los juicios de Nicolás Berdiaev y de Dmitri Merejkovsky sobre este y otros múltiples aspectos de la obra y del pensamiento de Dostoyevski, no ha sido abordado nunca, que yo sepa, con mayor hondura que la llevada a cabo en 1933 por el gran teólogo y sacerdote de origen italiano Romano Guardini (Verona, 1885 – Munich, 1968), que desempeñó su fecundísima tarea de profesor universitario en Alemania, en Tubinga

7 Nikolay Berdiaev, *El espíritu de Dostoyevski*, Granada, Nuevo Inicio, 2008.

8 El gran teólogo jesuita francés Henri de Lubac, en una nota al pie de su libro *El drama del humanismo ateo* (1944), reproduce un fragmento de una carta de Dostoyevski al judío Arkadi Kovner, de 14 de febrero de 1877, en la que le expresa la especial predilección que siente por el personaje del príncipe Mischkin y lo querida que le es la novela de *El idiota*. En esa misma nota, se reproduce otro fragmento de una carta de Dostoyevski al poeta Apollon Nikoláyevich Máikov, de 31 de diciembre de 1867, en la que le confesaba lo extremadamente difícil que era para él dar concreción a lo que quería expresar con esta novela, en particular la «idea [...] de representar un hombre completamente bueno». Henri de Lubac, *El drama del humanismo ateo*, Madrid, Encuentro, 2012, nota 901, págs. 328-329. Influido por la lectura de *Crimen y castigo*, Arkadi Kovner (1842-1909) había cometido un robo en 1877 para socorrer a una joven, por el que fue condenado a cuatro años a Siberia, pero antes, desde una cárcel moscovita, le envió dos cartas a Dostoyevski, una sobre la antipatía de éste por los judíos y otra sobre la inmortalidad del alma. Extraigo el dato sobre Kovner del libro de Susan Sontag, *Al mismo tiempo: ensayos y conferencias*, Barcelona, Mondadori, 2007. La carta a Kovner, fechada en Petersburgo, está reproducida en el mencionado tomo III de las *Obras completas*, pág. 1656, aunque en una nota al pie Cansinos Asséns especifica que su nombre completo era Abraham Uria Kovner, y que era escritor. En cuanto a la extensa carta a Máikov, fechada en Ginebra, también la reproduce íntegra el tomo III de Aguilar, págs. 1644-1647. En vez de «representar», la edición de Aguilar dice «presentar».

y en Munich, y fue elevado al capelo cardenalicio por Pablo VI en 1965, siendo muy tenidas en cuenta sus opiniones y reflexiones en los prolongados debates del Concilio Vaticano II. Romano Guardini tiene buen cuidado de no confundir, naturalmente, al príncipe con Jesucristo, pues, como él mismo dice, si no se le vendría abajo toda su argumentación. Lo que él dice exactamente es: «El príncipe es el hombre Liov Nikoláyevich Mischkin. Su existencia es de un carácter enteramente humano; hay en ella cuerpo y alma, alegría y miserias, pobreza y fortuna, puntos culminantes y ruina. *Mas de esa su existencia enteramente humana emerge, nítida, la imagen de otra que no es humana, la de Dios hecho hombre*»[9]. En este sentido, antes de haber leído a Romano Guardini, hace algunos meses[10], he hablado yo ya de Mischkin como del *alter Christus*. Esa otra existencia del príncipe que no parece propiamente humana, que incluso tiene algo de *incorpóreo*, es a la que se refiere el intelectual católico Jacques Madaule

9 Romano Guardini, *El universo religioso de Dostoyevski*, Buenos Aires, Emecé, 1954, pág. 294. La cursiva es mía. El análisis del príncipe Mischkin y de toda la novela de *El idiota* ocupa el último capítulo del ensayo, titulado por Guardini «Un símbolo de Jesucristo» (págs. 255-303 de la edición citada). Reitero, pues lo estimo de capital importancia, que quien quiera penetrar en las insondables profundidades del alma y de la personalidad de Mischkin, no dispone de un análisis comparable al de Romano Guardini en la literatura crítica mundial. Mischkin emerge aquí, además, como una encarnación suprema de Dostoyevski, juicio que, por lo demás, no puede escapársele a ningún atento lector de la novela, si bien es necesaria una cierta predisposición espiritual. Un materialista mecanicista ateo permanecería insensible; un ateo de orientación vitalista y de hondas preocupaciones espirituales y existenciales, como Federico Nietzsche, queda, en cambio, no afectado, sino trastornado en lo más profundo por su lectura. O, sin ir más lejos, el propio Albert Camus. Todo depende de la substancia con que esté modelada nuestra alma.

10 Ver mi ensayo *Algunas reflexiones sobre «La inquilina de Wildfell Hall», de Anne Brontë*, concluido el 21 de agosto de 2012 (http://enriquecastanos.com/bronte_anne_inquilina.htm), así como mi artículo *Sobre la prisión perpetua*, publicado el 14 de septiembre de 2012 en la edición digital de la revista *Ethic. La vanguardia de la sostenibilidad*. El enlace es, http://ethic.es/2012/09/sobre-la-prision-perpetua/. La redacción original es del 31 de agosto, y también está publicado en la página web, http://enriquecastanos.com//prision_perpetua.htm.

cuando habla de que Mischkin «no es en sí mismo más que un alma afligida en un cuerpo de miseria, pero un cuerpo casi transparente»[11], es decir, un cuerpo casi *pneumático*, un cuerpo espiritual, como el de Jesús después de la Resurrección[12].

La novela transcurre entre un 27 de noviembre y finales del mes de julio siguiente. Está dividida en cuatro partes, y el último capítulo de la cuarta parte es una especie de epílogo donde se da cuenta de lo que les sucede a los principales personajes con posterioridad a los hechos narrados.

Toda la primera parte transcurre íntegra desde las nueve de la mañana de ese 27 de noviembre, miércoles, hasta las seis de la madrugada del día siguiente, jueves, es decir, unas veintiuna horas ininterrumpidas y preñadas de acontecimientos. Ya desde la primera escena, en el tren con destino a San Petersburgo, se perfilan con meridiana nitidez los rasgos físicos de tres personajes, dejándose solo entrever sus retratos psicológicos. El primero es el propio príncipe Mischkin, de 27 años, huérfano de padre y de madre, que regresa de la clínica del doctor Schneider en Suiza, donde ha permanecido varios años curándose de su terrible mal, la epilepsia, gracias en buena medida a la generosidad de Nikolai Andréyevich Pávlischev, su benefactor, fallecido dos años antes del comienzo de los acontecimientos

---

11 Jacques Madaule, *El cristianismo de Dostoievsky*, Buenos Aires, Losada, 1952, pág. 61. La edición original francesa es de 1939. Jacques Madaule era discípulo de Emmanuel Mounier, y, por tanto, estuvo influido por el Personalismo cristiano de este último.

12 Sobre el significado de «cuerpo espiritual», o, lo que es lo mismo, «cuerpo pneumático» (del griego «pneuma», esto es, aliento, signo de la vida), resulta fundamental la interpretación de Leonardo Boff, *La resurrección de Cristo. Nuestra resurrección en la muerte*, Santander, Sal Terrae, 1986, especialmente las págs. 160-165. En la Primera Epístola a los Corintios (15, 44), hablando de la resurrección de Jesús, dice San Pablo «... se siembra un cuerpo natural, resucita un cuerpo espiritual». *Espiritual*, esto es, *pneumatikón*. Es conveniente leer el comentario a este pasaje paulino que incluye en una nota al pie la Biblia de Jerusalén. Asimismo, el artículo «Resurrección» del rigurosísimo libro de Lothar Coenen, Erich Beyreuther y Hans Bietenhard (editores), *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, Salamanca, Sígueme, volumen II, págs. 532-538.

que se describen en la novela[13]. El padre del príncipe, Nikolai Lvóvich, que fue subteniente, murió veinte años y tres meses antes de comenzar el relato, como consecuencia de una bala (según dice el general Ivolguin, que fue camarada suyo y del general Yepanchin, en el capítulo IX de la 1ª parte, sin especificar si en acto de guerra o pegándose un tiro). La madre del príncipe murió seis meses después que su padre. El segundo personaje es Lukián [Lucas] Timoféyevich Lebédev, un funcionario chismoso y borrachín, un hombre mediocre, y, a veces, un espíritu ruin. El tercero, Parfén Semiónovich Rogochin, sí tendrá un papel muy destacado en la novela, pues en cierto modo es el contrapunto moral del príncipe Mischkin. También tiene 27 años, pero, a diferencia del príncipe, es muy rico y obscenamente ostentoso; en su espacioso y lóbrego apartamento, en habitaciones separadas, vive su anciana madre, a la que visita de tarde en tarde para que lo bendiga. Su alma está envenenada por los celos, pues Mischkin ama a la mujer que él también quiere (más bien con un deseo carnal), Nastasia, que, además, corresponderá, al menos temporalmente, al príncipe; pero, sobre todo, Rogochin es un hombre lleno de resentimiento, de celos enfermizos y capaz de hacer el mal[14]. Su presencia en la novela adquiere en ocasiones cruciales la visión de un espectro, de una fantasmagoría siniestra que se esconde, que acecha al príncipe con sus ojos escrutadores, que parecen

13 En relación al controvertido asunto de las supuestas crisis epilépticas de Dostoyevski, que para algunos autores aparecerían por primera vez entre 1838-43, cuando estudiaba ingeniería militar en San Petersburgo, así como en lo que se refiere a la escasa correspondencia del novelista sobre esta cuestión y a sus intentos, en 1863, de entrar en contacto con los reputados especialistas Moritz Heinrich Romberg y Armand Trousseau, es interesante la lectura del detallado estudio de Brain R. Johnson, *The art of Dostoevsky's falling sickness*, The University of Wisconsin-Madison, 2007, especialmente las págs. 74-83. De otro lado, aunque desconocido por completo por Dostoyevski, que murió en 1881, resulta curiosa la existencia de un eminente psiquiatra alemán, Kurt Schneider (1887-1967), contrario al nazismo y a la eugenesia, que fue amigo del pensador Karl Jaspers.

14 Paradójicamente, el nombre de Parfén significa «limpio», «virginal», como si ese fuese el deseo profundo del personaje, su imposible anhelo, que en Mischkin es absolutamente natural. Véase el ensayo de George Steiner, *Tolstói o Dostoievski*, Madrid, Siruela, 2002, pág. 172.

ubicuos y que, con asombrosa habilidad y destreza, con inquietante sigilo, vigilan y están en todas partes, al menos en aquellas donde él quiere que estén. En la tercera parte, en el capítulo III, Mischkin piensa de él que «en el alma aquel hombre no podía cambiar». Con todo, Rogochin es también una de esas encarnaciones ambivalentes y duales tan frecuentes en Dostoyevski, en las que el novelista ha encontrado «el más importante principio de la psicología moderna», que no es otro que «la ambivalencia de los sentimientos»[15], tal como se pondrá de manifiesto no solo en el aspecto bonachón de Rogochin, a pesar de sus criminales instintos interiores, sino en cómo ama, a su manera, aunque sea de un modo lujurioso y carnal, a Nastasia, y, precisamente por no poder *poseerla*, la mata (es lo suficientemente inteligente para comprender que poseer su carne no significa poseer su espíritu y a todo su ser, que *pertenecen* a otro), o en cómo sufre y se lamenta hasta el paroxismo después de asesinarla y velar su cadáver junto al príncipe.

Nada más bajarse del tren, el príncipe se dirige a la casa del general Iván [Juan] Fiodórovich Yepanchin, de 56 años, cuya esposa, Lizaveta [Isabel] Prokófievna, de igual edad que su marido, pertenece a la familia principesca de los Mischkin. El matrimonio, que se profesa mutuamente un sincero amor, aunque el general haya podido tener tentaciones de infidelidad, vive con sus tres hermosas e inteligentes hijas: Aleksandra, de 25 años, Adelaida, de 23 años, y Aglaya, de 20 años recién cumplidos. El príncipe acude sin ninguna intención concreta, solo para darse a conocer, pues está solo en la ciudad. Pero, desde el primer instante, su extraño aspecto, su franqueza, su absoluta limpieza de espíritu, su ingenuidad, sus maravillosas dotes para contar una historia, su hermosa y pulcra caligrafía, la amplitud de sus conocimientos, pues ha leído mucho en Suiza, sobre todo literatura rusa, la infinita profundidad de su alma, que repara con insólita piedad y misericordia en lo humano, desconciertan y cautivan al mismo tiempo a los miembros de la honorable familia, sobre todo a Lizaveta Prokófievna y a su hija menor, Aglaya Ivánovna.

Nada más entrar en la casa, durante el tiempo que lo hace esperar un criado hasta que lo reciben los señores, Mischkin deja una prueba imborrable de su carácter y de las preocupaciones últimas de su alma,

15 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1972, tomo III, pág. 176.

que se revelarán aquí en un sobrecogedor alegato contra la pena de muerte. No es solo el hecho de que él, que es un príncipe, aunque ofrezca un aspecto un tanto desaliñado que hace desconfiar al criado, se dirija a éste como a un igual, lo cual desconcierta aún más al lacayo, pues ya sabe que es un noble y que está lejanamente emparentado con Lizaveta Prokófievna, sino la extrañísima historia que le cuenta, relacionada con una ejecución mediante el procedimiento de la guillotina que, involuntariamente, había presenciado hacía poco tiempo en Lyon. Esta primera y hondísima reflexión sobre la pena capital, que después va a completar y aquilatar en presencia de la madre y de las hijas, no se detiene tanto en el sufrimiento físico del reo, que puede ser muy grande si se le somete a tortura, pero que, mientras la víctima está con vida, permite un rayo de esperanza, por insignificante que sea, sino que se centra en lo que para el príncipe es lo más insoportable de todo, esto es, el espantoso horror que supone saber *de fijo* que uno va a morir dentro de unos instantes, cuando se le lee al reo la sentencia y se procede de inmediato a la ejecución, por medio de la guillotina o por fusilamiento. Lo peor, insiste Mischkin, es ese saber *con absoluta certeza* que el alma va a ser separada del cuerpo. «Matar a quien mató —le dice el príncipe al criado— es un castigo incomparablemente mayor que el mismo crimen. El asesinato en virtud de una sentencia es más espantoso que el asesinato que comete un criminal». Advertimos ya aquí el total distanciamiento respecto de la ley del talión del antiguo judaísmo. Con las Yepánchinas, en cambio (capítulo V), después de hacer una descripción del paisaje de Suiza cuyo tono lo vincula a la estética de lo sublime del *Sturm und Drang* («Tormenta e ímpetu») del Prerromanticismo alemán de hacia 1770 —aunque también se percibe mucho de ese gozoso contacto con la naturaleza que experimenta Don Quijote, y que, entre nosotros, volverá a experimentar de manera tan fresca, pura, inocente y llena de vida el joven Félix Valdivia de *Las cerezas del cementerio* (1910) de Gabriel Miró—, rememora con morboso detalle la experiencia de un reo de muerte al que en el último instante le es conmutada la pena capital. En ella aborda, al menos, tres cuestiones fundamentales: el ineluctable «destino» del individuo; la noción de la «eternidad» (cinco minutos son *todo* el tiempo); y el sentido del «conocimiento», porque en ese instante anterior a la muerte, el individuo lo *sabe todo*. Muy poco antes, les había hecho, nada más

conocerlas, una hermosa disertación sobre el arte de la caligrafía, que revela su exquisita sensibilidad (capítulo III).

Cualquier buen aficionado a la historia de la literatura sabe de la terrible experiencia por la que tuvo que pasar el novelista el 22 de diciembre de 1849 en la Plaza Semenovski de San Petersburgo, cuando, momentos antes de procederse a la ejecución de la sentencia de muerte a la que había sido condenado (junto con otros veinte supuestos conspiradores) por el tribunal militar el 16 de noviembre, si bien fue conmutada por el auditor general el día 19 después de recibir la confirmación del zar Nicolás I, llega el indulto que lo envía cuatro años de trabajos forzados a Siberia[16]. Este suceso (que no había sido sino un simulacro de fusilamiento, pero de espeluznante y atroz realismo), como reconoció el propio escritor más de una vez, lo marcaría para toda su vida. Se convertiría en un decidido opositor de la pena de muerte. El relato que hace delante de las Yepánchinas es muy pormenorizado y conmovedor, sin duda morboso, como corresponde a su naturaleza enfermiza y a su espíritu perturbado por el sufrimiento humano. Pero ya deja preclara constancia, en presencia por vez primera de la pura y orgullosa Aglaya Ivánovna[17],

16 Edward Hallett Carr, pág. 53. El 23 de abril de ese año, siendo ya un escritor famoso, pues había recibido un encendido elogio del prestigioso crítico Visarión Grigórievich Bielinsky por su novela *Pobres gentes* (1845), es detenido con algunos de los miembros del círculo de conspiradores de Mijaíl Vasílievich Butachévich-Petraschevski, que había empezado a frecuentar en febrero de 1847, pero sin ninguna intención conspirativa contra el Estado, al menos de su parte. Una amplia documentación bibliográfica sobre ese círculo de conspiradores, puede consultarse en Franco Venturi, *El populismo ruso, 1*, Madrid, Alianza, 1981, capítulo 3, nota 41, páginas 217-218.

17 Nada es casual en Dostoyevski, como tampoco puede serlo este nombre. Puede referirse a la esposa de Eufemio, en la Roma del siglo IV, padres ambos del venerable Alexis, que después de trasladarse a Edessa, volvió muy pobre a su ciudad natal para morir, sin ser reconocido por sus padres, en época del emperador Honorio. También puede referirse a Santa Aglaya de Roma, quemada en época de Trajano. Es más improbable que la Aglaya Ivánovna de *El idiota* tome su nombre de la más joven de las tres Cárites (hijas de Zeus y de Eurínome), llamada también Áglae, y que significa la «esplendorosa», la «belleza», y simboliza la inteligencia, el poder creativo y la intuición del intelecto. Ahora bien, en el

que, aun cuando haya rozado la «idiotez» cuando se marchó a Suiza (él mismo emplea ese vocablo, admitiéndolo), ahora, desde luego, a pesar de su proceder tan insólito, de su comportamiento tan ajeno a las convenciones y usos sociales establecidos, de lo que un poco antes se había percatado ya el general Yepanchin cuando lo recibe en su despacho, es capaz de mantener un prolongadísimo razonamiento, de contar con todo detalle un extenso relato, de una manera maravillosa, desconocida, porque lo que sus interlocutoras empiezan a atisbar es que, detrás de esa ingenuidad, hay también una persona culta, inteligente, reflexiva, pero sobre todo dotada de una hondura de sentimientos inigualable, una persona absolutamente franca, veraz, incapaz de mentir, limpio de corazón, un «pobre de espíritu» en sentido evangélico. Esto lo percibe todavía muy borrosamente, lo intuye solo ligeramente la perspicaz Aglaya, que sabe que está ante un hombre de buen ver, «de estatura algo más que mediana, pelo muy rubio y espeso, carrillos chupados y una barbita en punta, casi del todo blanca», de «ojos grandes, azules y fijos», pero, sobre todo, extrañamente «bueno». Más adelante, comenzará a darse cuenta que esta bondad es sencillamente infinita. También en parte le ocurre lo mismo a Lizaveta Prokófievna, una mujer muy pendiente de la educación moral de sus hijas y que es sin duda bondadosa, incapaz de hacer mal a nadie.

Ya antes de hablar por extenso con las Yepánchinas, el príncipe ha visto en el despacho del general Yepanchin, y se ha quedado maravillado de su hermosísimo y deslumbrante rostro, un retrato fotográfico de Nastasia Filíppovna, traído por Gavrila [Gabriel] Ardaliónovich Ivolguin, de unos 28 años, que hace las veces de secretario y hombre de confianza del alto militar, y que pretende entablar relaciones serias con Aglaya Ivánovna, aunque por entonces el círculo de amistades íntimas del general quiere casarlo con Nastasia.

Las grandes novelas de Dostoyevski, a diferencia de las de Tolstói, se distinguen, entre otros aspectos, por la preeminencia que adquieren los personajes masculinos frente a los femeninos. La única gran excepción es *El idiota*, en la que, aunque nadie puede ensombrecer al

---

mundo romano y latino, las Cárites fueron transformadas en las Gracias, y Aglaya pasó a ser Castitas, esto es, la virginidad. Esta acepción tiene más sentido en Dostoyevski, aunque no puede descartarse por completo la griega, pues ambas acepciones en el fondo se complementan.

príncipe Mischkin, sin embargo, traza con mano maestra, como no lo había hecho nunca antes ni lo hará después el escritor, las complejas personalidades de dos mujeres de sensibilidades muy distintas, Aglaya Ivánovna y Nastasia Filíppovna, que se convertirán en rivales por poseer el corazón del protagonista. Solo antes, en *Crimen y castigo* (1866), había dibujado otro conmovedor carácter femenino en el personaje de Sonia Marmeladov, «la prostituta de corazón puro [...] que conduce a Raskólnikov a la expiación»[18], y, sobre todo, en *El adolescente*, escrita en 1875, donde volverá a hacer algo parecido a lo realizado en *El idiota* con el personaje femenino de Katerina Nikoláyevna, aparentemente superficial y frívolo, pero muy profundo. No obstante, en *El idiota* indaga con mucha mayor hondura en el alma femenina, aproximándose, sin duda, aunque sin perder de vista quién es el personaje principal, a lo que Tolstói había hecho con Anna Karénina en la novela homónima y con Natasha Rostova en *Guerra y paz*. Es cierto que en ambas novelas de Tolstói, esas mujeres adquieren un relieve extraordinario, que, en el caso de Anna Karénina, obnubila por completo todo lo demás, por maravillosamente contrapuntístico que sea el amor entre Lievin y Kiti. Natasha Rostova, por su parte, es un personaje sublime, angelical, un milagro único de la literatura mundial en cualquier lengua, un ser del que resulta imposible no sentirse atraído en lo más profundo y tenerla como modelo de honestidad y de limpieza de corazón. Anna Karénina es, de otro lado, un personaje femenino cautivador, quizás el más subyugante de toda la historia de la literatura, que embriaga al lector, que le absorbe por completo, con ese halo de distancia inigualablemente aristocrática, con esa elegancia del gran mundo, que también podría pasar por superficial, pero que es de una complejidad espiritual sencillamente abismal, que casi da miedo. Es un ser atormentado, de destino terriblemente trágico. Es muy posible que ningún escritor del mundo haya penetrado con mayor hondura en el alma femenina que Tolstói en esa novela única, un producto espiritual que por su inaudita exploración psicológica solo nos atreveríamos a comparar con la *Betsabé* de Rembrandt en el Louvre o con la Gertrud de la película de igual título de Carl Theodor Dreyer. En el men-

18 Así se expresa sobre la heroína Cansinos Asséns en el prólogo a la novela *Crimen y castigo*, incluida en el mismo tomo que *El idiota* en la aludida edición de Aguilar.

cionado estudio de Berdiaev, el gran pensador cristiano ruso afirma una verdad a medias, porque, queriendo ponderar por encima de cualquier otro escritor a Dostoyevski, precisamente por sus hondas preocupaciones religiosas y por su defensa de la libertad del individuo, y eso sin entrar en su intensísimo análisis psicológico de los personajes, valoración en la que coincido, es quizás un poco injusto con Tolstói al calificarlo *solo* de gran artista, del más brillante novelista de todos los tiempos, por la estructura y medida construcción de sus novelas, por su capacidad coral casi sobrehumana —como, en otro orden distinto, ocurre en la bóveda de la Capilla Sixtina—, por el fresco histórico tan certero que es capaz de trazar cuando se lo propone, pero para Berdiaev no pasa de ahí, es decir, no posee la *elevación* de Dostoyevski, atreviéndose incluso a insinuar que la religiosidad de Tolstói tenía un punto de vanidad, de egocentrismo. Todo esto es una discusión de enorme altura, en la que han entrado con gran agudeza, además de Nicolás Berdiaev y de George Steiner, otros autores, entre los que destaca de manera especialísima el gran escritor ruso Dmitri Merejkovsky (1865-1941)[19]. Yo no voy aquí a entrar en ella, entre otras razones porque eso supondría escribir otro ensayo distinto, y, además, no me siento capacitado para ello, pero sí quiero decir que la sutileza psicológica del personaje femenino de Anna Karénina no creo que pueda encontrarse en ningún libro del mundo. Es muy grande también la religiosidad de Tolstói, y, si no, que se lea su novela *Resurrección*, injustamente olvidada. Eso sí, es una religiosidad *distinta*, posiblemente más estética que espiritual, más ligada a la Naturaleza que a las erupciones volcánicas que, de vez en cuando, agitan violentamente el corazón humano.

Pero es cierto que hay algo en Dostoyevski que lo hace un escritor incomparable, absolutamente único, y ello se debe en buena medida a la extrema tensión a la que somete a sus personajes, una tensión autodestructiva, o que llega al límite de las posibilidades de resistencia psíquica humana. En el caso de Aglaya Ivánovna y de Nastasia Filíppovna ha creado también dos arquetipos, en cierto modo las dos caras de una misma moneda, dos mujeres plenas de matices sutilísimos, casi inaprehensibles, como todo lo que de verdad concierne al corazón del hombre y a los recónditos intersticios

19 Demetrio Merejkovsky, *Tolstoi y Dostoievsky*, Buenos Aires, Cronos, 1946. La edición original es de 1900-1901.

de su alma. Aglaya es pura, honesta, inteligente, despierta, culta, incapaz de mentir, capaz de amar verdaderamente, pero también es orgullosa, quizás una pizca altiva, que no admite dudas ni titubeos en lo que atañe al amor. Algunos críticos y estudiosos, Edward Hallett Carr y Rafael Cansinos Asséns entre otros, han pensado que el escritor pudo inspirarse para dibujar sus rasgos en una persona real, en Anna Korvin-Krukovskaya, con quien Dostoyevski mantuvo una efímera relación en 1864, al poco de la muerte de su esposa María Dmítrievna, ocurrida, después de una larga y dolorosa agonía, el 15 de abril de ese año. A María Dmítrievna Isayevna Konstant (nacida en 1828) la había conocido el novelista en marzo de 1854 en Semipalatinsk (en Kazajstán), que es donde es confinado desde el día 2 de ese mes, después de haber salido sobre el 16 de febrero del penal de Omsk (al SE de Siberia, a unos 2700 km de Moscú). Esposa de un alcohólico empedernido, Fiodor se enamora apasionadamente de ella, inician un idilio de perfiles románticos y se casa con ella en Kúsnetzk (o Kuznetsk, en el oblast de Penza, al oeste del río Volga) el 6 de febrero de 1857, estando ya viuda.

En cuanto a Anna Vasilevna Korvin-Krukovskaya (1843-1887), era la hermana mayor de la destacada estudiosa rusa de las ciencias matemáticas Sofía Vasíliyevna Kovalévskaya, hijas ambas del general ruso Vasiliy Vasíliyevich Corvin-Krukovskiy, descendiente del rey Matías Corvino de Hungría, mientras que la madre de sendas hermanas provenía de una familia de científicos. Anna, de ideología socialista, terminó casándose con Charles Victor Jaclard, miembro ferviente de la I Internacional, tomando parte activa ambos esposos en los sucesos de la Comuna de París de la primavera de 1871. Desde luego, en la maravillosa Aglaya dostoyevskiana no hay ni un ápice de ideología socialista, que por el frecuente ateísmo de los partidarios de esa corriente de pensamiento político, era algo que rechazaba con toda la vehemencia de su alma el escritor (él sabe como nadie de los sólidos lazos que terminarán estableciéndose entre el nihilismo ruso y el socialismo, un socialismo que derivará, aunque eso ya no podrá él verlo, pero sí predecirlo, en bolchevismo), pero sí hay bastante en ella de esa independencia femenina, de esa inquebrantable autonomía como mujer, de esa inclinación decidida a la libertad de juicio y de criterio que podemos adivinar en la efímera y joven amante del escritor durante una de sus estancias en Alemania. Pero va a ser de

nuevo Cansinos Asséns quien vuelva a acertar con inusual perspicacia al establecer un parecido entre Aglaya y la María evangélica. Lo curioso, sin embargo, es que no especifica de qué María del Evangelio se trata, aunque se sobreentiende quién es cuando afirma: «Aglaya podría ser una María evangélica, ávida de oír la palabra de verdad más bien que la de amor»[20]. Es decir, estaríamos ante un reflejo de María, la hermana de Marta y de Lázaro (Jn 11, 1-44), el amigo de Jesús, esa María que gusta de escucharlo absorta cuando Jesús acude a su casa de Betania, mientras que Marta prefiere permanecer ocupada en las tareas domésticas (Lc 10, 38-42). Esa María de carácter íntimo, contemplativo y amoroso que también unge la cabeza y los pies de Jesús con un precioso ungüento de nardo en casa de Simón el leproso, seis días antes de la Pascua, atestiguando el propio Jesús que lo hizo con miras a su sepultura (Mt 26, 6-13 y Mc 14, 3-9). Esa misma María que Velázquez, todavía en su periodo de juventud en Sevilla, pintó en uno de sus más interesantes, y sujeto a diversas interpretaciones, bodegones «a lo divino», *Cristo en casa de Marta*, de hacia 1618-1620, que se conserva en la National Gallery de Londres.

En cuanto a Nastasia Filíppovna, varios estudiosos apuntan una leve inspiración, para la composición de este personaje clave de la novela, en Marfa [Marta] Brown, una mujer de vida disipada que mantuvo una corta y tormentosa relación con el escritor en 1865, casi un año después de la muerte de María Dmítrievna, cuando aún estaba cortejando a Anna Korvin-Krukóvskaya. El comienzo exacto de ese vínculo con Marfa Brown no lo sabemos, aunque sí sabemos con precisión que todavía no ha roto con Pólina [Apollinaria] Súslova[21], a la que probablemente habría conocido en septiembre de 1861,

20 En el Prólogo a la edición citada de *El idiota*, página 502.

21 Sobre la relación de Dostoyevski con Pólina Súslova, véase, Edward Hallett Carr, págs. 95-104 y 126-130. En cuanto a la relación con Anna Korvin-Krukóvskaya y con Marfa Brown, véanse, de ese mismo libro de Hallett Carr, las págs. 119-126. Sobre todos estos detalles biográficos y la relación del escritor con las tres mujeres mencionadas, debe también leerse la espléndida y amplia síntesis de Cansinos Asséns, escrita en 1936 y contenida en el I tomo de las *Obras completas* de Dostoyevski. Rafael Cansinos Asséns, «Fiodor M. Dostoyevski. Su vida y su obra», en *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 9-84, especialmente las págs. 42-48. Quizá sea éste el lugar oportuno para hacer una breve consideración sobre una biografía de Dostoyevski que, con

cuando ella era estudiante en la Universidad de San Petersburgo, pero con la que intimaría, según Hallett Carr, entre agosto de 1862 —de vuelta a San Petersburgo después de un viaje al extranjero en el que en julio, en Londres, ha visitado a Alexander Herzen— y 1863. La hermosa Pólina Súslova, una infidelidad conyugal del escritor, fue una de sus grandes pasiones amorosas, coincidiendo con su época de jugador empedernido, pero se trataba de una mujer destructiva, de un «despotismo» rayano en la «crueldad», según el propio novelista,

---

sobrada razón, para muchos críticos y estudiosos actuales se ha convertido en canónica. Se trata, claro está, de la monumental y exhaustiva biografía del crítico estadounidense e historiador de literatura eslava y comparada Joseph Nathaniel Frank (Nueva York, 1918), comenzada a publicar en inglés en 1976 y editada íntegra por el Fondo de Cultura Económica en cinco gruesos volúmenes, muy bien delimitados cronológicamente, que suman más de dos mil quinientas páginas. No hace falta decir que el descomunal estudio biográfico viene acompañado de los correspondientes y extensos análisis de la entera producción literaria del escritor ruso. Es, sin duda, un trabajo de investigación ímprobo e imprescindible, prácticamente definitivo. Pero, de igual modo que se hace esta más que justificada ponderación, es asimismo necesario aclarar que en la ejemplar reconstrucción de tan inmensa masa informativa y documental no hay nada sustancialmente nuevo que no se supiese ya desde principios del decenio de 1930. En este sentido, cualquiera que hay leído toda esa masa documental (memorias y textos de la esposa de Dostoyevski, biografía de su hija Liubova, memorias de Pólina Súslova, correspondencia de todo tipo...), tal y como se conocía hacia 1936 (debido en su mayor parte a la apertura que se produjo en el acceso a los archivos y el permiso de publicación de lo que se había ocultado mientras estuvo viva Anna Grigórievna), que es cuando se publica por vez primera la traducción de las *Obras Completas* de Cansinos Asséns en la editorial Aguilar, podrá comprobar que la oceánica biografía de Frank no aporta nada *decisivo*. Joseph Frank es un crítico literario excelente, fino y riguroso, pero sería un grave error, como he podido comprobar que hacen algunos críticos superficiales actuales, desechar los profundos análisis, estudios y reflexiones que desde muy diversos ángulos se han hecho desde el tiempo de Vladímir Soloviev de la complejísima obra dostoyevskiana, y tomar la biografía de Frank como una biblia del genial escritor ruso. Estoy seguro que al primero que no le agradaría es al propio Joseph Frank. Como todo verdadero clásico, si Occidente y Rusia disponen de reservas espirituales para entonces, Dostoyevski habrá de ser repensado por las generaciones futuras.

que acabaría encarnándola en un importante personaje de igual nombre de su novela *El jugador* (Pólina Aleksándrovna). A mediados de agosto de 1865, en Wiesbaden, donde Dostoyevski lo ha perdido todo en la ruleta, Pólina lo abandona y la ruptura es ya prácticamente completa, aunque todavía pedirá él su mano en noviembre, en San Petersburgo, encontrando una rotunda negativa. Incluso después de casarse con Anna Grigórievna, todavía recibiría Dostoyevski cartas de la Súslova, pero la relación íntima, que quizás tampoco existiese ya durante el episodio de Wiesbaden, estaba desde aquella negativa definitivamente rota e imposible de recomponer.

Mujer de origen humilde, Marfa Brown, por la época en que conoce a Dostoyevski, había mantenido ya relaciones íntimas con hombres de varias nacionalidades europeas, y, por entonces, estaba unida a un periodista bohemio y alcohólico. Al caer enferma, al poco tiempo de frecuentar al novelista, y ser ingresada en un hospital, hallándose abandonada de todos, Dostoyevski la visita, se apiada de ella e incluso le propone matrimonio, cosa imposible por ser ella mujer casada y no existir el divorcio en Rusia. Pero esta última pasión amorosa en la vida del escritor, antes de aparecer la maternal Anna Grigórievna, será, como acabamos de indicar, muy efímera.

Aún más penetrante es la comparación, mantenida asimismo por varios estudiosos y sobre la que insiste especialmente Cansinos Asséns, de Nastasia Filíppovna con la María Magdalena evangélica[22], esa gran pecadora que se convierte en la más ferviente seguidora del Nazareno y que es el primer ser humano sobre la tierra a quien Cristo se aparece después de su Resurrección. Ya solo indicar este paralelismo nos está advirtiendo de la extraordinaria complejidad de este personaje, que brota de lo más profundo del alma de Dostoyevski. Nastasia Filíppovna es, en primer término, una mujer de una «belleza cegadora» e «insoportable», como piensa para sí mismo Mischkin de su semblante cuando por segunda vez puede ver el mencionado retrato, donde se dibuja «algo así como orgullo y desdén ilimitados, y hasta odio... y, al mismo tiempo, algo de confiado, de prodigiosamente ingenuo; ese contraste inspiraba algo así como piedad al mirar aquel retrato. Aquella belleza cegadora resultaba también insoportable, aquella belleza de un rostro pálido, de mejillas un poco

22 Edward Hallett Carr, pág. 190. De Cansinos Asséns, sobre todo el Prólogo a *El idiota* en la edición ya citada, pág. 502.

chupadas y ojos de fuego: ¡rara belleza!» (capítulo VII)[23], pero, ante todo, es una figura literaria embriagadora, y ello quizás esté íntimamente relacionado con su destino trágico, que ella no solo intuye sino que lo *sabe*. Ella *sabe* que, antes o después, acabará matándola Parfén Rogochin, y, a pesar de esta certeza, en el instante en que parece haberse salvado, en el momento en que creemos que ha cortado definitivamente los lazos con su celoso amante, esto es, cuando va a entrar en la iglesia donde la espera el príncipe Mischkin para casarse con ella, Nastasia, inesperadamente, inexplicablemente, se va con ese espíritu atormentado y turbio que es Rogochin, siempre acechante, asimismo su maltratador, que le clavará a las pocas horas un puñal en el corazón.

Pero, en el fondo, no resulta tan inexplicable esa reacción suya, pues ella, como decimos, *sabe* de su destino inexorablemente trágico, sabe que el príncipe, aunque es verdad que la ama y que ha decidido libremente casarse con ella, la ama con un casi inhumano sentimiento de *piedad* hacia ella, una piedad infinita, que traspasa las edades y los círculos del firmamento, y ella, Nastasia, además, que es una mujer culta e inteligente, que se siente pecadora, que se siente culpable por su relación con su protector Totskii y con otros hombres, no se ve *digna* del príncipe, aunque consienta en vivir con él durante algunas semanas, porque no quiere manchar la pureza de Mischkin, su limpieza de corazón. Pero ya veremos qué desbordante grandeza de corazón tiene esta Nastasia Filíppovna, cuán inmensa es su capacidad de amar, cuánta nobleza hay en su alma[24], y cómo, aunque

23 Acerca de la contemplación del retrato de Nastasia Filíppovna por Mischkin y la inmediata intuición del príncipe del destino trágico de ella, Jacques Madaule ha resaltado cómo esta visión le permite a Dostoyevski ofrecernos su idea de la belleza, como «la cosa más punzante del mundo, la cual no presagia la alegría sino el dolor para aquella que la posee y para aquellos que son impresionados por ella». Uno de estos que se impresionan por esa belleza, pero en un sentido radicalmente distinto al príncipe, es Rogochin. *El cristianismo de Dostoievsky*, págs. 65-66.

24 El crítico que de manera más profunda, rigurosa y entusiasta ha ponderado la inmensa grandeza espiritual de Nastasia Filíppovna ha sido sin duda Romano Guardini, para quien «es una criatura humana cuya vida corresponde a la categoría de la perfección». *El universo religioso de Dostoyevski*, pág. 261.

Aglaya Ivánovna, en el único y formidable encuentro entre las dos rivales, la acuse de perdida, Nastasia, precisamente por ser una gran pecadora, como lo fue María de Mágdala[25], no puede ser una perdida para Dostoyevski, sino una mujer que será absolutamente redimida.

La curiosidad intelectual y la amplia cultura de Nastasia Filíppovna queda patente cuando le reprocha a Parfén Rogochin su desconocimiento general, incluso el de la propia historia rusa, y por eso le presta un volumen de la *Historia de Rusia* de Soloviev[26], que Mischkin ve sobre una mesa cuando por primera vez entra en casa de Rogochin (2ª parte, capítulo III). Al lado del libro también se encontraba el puñal con el que Nastasia será asesinada, «un puñalito [...] con mango de asta de ciervo», en el que repara sin querer Mischkin, que lo coge distraído, pero que Rogochin le quita de las manos, guardándolo, momento en el que el príncipe hace la observación de que acaba de darse cuenta de lo nuevo que está, observación que exaspera a Rogochin, cuya irritación repentina estremece simultáneamente a Mischkin, que lo ha comprendido todo. Esta comprensión se desprende de sus palabras unas pocas páginas antes, a modo de estre-

25 El personaje evangélico de María Magdalena, aunque algunos se empeñen en sembrar dudas sobre ello, está perfectamente distinguido del de María de Betania, la hermana de Lázaro, en el evangelio de San Juan. También insinúa esa distinción el evangelio de San Lucas. La *Leyenda dorada*, escrita hacia 1264 por el dominico genovés Santiago de la Vorágine, alimentó esa confusión, pues en esa gran obra, fundamental para la iconografía cristiana, se dice que María Magdalena y María de Betania, la hermana de Lázaro, son la misma persona. Véase, Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada, 1*, Madrid, Alianza, 1984, capítulo XCVI, págs. 382-392. La confusión está ya desde el primer párrafo de la biografía. En cuanto a Mágdala, y en esto sí acierta en parte Santiago de la Vorágine, que lo llama «Magdalo», es el lugar de procedencia de María Magdalena, identificado por la moderna arqueología bíblica como una localidad de la ribera occidental del lago de Tiberíades o mar de Galilea, la Tariquea mencionada por Flavio Josefo en *La guerra de los judíos*, Madrid, Gredos, 1982, Libro II, § 252, pág. 238, y § 599, pág. 312. En cuanto a la localización arqueológica, véase, sobre todo, Félix-Marie Abel, *Histoire de la Palestine, II*, París, J. Gabalda et Cie, 1952, página 373.

26 Esta es la obra más importante, en varios volúmenes, del más destacado de todos los historiadores rusos, Serguéi Soloviev (1820-1879), padre del singularísimo pensador cristiano Vladímir Soloviev.

mecedora intuición: «¿Es aquí donde piensas celebrar la boda?» La *boda*, es decir, la consumación de su terrible acción.

Huérfana desde los siete años, Nastasia Filíppovna es recogida por Afanasii Ivánovich Totskii, un hombre extraordinariamente rico, de 55 años cuando transcurren los acontecimientos que se narran en la novela, que dirigirá su educación y la visitará con regularidad, pero que cuando ella cumple 20 años y se produce un cambio radical en su carácter, se traslada a vivir con él a San Petersburgo, convirtiéndose en su amante. Esa larguísima primera jornada de la novela, es, asimismo, el día en que Nastasia cumple 25 años, y para por la noche está acordada una reunión en la lujosa casa que le ha puesto en la ciudad Totskii, a la que está previsto que acuda el general Yepanchin, y en la que se supone se habrá de formalizar la relación entre Nastasia y Gavrila Ardaliónovich. Pero antes de esa turbulenta y accidentada reunión, en la que tantas cosas inesperadas acontecen, deben suceder muchas otras de capital importancia que nos irán perfilando el carácter del príncipe y de los otros personajes principales de la historia.

En aquella hermosísima disertación sobre el arte de la caligrafía, que tan pasmado deja al general Yepanchin, escribe primero Mischkin sobre «una gruesa hoja de papel vitela, con caracteres rusos medievales, la frase siguiente: "El humilde igúmeno[27] Parnutti firmó por su mano"». Después de pedirle al general una edición de Pagodin[28], que aquél parece que no posee, transcribe del francés al ruso otra frase, pero esta vez no en caracteres del siglo XIV, sino en caracteres de amanuenses militares: «El fervor todo lo vence».

---

27 Un igúmeno, o higomeno, es un superior, equivalente a un abad, de un monasterio de religión ortodoxa griega. Por ejemplo, Modesto, el higomeno del monasterio de san Teodosio, cerca de Jerusalén, que, después del incendio provocado por los persas en 614 del santuario del Santo Sepulcro mandado edificar por Constantino el Grande en el siglo IV, procede a su restauración, especialmente la *Anastasis* (la roca-sepulcro que había en la rotonda con deambulatorio). Véase, Juan Antonio Ramírez, «La iglesia cristiana imita a un prototipo: el templo de Salomón como edificio de planta central», en *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*, Universidad de Málaga, 1981, pág. 115.

28 Mijaíl Petrróvich Pagodin (1800-1875), filólogo ruso.

Antes de aquel primer encuentro de Mischkin con las Yepánchinas, el narrador cuenta con todo tipo de pormenores la historia de Nastasia, y ahí se nos aclara que no estimaba «nada en el mundo, y menos que a nada, a sí misma» (sentimiento de culpa que acabamos de mencionar), mientras que en el siguiente párrafo el narrador habla de sus ojos, de lo que Totskii adivinaba en ellos: «parecíale como si presintiese en ellos una profunda y misteriosa niebla. Aquellos ojos miraban cual si propusieran un enigma». Este mismo enigma es el que advertirá al instante el príncipe al contemplar su retrato. Algunas páginas más adelante, también advierte el narrador: «Nastasia Filíppovna no tenía nada de venal». Por supuesto; lo demostrará con creces, hasta con su propia vida.

En el capítulo V se produce ese primer encuentro del príncipe con las Yepánchinas, pero antes el general prefiere «preparar» a su esposa, y, maquinalmente, le dice, para que sea amable con él, que «el pobre no tiene donde reclinar la cabeza». Claro está que tampoco esa expresión, aunque parezca maquinal, es casual, sino de honda raíz evangélica[29].

Antes de aquella extensa y morbosa reflexión sobre el sentimiento del reo ante la inminente muerte física, hace el príncipe, delante de sus cuatro oyentes femeninas, un primer intento, de precisión clínica, de descripción de su enfermedad, enfatizando que cuando «se me repetían los ataques varias veces seguidas, caía en un completo estupor, perdía por entero la memoria, y aunque mi razón seguía trabajando, no lograba coordinar lógicamente las ideas». Les habla de su «cariño» por los asnos y de la «simpatía» que le inspiran, de su «felicidad» entre las montañas de Suiza —«¿Sabe usted ser feliz?», le interroga entre sorprendida y gratamente admirada Aglaya—, y, ya en el siguiente capítulo, de su amor por los niños, de cómo le agrada rodearse de ellos —pues ellos también, allí en Suiza, «se apiñaban en torno mío»—, escucharlos, decírselo todo, sin secretos, porque «al niño se le puede decir todo», a los niños «no se les debe ocultar nada», son como «avecillas» y «nos curan el alma». Repárese en las

29 Recuérdense las palabras de Jesús cuando se dispone a subir a Jerusalén: «Las zorras tienen guaridas, y las aves del cielo nidos; pero el Hijo del hombre no tiene donde reclinar la cabeza» (Lc 9, 58). Todas las citas bíblicas están extraídas de la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1988.

referencias evangélicas: el asno, que tan pacientemente sufre todo tipo de cargas, y que fue el animal escogido por Jesús para entrar en Jerusalén poco antes del comienzo de su Pasión; los niños comparados con las avecillas, como cuando Jesús les dice a quienes le escuchan después del Sermón de la Montaña: «Mirad las aves del cielo; no siembran, ni cosechan, ni recogen en graneros; y vuestro Padre celestial las alimenta» (Mt 6, 26); pero, sobre todo, el gustar rodearse de esas inocentes e indefensas criaturas, a las que Jesús se refiere en un pasaje muy conocido: «Dejad que los niños vengan a mí, no se lo impidáis, porque de los que son como éstos es el Reino de Dios» (Mc 10, 14)[30].

Asimismo, como será cada vez más frecuente en Dostoyevski, insertará el príncipe un triste relato, una historia acaecida mientras él se encontraba recuperándose en Suiza, cuya protagonista, la joven Mary, es una muchacha desgraciada y pobre, de la que todos se mofan, una actitud que él logrará cambiar en los niños del lugar, a pesar de la desconfianza que ese trato tierno y lleno de piedad produce en los aldeanos. Este recurso de la narración dentro de la narración, procede, naturalmente, del *Quijote* cervantino, un recurso de raíz manierista pero sobre todo barroca que Dostoyevski volverá a emplear, ampliándolo considerablemente, en *El adolescente* —nos referimos a la historia que cuenta el anciano Makar Ivánovich Dolgorukii poco antes de morir—, y, de modo muy especial, en *Los hermanos Karamazov*, publicada en 1879, donde —hablamos de la «Leyenda del gran inquisidor»— ya no será solo un recurso complementario o aclaratorio de la narración principal o del perfil psicológico y espiritual del protagonista, sino que se convertirá en un recurso decisivo, capital, para comprender el sentido último de

30 En el aguafuerte de tema religioso más célebre de todos los tiempos, *Cristo curando a los enfermos* (también llamado «Grabado de los 100 florines»), realizado por Rembrandt entre 1648-50, en el que con inigualable maestría el artista reúne en una misma composición varios pasajes evangélicos relacionados con la predicación de Jesús, resulta extraordinario comprobar de qué modo tan sutil Jesús, que es un ascua resplandeciente de luz interior que emana de forma absolutamente natural de Él mismo, y cuyo rostro es la quintaesencia de la paz y de la mansedumbre, aparta con un gesto suave pero decidido de su brazo derecho a San Pedro, para que las madres puedan presentarle a sus hijuelos.

toda la obra. En esa triste historia menciona por vez primera el príncipe el nombre del pintor renacentista alemán Hans Holbein *el Joven*, a propósito de una copia del Museo de Dresde de una bellísima Virgen conocida como *Meyer Madonna*, cuyo original se halla en Darmstadt y que se remonta a 1526-28.

Después de una penetrante observación sobre el retrato de Nastasia Filíppovna, que le permite decir, primero, que «la belleza... es un enigma» y que en el rostro de Nastasia «hay mucho dolor», pues la belleza de aquel semblante, que ya le había impresionado de manera extraordinaria la primera vez que lo vio, todavía le subyuga más ahora, cuando lo requiere Lizaveta Prokófievna y lo ve por segunda vez, estampando en él un beso delante de las cuatro mujeres, otra nueva muestra de su anticonvencional modo de conducirse; después, también, que Lizaveta Prokófievna, que siente una sincera pero aún desdibujada simpatía por el príncipe, le diga a su hija mayor que «el corazón es lo principal, y lo demás es absurdo»; después de una primera escaramuza cómplice y secreta entre el príncipe y Aglaya, que quiere zafarse del cauto pero pertinaz asedio de Gavrila Ardaliónovich, el príncipe se instala, como había recomendado el general Yepanchin, en la casa de su hombre de confianza, circunstancia que aprovecha el novelista para presentarnos de manera detallada a todos los miembros de la familia de Gavrila Ardaliónovich. En casa de éste, desde primeras horas de la tarde de este 27 de noviembre de marras, miércoles, en el que tantas cosas, como hemos adelantado, suceden, el príncipe habla con todos, intima desde el primer instante con quien va a ser uno de sus más leales confidentes, Nikolai Ardaliónovich Ivolguin, Kolia, de 13 años, el hermano menor de Gavrila, pero, como suele ocurrir en las novelas del gran escritor ruso, casi inesperadamente se produce un revuelo general, una auténtica barahúnda provocada por la inesperada irrupción en la casa nada menos que de Nastasia Filíppovna, cuya mala reputación irrita a Gavrila y a su hermana Varvara, de veintitrés años. Nastasia se presenta para conocer a la familia de su novio, pero de manera revoltosa, aparentemente con un espíritu muy resolutivo, con descarado desparpajo, dirigiéndose como un torbellino ora a uno ora a otro, aunque todo este comportamiento no es más que la escenificación grandilocuente y teatral de su insatisfacción y de su alma atormentada. El príncipe, al verla por vez primera en persona, le espeta que «yo me la imaginaba

a usted precisamente como es», pero no solo por haber visto con anterioridad su retrato, sino porque «me parece haber visto en alguna parte sus ojos... Puede ser que haya sido un sueño». Como muchas otras veces, el príncipe habla de modo vacilante, inseguro, pero produce un efecto profundo, aún oculto, en Nastasia, que lo disimula, hasta casi semejar que se burla de él. Al rato, cuando ya ha hecho su aparición en escena, como un vendaval, el general Ivolguin, el padre de Gavrila, con quien éste mantiene una tensa relación, debido en parte a la pérdida de compostura habitual en aquél, a su afición a la bebida, a su frecuente descuido, lo que no impide que sea un buen hombre, sin duda mucho menos mediocre y avieso que su hijo, que tanto se esfuerza en dar la impresión de estar pendiente de su madre, la sufrida Nina Aleksándrovna, al rato, decíamos, de modo imprevisto, inopinado, irrumpe alborotadoramente en la vivienda Parfén Rogochin, acompañado de Lebédev y de todo su séquito de clientes y aduladores, personas oblicuas y de mal vivir. Rogochin, que no respeta en absoluto las formas, que irrita sobremanera a Gavrila por la desfachatez de entrar sin ser invitado en una casa ajena, y más con esa *troupe*, lo que va es detrás de Nastasia, aunque termina yéndose, después de varios duelos de miradas entre Nastasia, Varvara y el propio Rogochin. Ya se encontrarán ambos de nuevo por la noche, en la fiesta de cumpleaños que ella ha preparado en su casa.

Con esta celebración termina la 1ª parte. A ella acuden, entre otros, el general Yepanchin, Totskii, por supuesto Gavrila, y otros personajes de menor importancia, como un íntimo amigo de éste, Iván Petrróvich Ptitsin, de algo menos de treinta años, que terminará casándose con Varvara, o Daria [Dorotea] Aleksiéyevna, antigua amiga de Totskii y ahora de Nastasia, y, claro está, el príncipe, que sube «temeroso» las escaleras de la casa, todo lo contrario de Rogochin, que se presenta de manera ostentosa, prepotente y desafiante. La reunión, que había sido preparada, principalmente por Totskii, para que se formalizase la relación entre Nastasia y Gavrila, acaba con la humillación total de éste, pues, en su insolencia, fruto, claro es, de sus celos y de su desesperación por conseguir a Nastasia, Rogochin arroja sobre una mesa cien mil rublos, con los que quiere comprarla, y, si es necesario, está dispuesto a ofrecer mucho más. La situación va enrareciéndose progresivamente, Nastasia improvisa un inoportuno e incómodo juego, que consiste en que cada uno cuente

la acción más fea que crea haber cometido en su vida[31], que coloca a los circunstantes en una comprometida posición, y, finalmente, agarra el fajo de billetes y lo echa al avivado fuego de la chimenea, retando a Gavrila a que lo rescate; si lo hace, se casará con él; si no es capaz de llegar a eso para demostrarle su amor, lo dejará para siempre. La situación, en algunos momentos, es de extrema tensión, pues el grueso paquete forrado de papel de periódico empieza a quemarse palmariamente por fuera. Al fin, es la propia Nastasia la que, con la ayuda de unas tenazas, lo extrae del fuego. Solo se ha chamuscado superficialmente. El dinero estaba intacto. Nastasia decide que Gavrila se quede con el dinero, ante la estupefacción general y la indiferencia de Rogochin, que sale de la casa en compañía de la mujer que ha ido a buscar, no sin antes reconocerle Nastasia a Gavrila la preeminencia en él del amor propio respecto del amor al dinero.

La actitud de Nastasia en estos cuatro últimos capítulos de la 1ª parte es muy reveladora de los nubarrones que atraviesan su alma, de su profunda infelicidad, de su sentimiento íntimo de culpa, y, de ahí, que actúe por despecho, queriendo dejar constancia de que de ella no puede esperarse otra cosa, pues ella es, según ella misma dice, una perdida. Nastasia rompe la baraja, rompe con las formas y con las convenciones, que tanto les interesaba guardar al general Yepanchin y especialmente al refinado Totskii, su antiguo amante, por el que ella siente un vivo rencor y desprecio, a pesar de haberla protegido y cuidado cuando era una adolescente, pero que no tuvo ningún reparo en aprovecharse de su inferioridad respecto de él, en convertirla, desde que cumpliese veinte años, en su amante, sin preocuparse por su alma, por sus sentimientos, cuando tenía que haberla respetado y tratado como a una hija. Por eso está Nastasia resentida con él, por eso se odia a sí misma, por eso se infravalora y piensa que no podrá nunca enderezar su conducta moral. Se siente condenada.

---

31 Totskii hace en su relato una referencia a la novela *La dama de las camelias* (1848), de Alejandro Dumas, hijo, obra admirada por Dostoyevski, cuya protagonista, Margarita Gautier, es reflejo de una cortesana auténtica, Marie Duplessis, efímera amante del escritor romántico francés, y cuya mención en este contexto es toda una premonición del trágico final de Nastasia Filíppovna.

Pero, ¡claro que no es una perdida! La nobleza de su corazón y de su espíritu se manifiestan en esta celebración de su cumpleaños con una valentía y una gallardía admirables, y se exhiben precisamente en su actitud ante el príncipe, que es lo que a nosotros nos interesa. Por mucho que ella se esfuerce en disimularlo, por mucho que se empeñe en dar esa imagen de mujer prostituida, y es verdad que ha servido de prostituta de lujo para Totskii, aunque escandalice sin reparos a los presentes con sus palabras, Nastasia ha comprendido ya perfectamente, porque tiene una inteligencia viva y porque es limpia de corazón[32], que el príncipe es un ser tocado por la gracia divina, un ser especial, absolutamente puro, al que ella no tiene ningún derecho a manchar, a profanar. No ha hecho más que verlo dos veces, y ya lo ama. Casi a mitad de la velada, sorprende Nastasia a Yepanchin, enojado ante la «autoridad» del príncipe, cuando le dice: «Pues el príncipe significa para mí el primer hombre que en mi vida me ha inspirado confianza en su sinceridad y lealtad. Él ha creído en mí a la primera mirada y yo en él creo» (capítulo XIV). En el siguiente capítulo, ante la observación de un invitado indiscreto, que le reprocha a Nastasia que no hace más que quejarse, cuando de hecho no deja de mirar al príncipe,

«Nastasia Filíppovna volvió la vista con curiosidad al príncipe.

—¿Es verdad? —inquirió.

—Es verdad —balbució el príncipe.

—¿Me aceptaría usted así, sin nada?...

—La aceptaría, Nastasia Filíppovna...

[...]

—Yo me llevaré con usted a una mujer honrada, Nastasia Filíppovna, y no a la Rogochina —dijo el príncipe.

—¿Yo una mujer decente?

—Usted.

[...]

32 «Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios». Mt 5, 8.

El príncipe se levantó, y, con voz trémula, tímida, pero al mismo tiempo con el aire de un hombre profundamente convencido, afirmó:

—Yo nada sé, Nastasia Filíppovna; yo nada he visto; usted tiene razón, pero yo..., yo considero que usted es quien me hace a mí un honor, y no yo a usted. Yo no soy nada; pero usted ha sufrido, y de ese infierno ha salido pura, y eso es mucho [...] Yo a usted..., Nastasia Filíppovna, la amo» (cap. XV).

El príncipe Mischkin es el único espíritu en la novela, me atrevería a decir que de todo el cosmos dostoyevskiano, que, ante una pecadora, precisamente porque ha sufrido, porque ha padecido su infierno particular, cree que ha salido indemne, pura, limpia, inmaculada, no como esos «sepulcros blanqueados», esos «hipócritas»[33], a los que Jesús fustigará con palabras durísimas y valientes, pero sin rencor ni odio alguno, solo como advertencia de a quiénes les está reservado el Reino de los Cielos.

En el capítulo XVI, en un extenso párrafo, insiste el príncipe: «Usted es orgullosa, Nastasia Filíppovna; pero es posible que sea también tan desgraciada que se tenga, efectivamente, a sí misma por culpable [...] Yo..., yo toda la vida la respetaré a usted, Nastasia Filíppovna». Pero Nastasia no puede superar su despecho, su resentimiento, su sentimiento de culpa, aunque lo que está haciendo es disfrazarse con la amarga y cínica máscara de una desvergonzada cualquiera, ella, que tanto lo ama ya: «¡Yo soy una desvergonzada! ¡Yo he sido la querida de Totskii... príncipe! A ti ahora te hace falta Aglaya Yepánchina y no Nastasia Filíppovna». Se está inmolando, se está sacrificando por completo, sacrificando su felicidad, precisamente y aunque parezca paradójico, por el amor que profesa a la incontaminada alma que tiene delante. Corriéndole «dos gruesos lagrimones» a través de las mejillas, fuera de sí, Nastasia le revela al príncipe que también ella fue una vez una soñadora, cuando, de adolescente, estaba sola en la aldea, y «piensa que te piensa, sueña que te sueña..., y todo se me volvía imaginarme un hombre como tú: bueno, honrado, guapo y tan tonto, que de pronto viniera y me dijese: "¡Usted no es culpable, Nastasia Filíppovna, y yo la adoro!"» Antes de irse con Rogochin, todavía le dice: «Adiós, príncipe; por primera vez he visto a un hom-

33 Mt 23, 27.

bre»[34]. Desde luego, por primera, pero también, única vez, única (ya que volverá a encontrárselo y mantener una estrecha relación con él) en el sentido de que no ha conocido otro como el príncipe ni tendrá oportunidad de conocerlo más adelante, así como tampoco hay nadie en la novela que «verdaderamente» sea un hombre, es decir, una persona hecha a imagen y semejanza de Dios, que preserva como un tesoro irreemplazable y de valor inconmensurable la *gratia*, esa gracia que Dios ha depositado en él y él la posee, la custodia y desprende de manera tan natural, sencilla y auténtica.

******

La 2ª parte de la novela comienza el 29 de noviembre, viernes, y en ella se da cuenta que este mismo día se marcha Mischkin para Moscú, para tomar posesión de una cuantiosa herencia, ciudad en la que permanecerá seis meses, regresando a Petersburgo sobre la primera semana de junio, cuando las Yepánchinas no han hecho más que trasladarse a su *dacha* de los alrededores de la ciudad, en Pávlovsk. El narrador nos aclara algunos sucesos de ese ínterin temporal. Por ejemplo, que Adelaida se ha comprometido durante la primavera con el príncipe Tsch***, celebrándose la boda, que debe posponerse

34 Se recoge por diversos y muy autorizados biógrafos de Napoleón Bonaparte que, cuando concedió una entrevista a Goethe en Erfurt el 2 de octubre de 1808, las primeras palabras que dirigió el Emperador al olímpico genio alemán fueron: «Voilà un homme!». En otras versiones: «Vous êtes un homme!». Una de las más fieles reconstrucciones del encuentro es la de Emil Ludwig, *Napoleón*, Barcelona, Juventud, 1991, pág. 235. El propio Goethe recordará más tarde el encuentro, en dos o tres ocasiones, en sus famosas confidencias con Eckermann, según Federico Nietzsche «el mejor libro alemán que existe». Johann Peter Eckermann, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Barcelona, El Acantilado, 2006, pág. 832. La aclaración más extensa a Eckermann de la entrevista con Napoleón corresponde al 17 de marzo de 1830. Es evidente el contraste entre la frase del por entonces dueño de Europa y la que pronuncia Nastasia Filíppovna. Napoleón expresa de manera concisa y lapidaria su admiración por el «gran» hombre, por ese espíritu universal en lo que se refiere al más vasto saber en relación con la Naturaleza y al más hondo conocimiento de los hombres.

por diversas circunstancias, a mediados del verano; que Varvara se ha casado con Ptitsin, llevándose a vivir con ella a su madre y a su hermano Gavrila; que Nastasia Filíppovna se ha escapado hasta tres veces del lado de Rogochin, la tercera «casi al pie mismo del altar», y, por último, que hacia Semana Santa, por mediación de Kolia, recibe Aglaya una corta, extraña y «absurda» misiva del príncipe Mischkin, en donde, entre otras cosas le confiesa: «Usted me es muy necesaria, muy necesaria. No tengo nada que escribirle a usted respecto a mi persona, no tengo nada que contarle. Tampoco es eso lo que yo quería; lo que yo deseo enormemente es que usted sea feliz. ¿Lo es usted? He ahí todo lo que yo quería decirle. Su hermano, P.[ríncipe] L.[iov] Mischkin». Ella se ruboriza al leerla y la guarda sin premeditación alguna en el interior de un grueso volumen del *Quijote*.

En el II capítulo nos encontramos ya a primeros de junio. Todo este capítulo II, el III, el IV y el V, están dedicados a narrar un solo día de primeros de junio, el día en que el príncipe Mischkin llega a San Petersburgo procedente de Moscú. En primer lugar, se traslada a visitar a Lebédev, en cuya casa permanece hasta las doce del mediodía. Desde esa hora hasta pasadas las siete de la tarde, la narración se centra en la densa, extraña y delirante relación del príncipe con Parfén Rogochin, al que primero visita en su casa, donde mantienen una larga y profunda conversación, pero al que después deja, no sin que Rogochin lo persiga sigilosamente durante horas (sus centelleantes ojos llega a verlos Mischkin por tres veces ese día, sintiendo estremecido cómo lo observan, la primera vez entre la multitud, cuando llega a la estación), hasta que, finalmente, en la escalera de la fonda donde se aloja Mischkin, intenta apuñalarlo Rogochin, si bien se queda éste de pronto como paralizado ante el ataque de epilepsia que le sobreviene de súbito al príncipe. Rogochin huye y Mischkin es socorrido por Kolia Ivolguin.

Pero reconstruyamos los hechos decisivos de ese día de primeros de junio en la capital imperial. El principal tema de conversación entre el príncipe y Rogochin en casa de éste, gira, naturalmente, en torno a Nastasia, cuyo amor hacia Mischkin, con el que ha convivido durante un mes aproximadamente entre esas vecindades y huidas del lado de su inicuo amante, provoca que Rogochin sienta unos celos devastadores y enfermizos, preñados de instintos

criminales. Mischkin, no obstante, le dice: «Ya te expliqué una vez que yo no la *amo* con *amor*, sino con *piedad*». Rogochin le cuenta cómo Nastasia lo ha abandonado en distintas ocasiones y cómo le ha referido la historia, que él desconocía, como tantas otras, por completo, de la penitencia y humillación del emperador Enrique IV Staufen ante el papa Gregorio VII en el castillo de Canossa, en enero de 1077[35]. Del mismo modo que Enrique juró vengarse de Hildebrando, al concluir Nastasia de contar el episodio histórico, supone que bien podría Parfén estar pensando en vengarse de ella cuando se casen. Con absoluta sinceridad le transmite Rogochin al príncipe ese destino intuido por Nastasia tan certeramente. En un momento del diálogo, Rogochin le responde al príncipe: «Lo más cierto de todo es que tu piedad parece todavía más fuerte que mi amor». También le confiesa al príncipe que Nastasia huyó de él, de Mischkin, por lo mucho que le ama, porque no quiere mancillarlo, ella, que se considera una vulgar prostituta. Todo esto, como hemos dicho, lo está carcomiendo por dentro, lo está envenenando de un modo pervertido y maléfico.

Un poco más tarde, en el capítulo IV, el príncipe repara en una copia que hay en la sombría casa de Rogochin, encima del dintel de una puerta, de la célebre tabla de Hans Holbein *el Joven* representando el impresionante cuerpo de Cristo muerto tendido, del Museo de Basilea (1521), copia que le lleva a exclamar: «¡Ése cuadro

35 Este memorable acontecimiento, que se enmarca dentro del debate de las investiduras (prohibición expresa del Papa de que el Emperador interviniese en el nombramiento de los obispos en el territorio imperial), como parte del formidable conflicto entre el Papado y el Sacro Imperio Romano Germánico por la supremacía en el Occidente cristiano, culmina el 28 de enero de 1077, cuando, después de tres días vestido de penitente y con los pies desnudos, a la puerta del castillo de Canossa, en los Apeninos, al sur de Parma, Enrique obtiene el perdón del enérgico Hildebrando (que ese era su nombre cuando era monje cluniacense antes de acceder a la Silla de Pedro), después de admitir su arbitraje y de no impedir que viajase a Alemania. Véase, Karl Hampe, «La Alta Edad Media occidental», en *La Edad Media hasta el final de los Staufen (400-1250)*, tomo III de la *Historia universal* dirigida por Walter Goetz, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, pág. 451.

puede hacerle perder la fe a más de una persona!»[36]. No es frecuente en las novelas de Dostoyevski, sino más bien todo lo contrario, que el autor reflexione, por boca de sus personajes, acerca de excelsas obras de arte del pasado. Tampoco él mismo, en su peregrinaje por Europa, dispone de mucho tiempo para visitar detenidamente los principales monumentos de las maravillosas ciudades en las que reside, como Florencia, Dresde, París, Londres, Turín, Milán, Ginebra, Basilea u otras, ni tampoco sus museos, ocupado permanentemente como está, por sus constantes necesidades de dinero, en escribir febrilmente, encerrado en hoteles o en habitaciones alquiladas, donde llena con su letra menuda centenares y centenares, millares de hojas. Una labor ciertamente titánica, casi únicamente comparable en la literatura europea a la de Honoré de Balzac, que, es verdad, escribió un volumen de páginas bastante mayor, pero que no alcanza la profundidad filosófica y religiosa y la cosmovisión metafísica que encontramos en las enrarecidas, densas, morbosas, atormentadas y sobrecogedoras novelas dostoyevskianas. Y esto lo decimos, sin restar un ápice a la grandeza inmensa de Balzac, otro titán de la literatura universal, cuya *Eugenia Grandet* será siempre, aunque transcurran miles y miles de años, una obra inmortal que no podrá apagarse nunca del corazón de las almas sensibles. Este alto en el camino que hace el novelista ruso respecto de la muy oblonga tabla del pintor del Renacimiento alemán, es, sin duda, una de esas pocas excepciones, confirmada aún más por el hecho insólito que, bastante más avanzada

36 En *El drama del humanismo ateo*, págs. 264-265, Henri de Lubac se detiene unos momentos sobre cómo llamó la atención de Dostoyevski este cuadro de Holbein cuando visitó el Museo de Basilea en el verano de 1867, en compañía de su nueva esposa, Anna Grigórievna, la cual, en un célebre texto biográfico sobre su marido que se publicó después de su muerte acaecida en Yalta en junio de 1918, nos cuenta que su anonadamiento ante este cuadro fue tal, y estuvo tanto tiempo contemplándolo, que, cuando ella volvió al cabo de un rato, presentaba iniciales «síntomas de un ataque de epilepsia». Entre las observaciones de Anna Grigórievna a algunas novelas de su marido, también se recoge con amplitud la vivísima impresión causada por el cuadro de Holbein en el escritor. Véase el mencionado tomo III de las *Obras Completas*, págs. 1686-1687. También el pensador marxista de origen húngaro Georg Lukács muestra una sincera sorpresa ante las palabras de Mischkin, proviniendo como provienen de un hombre «profundamente religioso». Georg Lukács, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1967, tomo IV, págs. 400-401.

la novela, en el capítulo V de la 3ª parte, vuelva sobre ella, aunque no a través de Mischkin, que había hecho ese agudísimo pero también desconcertante comentario de la desvencijada reproducción en casa de Rogochin, sino por mediación de uno de los personajes más espinosos espiritualmente de la novela, el joven tísico Ippolit [Hipólito] Teréntiev, de unos 17 o 18 años, amigo de Kolia e hijo de Marfa Borísovna, viuda de unos 40 años que ha sido amante del general Ivolguin. En una suerte de Declaración, titulada por él mismo *Mi explicación indispensable*, a la que nos habremos de referir en su lugar correspondiente de la 3ª parte, Ippolit, que también conoce el cuadro, se refiere a él en unos términos que constituyen, sin duda, uno de los acercamientos más profundos que pueden hacerse respecto de la esencia última de una suprema obra artística, una aproximación que, además de incidir en los aspectos plásticos y estéticos, incide particularmente en los espirituales, en los que trascienden ese trajín material de los pigmentos, del dibujo, de la forma y del color, y penetran en la *terra incognita* de la Verdad, de la verdad del Arte, no de la pintura, por muy excelsa y excelente que esta sea, sino del Arte, que se encuentra del otro lado de la pintura, porque ya no es ámbito meramente humano, sino trascendente. El comentario de Ippolit es solo comparable a ese tipo de comentarios que son capaces de revelarnos secretos y arcanos muy escondidos, que son capaces de desvelarnos la esencia íntima más profunda de la auténtica obra artística, que, como puede comprenderse, no es ya de carácter estético sino espiritual. Entre esos comentarios podríamos recordar aquí el que hace Ramón Gaya del *Niño de Vallecas* velazqueño[37], donde la «luz igualatoria» de sus cuadros se «quedará prendada [...] de la divina bobería de su rostro, de su divino rostro [...] convirtiéndose [...] en una luz más alta, más elevada», y haciendo realidad «una faz, diríase, naciente, como una luna naciente, dolorosamente luminosa, y también dichosa, plena como una hostia alzada y redentora», llegando a ser «el altar mayor de su obra», donde se ha producido «el sacrificio de la realidad, y también el sacrificio del arte» y donde la belleza no es ya estética sino *ética*; o el de Walter Pater, de noviembre de 1869, sobre la *Gioconda*, enmarcada por «un círculo de rocas fantásticas, con una luz débil y como submarina», cuya cabeza «es la cabeza en que

37 Ramón Gaya, *Velázquez, pájaro solitario*, Valencia, Pre-textos, 2002, págs. 61-62.

todos los extremos del mundo se encuentran [...] una belleza elaborada desde el interior de la carne, el depósito, celdilla por celdilla, de extrañas ideas y fantásticos ensueños y exquisitas pasiones [...] más vieja que las piedras entre las que posa...»[38]; o el de Joris-Karl Huysmans sobre el Políptico del Altar de Isenheim, hoy en el Museo de Colmar, pintado por Matías Grünewald hacia 1511-1516 [39].

A este grado de penetración tan absolutamente infrecuente es al que llega Ippolit Teréntiev. Sobre el óleo de Holbein, cuyas dimensiones del original son 30,5 x 200 centímetros, y que sin duda, como anotó su esposa, debió impactar sobremanera a Dostoyevski en Basilea (de hecho es más sobrecogedor que el insuperable y atrevidísimo escorzo del *Cristo muerto* de Andrea Mantegna del Brera de Milán), dice ese joven nihilista que en él no queda rastro de la belleza del semblante de Cristo, sino que «era enteramente el cadáver de un hombre que ha padecido torturas infinitas antes de ser crucificado [...] la cara está tratada sin piedad; allí solo hay naturaleza, y, en verdad, así debe de ser el cadáver de un hombre, fuese quien fuese, después de tales suplicios [...] los que creían en Él [...] ¿cómo pudieron creer, a vista de tal cadáver, que aquel despojo iba a resucitar? Entonces se adquiere la comprensión de que si tan terrible es la muerte y tan poderosas las leyes de la Naturaleza, ¿cómo dominarlas? [...] La Naturaleza se aparece, al mirar ese cuadro, como una fiera enorme, inexorable y muda [...] que [...] se tragó, sorda e insensible, a aquel Ser grande e inapreciable, un Ser que Él solo valía por toda la Naturaleza y todas sus leyes, por toda la Tierra, la cual es posible que únicamente fuera creada para la sola aparición de ese Ser [...] Aquellas figuras que rodean al moribundo, y de las que ni una sola aparece en el cuadro, debieron de sentir una pena y un desaliento atroces aquella noche al ver defraudadas de una vez todas sus ilusiones y casi toda su fe». Palabras tremendas estas de Ippolit, que ya ve próximo su final, pues está minado por la tuberculosis, que escuchará extasiado nuestro príncipe Mischkin, y que le recordarían, sin duda, lo que había dicho a bote pronto nada más ver la reproducción

38 Walter Pater, *El Renacimiento*, Barcelona, Icaria, 1982, págs. 100-102.

39 Joris-Karl Huysmans, *Grünewald. El retablo de Isenheim*, Madrid, Casimiro, 2010. Publicado originalmente en *Trois Primitifs*, París, Messein, 1905.

del cuadro a la luz de una lámpara entre las sombras, como una aparición o una fantasmagoría escalofriante, muchísimo más que las de Gustave Moreau con el tema de Salomé y la cabeza del Bautista, tan magistralmente descritas por Huysmans en *Á rebours*, máximo ejemplo de la novela decadente publicada en 1884[40].

Las referidas palabras de Ippolit Teréntiev sobre el cuadro de Holbein no podían pasarle desapercibidas a Merejkovsky, quien ve en ellas un punto esencial de contacto entre Dostoyevski y Nietzsche acerca de la verdadera clave de bóveda de la fe cristiana, que no es otra que la creencia en la Resurrección[41]. ¿Cómo podían, efectivamente, creer los discípulos de Jesús y las mujeres que lo habían acompañado durante tres años, que ese cuerpo macerado, magullado y deformado por los golpes y por tan espantosos sufrimientos, ese auténtico *cadáver tumefacto*, podía resucitar? Tiene razón Merejkovsky al calificar la creencia en la Resurrección de Cristo como la creencia *esencial*, sin la cual, como diría San Pedro, toda la fe en Jesús se desmoronaría. Ese espectáculo lastimoso, esa muerte de criminal y de delincuente común, es la que para Nietzsche constituye el aspecto más débil del Evangelio, su «fatalidad»: «—La fatalidad del evangelio se decidió con la muerte, —quedó colgada de la "cruz"... Solo la muerte, esa muerte ignominiosa y no aguardada, solo la cruz, la cual estaba en general reservada únicamente a la *canaille* [gentuza], —solo esa horrorosísima paradoja enfrentó a los discípulos con el auténtico enigma: "*¿quién fue?, ¿qué fue?*" [...]—. Y a partir de ese instante surgió un problema absurdo, "¡cómo *pudo* Dios permitir eso!"»[42] Más adelante habré de referirme de nuevo a la extraña sintonía espiritual entre el escritor ruso y el pensador alemán, pero aquí lo decisivo es destacar que mientras Dostoyevski asume, *con todas sus consecuencias*, la doble naturaleza, divina y humana, de Cristo, y cuando decimos «humana» estamos diciendo «humana» sin ningún tipo de edulcoración, esto es, en la que el sufrimiento físico es insoportable durante la Pasión, pero que, a pesar de ello, cree firmemente en que Jesús *resucita con su cuerpo y con su espíritu* a la vida eterna, Nietzsche no

40 Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 176-182.

41 *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*, pág. 154.

42 Friedrich Nietzsche, *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, Madrid, Alianza, 1977, § 40, pág. 70, y § 41, pág. 72.

puede aceptar algo que va en contra de las leyes de la Naturaleza, tan apuntaladas desde los días del Renacimiento con el desarrollo de la física. Aunque, como asimismo sostiene Merejkovsky, en realidad aquel problema no era un problema *absurdo* para Nietzsche, sino un problema de dimensiones infinitas al que se resiste a mirar cara a cara, porque enfrentarse con ese problema puede hasta «aniquilar al espíritu humano»[43]. Dostoyevski acepta plenamente lo que para muchos es una contradicción insalvable: *la necesidad mística del milagro de la Resurrección vence a su imposibilidad natural.* Por eso, a pesar de los nobilísimos y loables esfuerzos llevados a cabo con un rigor intelectual inencontrable en nuestros tiempos, por parte de Benedicto XVI para conciliar fe y razón, como se esforzó también en llevar a cabo ese titán inconmensurable del pensamiento teológico que fue Santo Tomás de Aquino, quizás tuviese razón León Chestov cuando entendía y sentía que esa deseable conciliación es prácticamente imposible. Éste es uno de los principales puntos de encuentro, precisamente, entre Chestov y su admiradísimo Søren Kierkegaard[44].

---

43 *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*, pág. 158.

44 León Chestov, *Kierkegaard y la filosofía existencial (Vox clamantis in deserto)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965 (la edición original francesa es de 1936). Esta edición del maravilloso ensayo de Chestov, que, además, está traducido por José Ferrater Mora, incluye una Introducción titulada «Kierkegaard y Dostoievski», que es el texto de una conferencia dictada en París por el autor, donde se hacen apreciaciones muy agudas acerca del hermanamiento espiritual entre el pensador danés y el novelista ruso. En síntesis, lo que viene a decir Chestov es que uno de los principales puntos de aproximación entre ambos autores estriba en la creencia kierkegaardiana de que «Dios significa —son palabras de Kierkegaard— que todo es posible, y que todo es posible significa Dios. Y solo aquel cuyo ser haya sido trastornado hasta el punto de convertirse en espíritu y concebir que todo es posible, se habrá aproximado a Dios». Entre Kierkegaard y Dostoyevski la vecindad profunda tiene que ver con las ideas, los métodos de investigación de la verdad y el alejamiento del contenido de la filosofía especulativa, esto es, básicamente Hegel. Aunque Dostoyevski no hubiese leído a Hegel directamente, cosa muy probable, conocía perfectamente sus ideas esenciales a través de Bielinsky y otros intelectuales con quienes se relaciona en el decenio de 1840. Al igual que Kierkegaard, Dostoyevski se inspira en la Escritura y «lucha desesperadamente contra la verdad especulativa y la dialéctica humana, que reducen la "revelación" al saber [...]; donde la filosofía es-

Después, volviendo de nuevo a ese prolongado encuentro de varias horas entre Mischkin y Rogochin, continúan una serie de reflexiones de carácter religioso por parte del príncipe, como cuando refiere lo que le ha dicho hace un rato una joven mujer: «Tan grande como la alegría de una madre que contempla la primera sonrisa de su hijito es la de Dios cuando ve que un pecador se arrodilla y reza»[45]. Mischkin considera que esas palabras encierran un sentimiento religioso muy profundo, incluso la esencia misma del cristianismo; es decir, que el hombre sin Dios dejaría de ser hombre, renegaría de su humanidad más genuina, pues ésta está hecha a semejanza de Aquél. Mischkin le confiesa a Rogochin que la esencia de la religión no puede aprehenderse a través de la razón, así como tampoco le afecta a esa esencia la maldad del hombre o su ateísmo; por eso, esa esencia es soslayada por los ateos.

Ya en el siguiente capítulo, en el V, Mischkin deja la casa de Rogochin sobre las tres y media de la tarde. Durante varias horas, hasta después de las siete de la tarde, el príncipe va sumergiéndose paulatinamente en un estado de trastorno, de delirio, deambulando casi como un sonámbulo por las calles de San Petersburgo, sin rumbo fijo. En realidad, está preparándose el advenimiento de un ataque epiléptico[46], que el novelista describe primero incidiendo en ese segundo inmediatamente anterior al ataque, ese *supremo instante* por el que, piensa para sí Mischkin, «daría yo toda la vida»[47].

---

peculativa descubre la "verdad" [...] Dostoievski no ve sino una "suma inepcia". Se niega a tomar la razón como guía...». A la verdad especulativa, oponen ambos la verdad revelada, de tal modo, concluye Chestov, que para ellos «el pecado no reside en el ser; no se halla en lo que ha salido de las manos del Creador. El pecado, el vicio, el defecto residen en nuestro "saber"». Ver especialmente las págs. 26, 27, 29 y 31 de la mencionada Introducción.

45 Henri de Lubac llama especialmente la atención sobre este imponderable y conmovedor pasaje. *El drama del humanismo ateo*, pág. 315.

46 El escritor alemán Hermann Hesse, en un breve texto de 1919 titulado «Reflexiones sobre 'El idiota'», piensa que, a través de estos ataques epilépticos, Mischkin conoce por su propia experiencia una especie de sabiduría mística. Véase, *Escritos sobre literatura, 2*, Madrid, Alianza, 1984, págs. 304-307.

47 Arnold Hauser califica estos instantes en los que se aúnan «el sentimiento de la mayor felicidad y de la más perfecta armonía como [una]

Se trata de un «segundo definitivo», «insufrible», aunque, al mismo tiempo, «era realmente *belleza y visión divina*», «la *suprema síntesis de la vida*», un momento en el que «se me hace comprensible esa frase extraordinaria de que *ya no habrá más tiempo*». Repárese en la plausible apreciación escatológica, esto es, en la probable alusión al final de los tiempos. Mischkin dáse cuenta que empezaba a tener fe apasionada en el alma rusa[48]. También piensa, en su delirio, que la piedad instruirá a Rogochin. «La piedad es lo esencial y acaso la única ley de la vida de todo el género humano». Pensamiento interior, desde luego, decisivo, quizás el más decisivo y determinante de toda la obra, el que verdaderamente sintetiza lo más profundo que guarda en su sagrario íntimo el príncipe Mischkin. Sin la piedad no puede entenderse nada de este espíritu que no parece ser de este mundo[49]. Finalmente, cuando Rogochin, que como siempre acecha

---

vivencia de la intemporalidad», esto es, como una supresión absoluta de lo temporal. *Historia social de la literatura y el arte*, tomo III, pág. 186.

48 Debe tenerse un cuidado extremo en interpretar este sentimiento del «alma rusa» como un sentimiento nacionalista excluyente; es algo mucho más arduo y difícil de dilucidar, y, en cualquier caso, prima por completo lo espiritual sobre lo político y lo histórico, aunque ni mucho menos hay que desecharlos. Con razón, una clarividente escritora y ensayista, emplea ese término en su penetrante síntesis de la historia rusa. Helen Iswolsky, *El alma de Rusia*, Buenos Aires, Emecé, 1954.

49 Algunos críticos eminentes se han referido al hecho de que la predisposición hacia el bien de Mischkin puede causar, y de hecho lo hace muchas veces, un efecto, si no contrario, sí al menos involuntariamente contraproducente para quienes le rodean. No solo por su sentimiento de piedad, sino por su sinceridad en el hablar y en el actuar. Uno de los escritores que más sutilmente han indagado en las posibles consecuencias desastrosas de la piedad, ha sido Stefan Zweig en su extraordinaria novela *Ungeduld des Herzens*, traducida en España como *La piedad peligrosa* (Madrid, Debate, 1999), o, en otras traducciones (caso de la editorial El Acantilado), como *La impaciencia del corazón* (más exacta y que es la expresión que, para calificar los sentimientos de Hofmiller, emplea el médico que trata de curar a Edith, en las págs. 180 y 266 de la edición de Debate), en la que, en el fragor de la Gran Guerra, asistimos a la imposible y trágica historia de amor entre un joven y bienintencionado teniente, Anton Hofmiller, y una hermosa muchacha inválida, Edith von Kekesfalva. Imposible y trágica porque la relación de Hofmiller no se sustenta en el amor, sino en la piedad, en una piedad

y se esconde con inquietante sigilo, va a apuñalarlo en el rellano del primer piso de la fonda en que se aloja Mischkin, éste tiene el ataque. La descripción que hace Dostoyevski de este ataque epiléptico es estremecedora, de una exactitud más que científica, y, al mismo tiempo, impregnada de un halo irracional, religioso, místico. En ese medio segundo inmediatamente anterior, «una extraordinaria claridad *interior* iluminó su alma», y, después, un grito ensordecedor, inhumano, imposible de comprender, como si hubiese sido lanzado por otro hombre «metido dentro» del hombre que grita, esto es, dentro del propio Mischkin[50]. Ante ese grito, Rogochin queda paralizado, detiene su mano con el puñal, y, unos segundos después, está ya en la calle, dejando el cuerpo de Mischkin, que ha rodado por las escaleras, rodeado de un charco de sangre. La escena, la descripción del ataque, es pavorosa, imborrable, morbosa, enfermiza, pero trazada con precisión de experto cirujano.

---

quizás mal entendida. El médico que intenta curar a la joven, el doctor Condor, le hace a Hofmiller, en cierto momento, una notabilísima distinción (pág. 180): «... Pero hay dos clases de piedad. Una, la débil y sentimental, no es más que impaciencia del corazón por librarse lo antes posible de la embarazosa conmoción que padece ante la desgracia ajena; esa compasión no es compasión, es tan solo apartar instintivamente el dolor ajeno del propio espíritu. La otra, la única que cuenta... la compasión no sentimental, pero creativa, sabe lo que quiere y está decidida a resistir, paciente y sufriente, hasta sus últimas fuerzas e incluso más allá. Solo cuando se llega hasta el final, hasta el más extremo y amargo final, solo cuando se tiene la gran paciencia, se puede ayudar a las personas. Solo cuando uno se ha sacrificado al hacerlo, ¡solo entonces!». Aunque se trate de dos sensibilidades tan distintas, la del gran escritor vienés y la del titán ruso, esa segunda clase de piedad de la que habla Condor es la que más se aproximaría a la de Mischkin, salvando, insisto, las inmensas distancias que hay entre uno y otro artista.

50 No se trata en absoluto del grito proferido por el personaje de la obra homónima de 1895 del pintor y grabador noruego Edvard Munch, de la que existen diversas versiones, que es un grito cósmico, que expresa la insoportable angustia y ansiedad del hombre contemporáneo. El grito de Mischkin es un grito liberador, que descarga la infinita energía espiritual concentrada en tan corto espacio de tiempo en el que le ha sido posible comprender el indescifrable misterio del mundo, es decir, rozar la comprensión del misterio que representa Cristo. Éste, creo yo, sería el significado de esa «claridad *interior*».

Me parece oportuno aprovechar este momento para hacer tres breves referencias acerca del significado de los ataques epilépticos del príncipe Mischkin. Una es de Luigi Pareyson, otra de Sigmund Freud y la tercera de Merejkovsky. El conocido teórico de la estética italiana opina que en esos instantes inmediatamente anteriores al ataque epiléptico, Mischkin vive la experiencia de una «eterna armonía» (que nada tiene que ver con ese mismo concepto en boca del epiléptico Kirillov[51] de *Demonios*), en la que «coexisten una felicidad perfecta y una alegría más intensa que el amor y que el perdón. Por otra parte se da un conocimiento total y revelador de la verdad acompañada por un acto de consentimiento y de aceptación de la belleza y bondad de cada cosa»[52]. La segunda referencia, la del padre del psicoanálisis, según las consideraciones de carácter general que lleva a cabo en su conocido ensayo sobre Dostoyevski, indica que la epilepsia del novelista (que, con muchas reservas, se puede hacer extensible a la padecida por Mischkin, no en el sentido de que el príncipe padeciese la misma y supuesta enfermedad de Dostoyevski, sino en el sentido de que éste dotaría a su personaje de una *enfermedad* en su acepción de hipersensibilidad y predisposición para el *sufrimiento*) sería una epilepsia «afectiva» más que una epilepsia «orgánica», es decir, más

51 La oposición radical entre las experiencias epilépticas de ambos personajes, Kirillov y Mischkin, la enfatiza Henri de Lubac en *El drama del humanismo ateo*, págs. 322-325. Pero quien las analiza con insondable profundidad es Dimitri Merejkowsky, *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*, Buenos Aires, Argonauta, 1946, págs. 89-94. ¿Será cada uno de ellos, Mischkin y Kirillov, un aspecto de la personalidad de Dostoyevski? ¿Será Kirillov el *doble* de Mischkin? Los interrogantes que plantea Merejkovski, a modo de abogado del diablo, no los contestó nunca Dostoyevski. En cualquier caso, como se verá más adelante, sobre lo que no dejó dudas Dostoyevski es sobre la naturaleza evangélica del príncipe Mischkin. Esta conclusión también se desprende del ensayo de Merejkovsky.

52 Luigi Pareyson, *Dostoievski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid, Encuentro, 2008, pág. 135. En el prefacio, los responsables de la edición, Gianni Vattimo y Giuseppe Riconda, indican que, cuando Pareyson murió en septiembre de 1991, dejó entre sus documentos el esquema perfectamente trazado de este libro prácticamente completado, que fue el seguido por ellos. La edición original italiana es de 1993.

propia de un neurótico que de un enfermo del cerebro[53], lo que no es óbice, y esta es una observación clínica que nos interesa en el caso de Mischkin, que esos ataques puedan aquejar no solo a personas con defectos cerebrales, sino «a personas que manifiestan un pleno desarrollo psíquico y una extraordinaria afectividad, insuficientemente dominada en la mayoría de los casos»[54]. Lo que de ningún modo podríamos aplicar a Mischkin son las controvertidas conclusiones del gran médico vienés acerca de las causas profundas de la epilepsia de Dostoyevski, enfermedad, no obstante, que Freud reconoce honestamente que no se puede determinar con exactitud en cuanto a su grado y su alcance en el escritor ruso, pues carecemos de datos suficientes sobre su intensidad, su precisa descripción, su frecuencia, etc[55]. Pero se inclina a pensar, con los datos biográficos disponibles y con las conclusiones que pueden extraerse del carácter psicológico de sus atormentados personajes, que la epilepsia de Dostoyevski, que era una persona con un «fortísimo instinto de destrucción»[56], tiene que ver, en primer lugar, con sus tempranos miedos, siendo todavía un niño, a la muerte, esto es, al convencimiento de que iba a caer en un estado letárgico que le conduciría inexorablemente a la muerte[57]; en segundo lugar, con los instintos criminales de desear matar a su padre, siendo así la epilepsia una manifestación compensatoria y un modo de expiar el sentimiento de culpa de su conciencia[58]; y, en tercer término, con sus larvadas inclinaciones homosexuales, o, al menos, con su bisexualidad, que Freud deduce, por un lado, de la lectura de parte de su correspondencia y de la estrecha amistad que

53 Sigmund Freud, «Dostoievski y el parricidio», en *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 218. El texto original de Freud es de 1928.

54 *Ibidem*, pág. 217.

55 A pesar de las precauciones de Freud, Edward Hallett Carr, en su citado estudio sobre Dostoyevski, es muy crítico con las, para él, poco fundamentadas y precipitadas conclusiones de Freud y otros miembros de la escuela psicoanalítica. Para conocer su opinión al respecto, que es muy sensata y está bien documentada, hay que leer sobre todo la nota al capítulo II de su estudio (págs. 34-35).

56 *Psicoanálisis del arte*, pág. 215.

57 *Ibidem*, pág. 219.

58 *Ibidem*, págs. 220-221.

mantiene con determinados hombres, como, por otro, una vez más de la psicología de algunos de sus personajes. Muchos de estos personajes, además, recuerda Freud, eran asesinos, pecadores y hombres malvados y amorales, algo que ni mucho menos puede considerarse casual, sino como una manifestación de los propios instintos reprimidos del escritor[59], muy tenuemente sádico hacia afuera y muy sádico consigo mismo, esto es, un masoquista. El mayor trauma de su vida, según Freud, quizá fuese el asesinato real de su padre por unos malhechores, cuando el escritor contaba con diecisiete años. Precisamente, como él mismo albergada tendencias parricidas, la muerte del padre generó en él un sentimiento de culpa muy profundo. Si pudiera demostrarse, observa Freud, que Dostoyevski no sufrió de ningún ataque epiléptico durante sus cuatro años de trabajos forzados en Siberia, ello confirmaría que aquella culpabilidad se vería redimida por la pena impuesta por las autoridades, mientras que, una vez recobrada la libertad, el sentimiento de culpa retornaría, y, con ello, la enfermedad[60]. En lo que se refiere a la bisexualidad, la argumentación de Freud es bastante débil, pues solo aduce un hipotético enamoramiento del padre, una relación amor-odio, pero sin

59 *Ibidem*, pág. 227.

60 Edward Hallett Carr (págs. 23 y 32) contradice por completo la hipótesis freudiana en una doble dirección. En primer lugar, que ni mucho menos puede demostrarse que el asesinato del padre de Dostoyevski influyese de manera decisiva en el joven, en el verano de 1839, cuando se encontraba estudiando ingeniería militar en San Petersburgo, para que apareciesen entonces los primeros ataques epilépticos, como si éstos derivasen, en una esquemática relación causa-efecto, de la violenta muerte del padre a manos de sus siervos; en segundo lugar, que es precisamente en Siberia donde, en todo caso, surgirían los primeros ataques, y no, como dice Freud, que sería en el presidio donde se atenuarían. Y ello sin entrar en los pormenores científicos de las características clínicas específicas de tales crisis epilépticas, pues, además de no estar claramente diagnosticadas por los médicos que lo trataron, el propio Dostoyevski se contradice numerosas veces en las escasas cartas en que habla de ellas. La responsabilidad de las exageraciones en torno a la epilepsia de Dostoyevski, recae en gran medida en la poco fiable en ciertos aspectos biografía escrita por su hija Liubova Fiodorovna, publicada en Munich en 1921 bajo el título *Dostoyevski pintado por su hija*. Liubova murió en el Tirol el 10 de noviembre de 1926.

aportar pruebas concluyentes y satisfactorias[61]. También lleva a cabo una audaz y polémica asociación entre la afición al juego, a la ruleta, y la masturbación, en el sentido de que el juego —y aquí subraya el papel de las manos basándose en una hermosísima narración corta de Stefan Zweig, *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*— sublimaría la fuerte inclinación onanista[62].

La última referencia al significado de los ataques epilépticos del príncipe Mischkin, es, a mi juicio, la más interesante, con diferencia, de las tres. Es la interpretación de Dmitri Merejkovsky, que, naturalmente, se inspira en una atentísima lectura de las propias palabras del príncipe explicando o tratando de traducir en palabras su transporte y arrobamiento. Para empezar, Merejkovsky lleva a cabo una interpretación doble, ambivalente, pero complementaria, acerca de la causa y de la consecuencia de la *enfermedad*. De un lado, esa lucidez, esa «luz» que percibe el príncipe en el segundo anterior al ataque, y que sería una «consecuencia» de la enfermedad. Es decir, el conocimiento espiritual como resultado de un *defecto* de la constitución físico-genética del individuo. Pero, de otro lado, la «idiotez» como consecuencia de la suprema síntesis de la vida, de ese instante en el que Mischkin parece intuir y comprender el misterio último del mundo y de la existencia[63]. La «idiotez» sería, pues, el precio que habría de pagar por ese instante único, donde todos los extremos del mundo se juntan, que, en su sentido espiritual, es una referencia a Cristo.

Pero Merejkovsky va aún más lejos cuando insinúa que ese «instante» supremo, ese «instante» de existencia superior, podría significar o referirse al fin de los tiempos (por eso hemos hablado antes del aspecto escatológico de la experiencia intransferible de Mischkin); mejor aún, un equivalente del fin de la Historia y de las edades del mundo, según la mística del propio cristianismo. Expresado de otro modo: lo que Dostoyevski está planteando aquí es nada menos que la profunda preocupación del Cristianismo por la muerte[64]; antes del

61 *Psicoanálisis del arte*, págs. 220-221.

62 *Ibidem*, págs. 229-231.

63 Dimitri Merejkowsky, *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*, págs. 87-88.

64 *Ibidem*, págs. 88-89.

Cristianismo no había verdadera conciencia de la muerte[65], porque no había tampoco conciencia de la trascendencia del hombre individual, una trascendencia espiritual que está vinculada a las Personas del Verbo. No se está hablando aquí de una idea de la muerte referida exclusivamente al individuo concreto y singularísimo, sino a una noción de la muerte que afecta de lleno al decurso mismo de la humanidad entera, esto es, que habrá un *último* día. Antes de que llegue ese *último* día, se habrá realizado el Reino de Dios sobre la tierra, el reino de Cristo, que es precisamente lo contrario al Estado como poder temporal y a la Iglesia como institución, sea católica u ortodoxa, pues ese Reino de Cristo se basa solo en la realización del Amor, y, para ello, es la propia sociedad, que no debe confundirse

65 Una cultura tan refinada como la del Antiguo Egipto podría servirnos de ejemplo, a pesar de que toda ella gira en torno a la religión y a la vida de ultratumba. De las siete clases de «alma» que los sacerdotes egipcios del Imperio Antiguo distinguían en el faraón, la única que podría tener un remoto parecido con nuestro concepto de «alma» era el *ba*, pero mucha mayor importancia revestía el *ka*, que era el doble del difunto, y que el faraón lo recibía del dios Ra. El *ka* se alojaba en las estatuas que representan al difunto en las tumbas. En la vida de ultratumba, el *ka* se dedicaba a vagar por el recinto funerario, por ejemplo el de Saqqara, mandado construir por Zoser en la III dinastía. Pero lo significativo es constatar que esa vida de ultratumba era una fiel reproducción de la vida que había tenido lugar aquí en la tierra. El sentimiento trascendente y espiritual de la inmortalidad es en los egipcios, pues, un sentimiento muy débil y superficial. Una de las personas que mejor ha estudiado la evolución del concepto del *ka* en el Egipto faraónico, ha sido la egiptóloga y arqueóloga suiza Úrsula Schweitzer, que se formó en Alemania. A ella se remite sobre esta cuestión el monumental estudio de Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1993, pág. 105. La literatura sobre este tema es muy amplia, pero resulta inevitable mencionar un estudio clásico del profesor Henri Frankfort, *Reyes y dioses*, Madrid, Alianza, 2001, capítulo V, págs. 85-102, especialmente la pág. 89, en la que reproduce una cita fundamental del historiador y filósofo de la religión holandés Gerardus van der Leeuw. Más adelante me referiré a la secta de los esenios como el primer grupo religioso que sí tendrá una concepción de la inmortalidad del alma y una conciencia de la muerte que pueden ya equipararse a la del cristianismo posterior.

con el Estado[66], la que se identifica con la Iglesia, pero entendida ahora como *cuerpo místico* de Cristo.

No obstante, el inmenso teólogo y estudioso de todo el universo humanístico que fue Hans Urs von Balthasar (1905-1988), el hombre «plus cultivé de son temps», en palabras de Henri de Lubac[67], interpreta con desusada originalidad la enfermedad del príncipe como una manera de ocultar su cristianismo, entre otras razones porque el verdadero cristianismo siempre resultará incomprensible para la mayoría, adquiriendo a sus ojos tintes entre patéticos y ridículos, consecuencia, precisamente, de su misma esencia, tan ajena a todo lo material y terreno. Dice así el eminente teólogo suizo, en uno de los quince tomos de su monumental, y probablemente casi insuperable, trilogía *Estética*, *Teodramática* y *Teológica*, lo siguiente: «La enfermedad de Mischkin tiene [...] una función de velación: de ocultar el misterio cristiano ante los ojos propios y ajenos. Es el misterio de la gloria del amor absoluto que penetra desde arriba». Lo que sobre todo distingue al príncipe es su sencillo amor, un «amor simple y puro que no tiene derecho de ciudadanía aquí abajo, que no puede aclimatarse ni instalarse en este mundo, que Aglaya lo llama "platónico amor del caballero medieval", y que, sin embargo, se distingue claramente del eros trascendental originario, puesto que éste es sabio y el amor crucificado cristiano es necio y, en su forma terrena, ridículo»[68].

El capítulo VI empieza tres días después de ese ataque epiléptico (por lo que continuamos a principios de junio), con el príncipe ya recuperado y alojado en la *dacha* de Lebédev en Pávlovsk, donde también están de veraneo las Yepánchinas. Todo ese primer día de Mischkin en la *dacha* de Lebédev, ocupa los capítulos VI, VII, VIII, IX y X. Al día siguiente, en el capítulo XI, Mischkin recibe la visita de Adelaida Ivánovna y del príncipe Tsch***. El segundo día de estancia de Mischkin en Pávlovsk ocupa prácticamente todo este capítulo XI, hacia cuyo final se inicia el tercer día de estancia del

66 *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*, pág. 60.

67 Henri de Lubac, *Paradoxe du mystère de l'Eglise*, París, Aubier-Montaigne, 1967, pág. 184.

68 Hans Urs von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica. 5. Metafísica. Edad Moderna*, Madrid, Encuentro, 1996, págs. 189-190.

príncipe en la *dacha* de Lebédev, que ocupa todo el capítulo XII, con el que finaliza la 2ª parte de la novela.

Aunque en todos esos capítulos ocurren multitud de cosas y se perfeccionan los rasgos psicológicos de varios personajes secundarios, nosotros debemos circunscribirnos especialmente al triángulo amoroso de Mischkin-Nastasia-Aglaya, a sus caracteres espirituales y psicológicos, y también a los actos, pensamientos y manifestaciones de otros personajes que nos ayuden a dibujar con cierta nitidez el alma del príncipe. En este punto resulta necesario hacer una precisión relacionada con la concepción o la idea que Dostoyevski tenía de la psicología, a la que no puede considerarse en su caso exactamente de «psicología explicativa», pues lo que en última instancia mueve a sus grandes creaciones literarias, a sus personajes más característicos, está de una u otra manera relacionado con el problema de la libertad, un problema que, para Dostoyevski, constituye un enorme misterio, uno de los misterios supremos de la existencia; de ahí que no pueda abordarse, pues de lo contrario el misterio se diluiría y dejaría de ser tal, con un método prosaicamente racional, sino *irracional*, esto es, un método que permita acceder a las realidades esenciales, que son las realidades espirituales[69].

Las tres hermanas, junto con su madre, una vez se enteran de que el príncipe se encuentra en Pávlovsk restableciéndose de la *enfermedad* que ha vuelto a sobrevenirle, deciden hacerle una visita, pues sienten una sincera estima por él, que, en el caso de Aglaya es puro amor, aunque su orgullo y su pudor lo mantienen escondido; de igual modo que saben de la pretérita convivencia juntos del príncipe con Nastasia, que, naturalmente, reprueban, aunque por discreción y respeto no le digan nada. No obstante, Lizaveta Prokófievna sí se atreve a preguntarle si está solo, es decir, si no ha llegado a casarse, dudas que quedan inmediatamente despejadas con la pronta respuesta del príncipe, que se sonríe ante la ingenuidad de la pregunta. No, no está casado.

De otra parte, desde hace aproximadamente un mes antes de la llegada del príncipe a la localidad veraniega residencial, las tres hermanas han adquirido la costumbre de referirse en sus conversaciones privadas a un misterioso *pobre caballero*, que, como es lógico, es

69 *El cristianismo de Dostoievsky*, pág. 57.

el príncipe, uso que empieza a extenderse entre otros personajes de nuestra historia, como la cada vez más atractiva —en lo que se refiere a la nobleza de sus sentimientos— hija adolescente de Lebédev y su recién fallecida esposa Yelena, la hermosa muchacha de trece años Viera Lukiánovna (Viera Lebédeva), que, además, siente una honda devoción y admiración por Mischkin; o el propio Kolia; o el novio de Adelaida, el príncipe Tsch***, así como un amigo de éste, Yevguenii Pávlovich Radomskii. La que no sabe nada del significado de ese apodo es Lizaveta Prokófievna, y eso la enoja, por lo que un día, harta de tanto secreto, haciendo gala de su franco carácter, pregunta sin tapujos qué significa, a lo que de pronto Aglaya se ruboriza. Ésta estaba ya también empezando a irritarse de las bromas a cuenta de la *ingenuidad* del príncipe, que le hacen ya muy poca gracia. Pero, por disimular su sentimiento hacia Mischkin, si lo ve necesario, también se ríe de su modo de ser. Aglaya, según se ha dicho, es muy orgullosa y tiene mucho amor propio, lo que a veces, dada la firmeza de sus decisiones, o lo resolutivo de su conducta, que puede, sin embargo, variar radicalmente en pocos minutos, puede dar la impresión de inmadurez, de inconstancia o de una manera de ser caprichosa. Nada más lejos de la realidad. Es plenamente madura y sabe muy bien lo que quiere. Y ese saber lo que quiere incluye querer saber con certeza qué quieren los demás de ella o qué sienten hacia ella, es decir, qué quiere exactamente el príncipe y qué siente. Pero esto habrá de resolverse más adelante.

Durante esa visita al príncipe en la *dacha* de Lebédev, como saliera de nuevo a relucir lo del *pobre caballero*, y se repitiera la pregunta de la generala, y se liase el asunto en nexo fortuito a los temas de los cuadros que pintaba Adelaida, actividad a la que era aficionada, y como quiera que cada vez más crecientemente le pareciese todo eso del *pobre caballero* una «sandez» a Lizaveta Prokófievna, puesto que nadie se lo aclaraba en medio de tantas chanzas y complicidades ajenas a ella, de pronto, de improviso, como correspondía a su carácter más profundo, Aglaya le replica a su madre que «no hay tal sandez, sino tan solo la mayor estimación», respuesta que aún enojó más a la generala, que, interrogando a su hija qué quería decir eso de la «mayor estimación», encontró esta respuesta de Aglaya, expresada con la mayor gravedad: «Pues porque la hay [...] porque en esos versos [unos de Pushkin] se describe primero a un hombre

capaz de sentir un ideal, y luego cómo, habiendo sentido una vez ese ideal, cree en él, y, ya animado de esa fe, le consagra toda su vida [...] Yo, al principio, no comprendía, y me reía; pero ahora amo al *pobre caballero*, y, lo principal, estimo sus proezas». El príncipe, en la terraza de la *dacha* de Lebédev, que era donde estaba sucediendo el diálogo, asistía atónito. Es la primera vez que Aglaya, bien es cierto que de modo enigmático, ha expresado su amor. El único que la ha entendido es el destinatario de ese amor. Aglaya estaba refiriéndose a los versos de la famosa *Balada del pobre caballero* de Alejandro Pushkin, que, inmediatamente después, una vez que Radomskii se ha sumado a la reunión, recitará la joven delante de todos en una intervención ciertamente memorable. Dostoyevski nos describe magníficamente el milagroso momento; cómo se va operando, frente a los que puedan creer que se trata de una afectación de Aglaya, una profunda compenetración de ella con los versos que declama. ¡Es que está declamando una declaración de amor a su amado, que está delante mismo de ella! Los románticos versos de Pushkin hacen alusión a un «misérrimo hidalgo», imbuido de un alto ideal, que ama a una mujer desinteresadamente, un explícito homenaje de Pushkin y de Dostoyevski a Don Quijote[70]. Aglaya, como acabamos de decir, se está dirigiendo al príncipe Mischkin, y tiene la increíble habilidad de alterar las iniciales que hay insertas en el poema de Pushkin por las iniciales de Nastasia Filíppovna (N. F. B.)[71]. Mischkin es el único

70 Ya nos hemos referido al principio de este ensayo a la sin par admiración de Dostoyevski por el *Quijote*. También Pushkin sentía una gran atracción por el hidalgo manchego cervantino. A Pushkin, le profesaba desde adolescente Dostoyevski un aprecio y una estima ilimitados, y debe recordarse aquí que, a finales de la primavera de 1880, el 8 de junio, poco más de seis meses antes de la muerte del escritor, pronunció Dostoyevski un caluroso discurso, un encendido y vibrante panegírico sobre Pushkin con motivo de inaugurarse el monumento al poeta en Moscú. Sobre los detalles del controvertido homenaje, en el que se encuentran frente a frente dos viejos enemigos, Iván Turguéniev y Dostoyevski, véase Rafael Cansinos Asséns, «Fiodor M. Dostoyevski. Su vida y su obra», en *Obras Completas*, tomo I, págs. 69-71. De otro lado, en la *dacha* de Lebédev, se nos dice en ese mismo capítulo, se encontraba la célebre edición del crítico literario Pavel Vasilyevich Annenkov de las obras de Pushkin.

71 Su nombre completo es Nastasia Filíppovna Baráschkova.

de los circunstantes que se da cuenta de ello inmediatamente. Aquel *pobre caballero* al que todos se referían hasta entonces, pertenece a la misma familia espiritual que el «hidalgo» de la balada de Pushkin que tan maravillosamente recita Aglaya. Aquel *pobre caballero*, ya lo hemos dicho, es Mischkin, un personaje que Dostoyevski está modelando con un paralelismo espiritual con Don Quijote, los dos más grandes personajes de la literatura universal que encarnan un «ideal», naturalmente, decíamos al principio, cristiano, evangélico. Por eso le hablaba Aglaya a su madre instantes antes del «ideal». Entre Aglaya y el príncipe, en todo este pasaje lleno de amor, pero también de amargura (repárese en la sutil alteración de las iniciales), hay unos intercambios de miradas y una sintonía extraordinaria. Ambos se ponen encarnados en más de una ocasión durante el transcurso de esta intensa escena de amor puro y platónico.

Aunque el tema del nihilismo ruso se roza muy de soslayo en esta novela, ya que será en *Demonios* y en *Los hermanos Karamazov* donde Dostoyevski aborde con profundidad jamás alcanzada toda la problemática intelectual, política y religiosa que esa corriente fundamental de la *intelligentsia* rusa presentaba en su tiempo, anunciando de manera profética los horrores del bolchevismo, sin embargo, coincidiendo con la estancia del príncipe en la *dacha* de Lebédev, se van agregando una serie de personajes, al calor de un turbio y equívoco asunto en el que se pretende conseguir una importante cantidad de dinero del príncipe[72], en los que pueden advertirse embrionarios rasgos nihilistas, pero que ni mucho menos ofrecen la nitidez ni la profundidad, ni tampoco la maldad, de los quinqueviros de *Demonios* dirigidos por Piotr Stepánovich Verjovenski. De todos ellos, el más interesante, a notable distancia del resto, es el ya referido Ippolit Teréntiev, que en esta cuestión solo tiene rasgos intelectuales tangenciales con el nihilismo, aunque de inusual profundidad si tenemos en cuenta su jovencísima edad. La vehemente Lizaveta Prokófievna, que advierte espantada el ateísmo de que se jactan, irritada ante las risas irónicas y burlonas que de modo constante manifiestan, ante su descarada altivez, acaba explotando, y, cual atacada de incontrolado histerismo, lanza una extensa an-

72 Hermann Hesse, en el breve estudio antes citado, afirma que durante estas horas de presencia de la turba de personajes nihilistas en torno al príncipe, tratando de conseguir dinero de él mediante el engaño, es cuando más visible se le hizo la «soledad trágica» de Mischkin.

danada contra ellos, en la que, además de decirle a Kolia, que está influido sobre todo por su amigo Ippolit, que, en vez de discutir, con lo joven que es, sobre el *problema femenino*, lo que debe hacer es portarse «humanamente» con su sufrida madre, exclama: «¡Locos! ¡Vanidosos! No creen en Dios, no creen en Cristo. Pero hasta tal punto estáis corroídos de vanidad y orgullo, que acabaréis comiéndoos los unos a los otros, desde ahora os lo digo» (capítulo IX). No solo los quinqueviros de *Demonios* terminarán devorándose a sí mismos, sino que solo hay que reparar en la terrible lucha por el poder que se desata en la Unión Soviética después de la muerte de Lenin en enero de 1924, de qué modo todos los principales revolucionarios de la primera hora son neutralizados y apartados, y, después, cuando las circunstancias sean propicias, en el decenio de 1930, detenidos, encerrados y eliminados físicamente por orden de José Stalin. Todo lo que ocurre en Rusia posteriormente a su muerte en 1881, está profetizado de modo sobrecogedor y espeluznante por Dostoyevski, pero no porque fuese profeta, al modo de los profetas del Antiguo Testamento, sino porque conoce como nadie la idiosincrasia del pueblo ruso y lo que se esconde detrás del nihilismo ruso.

Ippolit Teréntiev, que sabe que su fin está próximo, pues la tuberculosis lo carcome, pretende llamar la atención sobre su persona, e incluso quiere aparentar lo que a veces en el fondo no es. Por ejemplo, cuando, poco después de esa acalorada intervención de la generala, le comenta que «aunque no tengo nada de sentimental», celebra que aquel turbio asunto de marras en relación a la fortuna del príncipe, se haya resuelto satisfactoriamente. Sí que es un sentimental. Y por eso mismo es, como mucho, un aspirante a nihilista. Los verdaderos nihilistas, como Verjovenski, o como Nikolai Vsevolódovich Stavroguin, no pueden permitirse tener sentimientos. Tienen que ser implacables, sin compasión alguna. A mi juicio, Ippolit, sobre todo por sus actos, pero también por sus palabras, es un muchacho con corazón, al que le obsesiona la muerte, y también la idea del suicidio, naturalmente sin punto de comparación con esa convulsiva y enfermiza obsesión por ese acto del Kirillov de *Demonios*, pues lo que el ingeniero Aléksieyi Nilich Kirillov pretende con su «suicidio lógico» es demostrar que Dios no existe. Me parece necesario subrayar lo que se refiere al sentimiento, porque el primer nihilista literario, el extraordinario Evgueni [Eugenio] Vasílich Basárov de la novela *Pa-*

dres e hijos de Iván Turguéniev[73], aunque pretenda dar una imagen en sentido contrario, de hombre frío, desapasionado, analítico, cerebral, *científico*, observador de las leyes de la naturaleza, quiere, aunque se resista a mostrarlo explícitamente, muchísimo a sus padres, sobre todo a su madre, a pesar del desapego e independencia con que se conduce ante ella; asimismo, al margen de su curiosidad científica, coopera todo lo que sea necesario en la salvación de vidas humanas, como dicta su código ético de médico, y esa actitud es la que acabará contagiándole el tifus de un desgraciado *mujik* (campesino pobre) y muriendo a consecuencia de ello; pero, ante todo, es capaz de amar, de enamorarse apasionada y desinteresadamente de una mujer, de la hermosa y seductora Anna Serguiéievna Odintsova, que finalmente no le corresponde en su amor, pero que acudirá a su lecho de muerte, acompañada de un afamado doctor para hacer un último intento por curarle, de todo punto inútil, y que mantendrá con el moribundo una inolvidable y conmovedora conversación, digna de ese otro genio del arte de narrar que es Turguéniev.

Conviene, no obstante, aclarar que Ippolit expresa opiniones inequívocamente nihilistas, lo que no significa que lo sea por completo o que, como acabo de indicar, no tenga sentimientos. De nuevo, dirigiéndose a Lizaveta Prokófievna, afirma: «... Pues a lo que más le temen ustedes es a nuestra sinceridad, y eso que nos desprecian». La generala, viendo que la tos acude con inusitada y arrolladora fuerza a su garganta, y observando su estado como de delirio extático, se emociona toda entera, rogándole que se calme, que descanse, que no se fatigue; pero él no puede ya detenerse: «¡Sí, la Naturaleza es una guasona! Porque, si no —continuó con súbita vehemencia—, ¿por qué crea a los seres superiores para luego reírse de ellos? Al único ser que en la Tierra se ha reconocido perfecto dióle por misión la Naturaleza decir palabras que han hecho correr torrentes de sangre, en los que habría podido ahogarse la Humanidad entera si toda esa sangre se hubiese vertido de una vez [...] Yo quería vivir para la dicha de todos los hombres; para la búsqueda, para la difusión de la verdad [...] ¿Saben que si no estuviese tísico me mataría?...» (capítulo X). Solo

73 Iván Turguenev, *Padres e hijos*, Madrid, Alianza, 1971. De esta traducción extraigo la grafía de los nombres de los personajes. La novela fue publicada originalmente en 1862, en la revista literaria *Ruskii Vestnik*, y en ella, como es bien sabido, surgen por primera vez en la literatura universal los términos «nihilismo» y «nihilista».

quisiera aquí que el lector reparase sucintamente en varios detalles: Ippolit es honesto intelectualmente hablando, cree firmemente en la sinceridad; más que como «guasona», parece ver a la Naturaleza como una madrastra; la alusión a los «seres superiores» inmediatamente nos evoca a Rodion Románovich Raskólnikov; a Cristo, como equivocadamente piensa Ippolit, no le ha dado ningún mandato ni le ha conferido ninguna misión «la Naturaleza», sino su Padre que está en los cielos; es muy cierto que las palabras de Cristo han provocado océanos de sangre; la dicha de los hombres que desea Ippolit no tiene nada que ver con el pérfido y destructivo anhelo del Gran Inquisidor (en los *Karamazov*) para con aquéllos, pues la dicha y felicidad de la que le habla a Jesús en los calabozos de la Inquisición en Sevilla conduce a la más absoluta negación de la libertad y de la dignidad del hombre; Ippolit cree honradamente que se puede encontrar una «verdad» terrenal, que sería la *única* verdad, como, también honradamente, pero muy equivocadamente, creyó Federico Nietzsche.

En esta 2ª parte, para finalizar ya con ella, existen también nítidas alusiones evangélicas, como cuando Ippolit se permite sugerir que Lizaveta Prokófievna tome con su marido y con sus hijas una taza de té en casa del príncipe (no olvidemos que la *dacha* de Lebédev, al alojarse allí una persona del rango social de Mischkin, es como si fuese la casa de éste, pues para el funcionario es todo un honor contar con ese invitado), a lo que la generala responde, dirigiéndose al príncipe, que «yo no soy digna de tomar té en tu casa»[74] (capítulo IX). También asistimos al progresivo encariñamiento del príncipe con los niños, por ejemplo, con la hijita todavía de pecho de Lebédev, Líubochka, hermanita de Viera Lebédeva. O cómo Keller, un oficial retirado de origen alemán, que mantuvo una fugitiva relación con Nastasia Filíppovna en el pasado, solo con el propósito de darle celos a Rogochin, le confiesa al príncipe que «había perdido *todo vestigio de moral* (únicamente por no creer en el Altísimo)», y, un poco más adelante, en el mismo capítulo, le reconoce al propio príncipe dos cosas muy significativas: «...Mire usted, príncipe: tiene usted una sencillez de alma, una inocencia como ni en la Edad de Oro las hubo, y de pronto, al mismo tiempo, penetra usted a través del hombre como una flecha, con la más profunda observación psicológica» (capítulo XI).

74 Recuérdense las palabras del centurión cuando Jesús accede a entrar en su casa en Cafarnaúm para curar a su criado paralítico: «Señor, no soy digno de que entres bajo mi techo...» (Mt 8, 8).

Estas últimas palabras de Keller corroboran la certera observación de Jacques Madaule acerca de esa capacidad de penetración psicológica, «a pesar suyo», de Mischkin: «Ningún secreto es tan vergonzoso ni está tan escondido que no lo descubra al instante, o mejor dicho que no se le descubra como a pesar suyo y sin que él lo busque»[75]. Keller, un grandullón al que se le llama «el boxeador», unido al círculo de Ippolit Teréntiev, y que ha publicado un artículo en una revista, a cuenta de aquel turbio asunto del dinero que la estrambótica banda quiere sonsacarle al príncipe, artículo cuyo objetivo no era otro que desacreditar a Mischkin delante de la sociedad petersburguesa, este Keller, que aparenta ser un vulgar matón, no resulta después tal, y, lo que es aún más elocuente, ha percibido con total clarividencia, no solo la inocencia y pureza del príncipe, que salta a la vista, sino su inteligencia y agudas dotes psicológicas de observación. En efecto, Mischkin suele observarlo todo en silencio, como si estuviese ido o como ajeno a los acontecimientos que ocurren a su alrededor, pero de todo lo importante dáse cuenta, de todo lo relevante —por sutil que sea, por escondido que esté— que tenga que ver con la vida y con la evolución espiritual de las personas que le rodean. Nadie le es indiferente.

En el capítulo XII, que comienza a las siete de la tarde del tercer día de estancia del príncipe en la *dacha* de Lebédev en Pávlovsk, estando Mischkin en la terraza de la vivienda, se presenta de improviso Lizaveta Prokófievna (su *dacha* y la de Lebédev distaban unos trescientos metros tan solo), para saber exactamente qué decía aquella breve misiva que el príncipe le había hecho llegar a Aglaya y que ésta había guardado en un volumen del *Quijote*, una carta de cuya existencia acaba de enterarse la generala. El príncipe, ante los requerimientos de la madre, se la recita de memoria, ya que la recuerda muy bien, y, como él mismo afirma, no tiene inconveniente en hacerlo ni tiene que ocultar nada, por lo que no va a ponerse colorado al referirla, aunque lo cierto es que se pone doblemente colorado, pero como aquélla dudase, no tanto del contenido de la carta, que le ha parecido un galimatías incomprensible, sino de las palabras del príncipe de que la escribió como si fuera un hermano de la joven, Mischkin, a la pregunta de Lizaveta de si le ha mentido, le responde seco y tajante: «Yo no miento». Ante la insistencia de la generala, aunque elude hábilmente la pregunta de si se encuentra en Pávlovsk

75 *El cristianismo de Dostoievsky*, pág. 61.

por Nastasia Filíppovna, sí le corrobora que no se ha presentado allí con la pretensión de casarse con la amante de Rogochin. La generala, finalmente, después de pedirle que le dé un beso, pues confía plenamente en él y lo estima muchísimo, le recuerda, no obstante, que Aglaya no lo quiere y que ella, como madre, ha tomado sus medidas para que su hija no sea nunca suya.

******

Los primeros párrafos del primer capítulo de la tercera parte sirven al novelista para hacer unas consideraciones generales acerca del excesivo número de funcionarios inútiles en Rusia, sobre la carencia común de originalidad entre las personas (que suele faltar entre las personas con sentido práctico) y sobre el desprecio que, en general, se tiene en Rusia por los genios y los inventores. También dice el narrador: «Pero cierta estupidez espiritual parece ser la condición indispensable, o poco menos, si no de todo hombre práctico, por lo menos de todo serio acumulador de dinero».

Aquel tercer día de estancia del príncipe en Pávlovsk, continúa en la tercera parte, y se extiende durante los capítulos I, II y III. Casi al final de este capítulo III, siendo ya más de las doce de la noche, se inicia el cuarto día en Pávlovsk, que continuará durante el capítulo IV, prolongándose toda esa noche. Ese cuarto día de la estancia del príncipe Mischkin en Pávlovsk es el día de su cumpleaños, y está cargado de manera intensísima de acontecimientos. Se prolonga hasta el final del capítulo X, cuando, de madrugada, se entra en el quinto día, que apenas tiene duración en la novela. Durante el aludido cuarto día es cuando Ippolit Teréntiev lee su elocuente *Explicación*. En ese mismo día, tan preñado de sucesos, entre las siete y las ocho de la mañana, tiene lugar, en un banco verde de un parque junto a la *dacha* de Lebédev, la extraordinaria conversación entre Mischkin y Aglaya, en la que ésta, a pesar de su orgullo, deja traslucir claramente el inmenso amor que siente por él.

Una vez que el narrador, que siempre habla en tercera persona, ha hecho la mencionada introducción a la 3ª parte de la novela, en la que, además de referirse a algunos aspectos muy generales en relación a la escasa eficacia de la Administración imperial y sobre de-

terminadas actitudes de los rusos en lo que atañe a la innovación y la mejora de la industria y de la economía, y donde también aprovecha para aclarar ciertas impresiones, oscilantes estados de ánimo y moderadas esperanzas sobre el curso de los acontecimientos por parte de Lizaveta Prokófievna, naturalmente en lo que se refiere al destino más o menos próximo de sus queridísimas hijas, se relata una conversación que tiene lugar en la *dacha* de Lebédev (recordemos, como acabamos de indicar, que ya estaba muy avanzada la noche de ese tercer día en Pávlovsk), en la que, por supuesto, está presente el príncipe, pero que tiene la particularidad de girar en torno a un tema de carácter político, en concreto el significado del liberalismo en Rusia. La intervención más destacada y detallada es la de Radomskii, que, en síntesis, viene a concluir que una de las principales tragedias del liberalismo en Rusia es la de no haber sido capaz de entroncar y mantener lo mejor de la tradición, y, por eso, constituye ese liberalismo un ataque frontal a la «sustantividad» de Rusia. En ninguna parte —Radomskii debe estar pensando sobre todo en Inglaterra— puede darse el caso de que un liberal odie a su patria; sin embargo, eso es lo que ocurre en Rusia. Nótese que Dostoyevski está introduciendo, aunque no le interesa hacerlo con excesiva profundidad en esta novela, pues su centro de gravedad es otro, el arduo problema de la occidentalización de Rusia, de la europeización de Rusia, iniciada por Iván IV *el Terrible* en la segunda mitad del siglo XVI —al mismo tiempo que somete de manera implacable a los campesinos pobres y sienta las bases sólidas de la autocracia imperial—, continuada de manera despótica y cruel por Pedro *el Grande* a finales del XVII y principios del XVIII, e impulsada de modo asimismo autocrático y absoluto, pero sin tan extrema brutalidad, por Catalina *la Grande* en la segunda mitad del siglo XVIII. Esos liberales rusos a los que se está refiriendo Radomskii como intelectuales europeizantes, forman la flor y nata de la *intelligentsia*, y entre ellos hay ya por entonces, hacia 1870, que es el año de nacimiento de Vladímir Ilich Uliánov (Lenin), numerosos nihilistas. A Dostoyevski, lo que le preocupa, lo que rechaza abiertamente, es que, en aras de esa occidentalización, se traicione el «alma de Rusia», se disuelvan sus tradiciones más profundas, las arraigadas creencias religiosas del pueblo ruso. Esto es lo que teme Dostoyevski, que precisamente habla con Alexander Herzen en Londres, en julio de 1862, de ese pueblo ruso, un pueblo que, según juicio erróneo de Edward Hallett Carr, no conocía bien

Dostoyevski[76]. Si algo conocía bien el incomparable novelista, mejor aún que pudiera conocerlo el propio Tolstói, era al pueblo ruso, es decir, la más íntima esencia de ese pueblo, que no puede desligarse de su religiosidad profunda. Aunque debe admitirse que ese conocimiento se sustenta, primordialmente, en la experiencia espiritual del escritor, en la observación del «pueblo» ruso a través del espejo donde se reflejan las turbulencias de su propia alma en llamas, en permanente estado de agitación subterránea, como un volcán que puede entrar en erupción en cualquier momento.

El príncipe, ante la «pasión y vehemencia» de las palabras de Radomskii, interviene para decirle que en parte tiene razón, que puede ser que el liberalismo tienda «hasta cierto punto, a odiar a la misma Rusia», pero que sería injusto aplicar ese criterio a todos los liberales. En este mismo momento, el narrador hace una penetrante observación sobre el carácter del príncipe, una de sus principales cualidades, «que consistía en la extraordinaria ingenuidad de la atención con que siempre escuchaba cuanto despertaba su interés y de las contestaciones que daba cuando, en esos casos, le hacían directamente preguntas. En su cara, y hasta en la actitud de su cuerpo, parecían traslucirse esa ingenuidad, esa buena fe que no sospechaban ni burlas ni humorismos». La conversación va discurriendo por diversos vericuetos, siendo uno de ellos el ensañamiento con que se conducen determinados criminales comunes, a lo que el príncipe, después de que uno de los presentes informe del elevado número de asesinatos que es capaz de cometer este tipo de individuos, responde haciendo una agudísima observación de psicología criminal, en la que lo importante, para él, no es tanto el número de víctimas, que por supuesto que lo es, sino la ausencia absoluta de arrepentimiento: «Pero yo hube de observar entonces [en su recorrido por algunos penales] que el criminal más nato y empedernido no deja de saber que es un *criminal*; es decir, que su conciencia le dice que no ha obrado bien, aunque no sienta el menor remordimiento»[77].

---

76 Edward Hallett Carr, pág. 89. Por su lado, Franco Venturi considera a Herzen como al verdadero creador del populismo ruso. Una excelente síntesis de las actividades y del pensamiento de este eminente revolucionario, se halla en el citado libro de Venturi, págs. 99-148.

77 Véase, en consonancia con esta cuestión, mi citado artículo *Sobre la prisión perpetua*.

Aglaya no deja de observarlo en todo momento, aunque intentando que nadie se dé cuenta de ello; el único que lo percibe es el príncipe. De vez en cuando, también ella se ruboriza. Cuando él, dirigiéndose a Lizaveta Prokófievna, trata de tranquilizarlos a todos, indicándoles que no teman por que pueda darle un nuevo ataque, pues se retirará en seguida, en medio de este párrafo acierta a expresar: «Hay ideas elevadas, de las que yo no debo ponerme a hablar, porque infaliblemente les hago reír a todos...»; entonces, Aglaya, temiendo que, efectivamente, puedan reírse de él, se encara con él: «Pero ¿por qué se expresa usted aquí de ese modo? ¿Por qué les dice usted eso *a ellos*? ¡A ellos! ¡A ellos!» Y, echando fuego por los ojos, como correspondía a su carácter en determinados instantes decisivos e intensos, a la inmaculada sinceridad de sus sentimientos, al sacrosanto amor y respeto que profesa a esa criatura tan increíblemente auténtica, pura, inocente y buena que es Mischkin, dijo dirigiéndose a todos los presentes, que se quedaron estupefactos, sobre todo su madre, pues sabía de lo resolutiva que era y de lo que era capaz su hija: «Aquí no hay ni una sola persona digna de esas palabras [las que acaba de pronunciar el príncipe sobre las ideas elevadas]. ¡Aquí no hay nadie, nadie, que valga su dedo meñique ni tenga su inteligencia ni su corazón! ¡Usted es más honrado que todos, más noble que todos, mejor que todos, más inteligente que todos! Aquí hay quien es indigno de agacharse y recoger del suelo el pañuelo que deja usted caer[78]... ¿Por qué se humilla usted así y se rebaja ante ellos? ¿Por qué ha de despreciar usted todo lo suyo, por qué no ha de tener usted orgullo?» (capítulo II). Frente al orgullo, que Aglaya lo posee en alto grado, aunque con humanísima y serena dignidad, el príncipe, su naturaleza más profunda, no puede manifestar sino humildad, porque la humildad y la piedad son la argamasa impoluta y virginal, sin adulteración alguna, que ha servido para modelar indeleblemente su espíritu. A Aglaya le cuesta entenderlo, quizás rechace tanta humildad en su fuero interno, pero siente una admiración sin límite por un hombre así, y este modo de ser, a pesar de que muchas veces pueda

78 Cuando los fariseos le preguntaron a Juan el Bautista que por qué, si no era el Cristo, ni Elías, ni el profeta, bautizaba, «Juan les respondió: "Yo bautizo con agua, pero en medio de vosotros está uno a quien no conocéis, que viene detrás de mí, a quien yo no soy digno de desatarle la correa de su sandalia"» (Jn 1, 26-27).

molestarla, en parte porque pueda ser, como de hecho es, objeto de burlas y de chanzas, en el fondo la absorbe por completo, la embriaga de un dulce y puro amor.

Pero Aglaya continúa escondiendo sus sentimientos, a pesar de aquella volcánica explosión. No solo los esconde, sino que vuelve a mostrar desdén e indiferencia por el príncipe, insegura como está de lo que Mischkin siente verdaderamente por ella. En ese mismo capítulo hay un cruce de miradas entre ambos, encontrándose de pronto los ojos de ella centelleantes, echando chispas, ante lo que acaba de ver, y lo que ha visto con sus propios ojos es cómo el príncipe ha vuelto la cabeza para contemplar a Nastasia Filíppovna, que ha pasado por delante de la *dacha*, con el único fin de provocar, por ese despecho que la está destruyendo por dentro. Pero, aunque Aglaya no lo sepa, aunque se resistiera a admitirlo caso de que el príncipe se lo confesase, lo cierto es que Mischkin continúa sintiendo por esa María Magdalena literaria —muchísimo más real que tantos seres reales mediocres y vulgares que somos la mayoría de nosotros y que nos rodean todos los días— una piedad infinita. Después acontece un desagradable episodio en la estación de ferrocarril de la pequeña ciudad veraniega, un incidente en el que incluso se produce un relampagueante conato de vivo revuelo, en el que Nastasia cruza el semblante de un pretendido ofensor, un joven oficial amigo de Radomskii, con un bastoncito de junco, oficial que, sin pensárselo dos veces, se abalanza contra ella, acudiendo el príncipe de inmediato en su auxilio y recibiendo, como era de esperar, un fuerte revés en el pecho por mano del joven militar. Todo el incidente ha tenido su origen en ciertas descaradas y provocativas palabras de Nastasia, que está en Pávlovsk en un estado de excitación creciente, pues a ella también la devoran los celos pensando que el príncipe está enamorado de Aglaya. Lo paga con quien sea, especialmente con el grupo de amistades de Mischkin, ante la consiguiente indignación general. Nastasia, hermosísima, deslumbrante, paseando su inefable belleza física, es un alma insatisfecha, torturada, que se desprecia a sí misma, y que ama al príncipe aún más todavía que antes, pero ella sí que es consciente, a diferencia de la virginal Aglaya, que ese amor no es posible, es más, que ella está destinada a morir por mano de su «lujurioso» y «sanguíneo»[79] amante, Rogochin, una muerte que la redimirá

79 Edward Hallett Carr, pág. 192.

de todos sus pecados, como los años de trabajos forzados en Siberia, en compañía de Sonia, otra prostituta de corazón puro, otra María Magdalena literaria, la primera del escritor, redimirán a Raskólnikov del terrible crimen que ha cometido contra la vieja usurera Aliona Ivánovna y su hermana Lizaveta. Terrible porque ha matado por una idea, porque ha matado para demostrarse a sí mismo que es un individuo superior, que su deber moral es librar a la sociedad de un parásito que chupa la sangre de sus víctimas, y porque él piensa que está por encima de las leyes divinas y humanas.

Después del incidente de la estación, ya oscurecido del todo, y habiéndose quedado solo el príncipe en la terraza de la *dacha*, acercósele Aglaya, manteniendo con él un breve diálogo, en el que, ante la pregunta de ella de si él se defendería si fuese atacado, si él, en definitiva, era un cobarde, Mischkin responde: «Cobarde es quien no tiene miedo y huye; pero quien tiene miedo y no huye, ése no es cobarde». Al final del diálogo, en el que hablaron, entre otras cosas, del duelo que le costó la vida a Pushkin, él es consciente que solo le importa la presencia de ella: «Pero todo se le voló del pensamiento, salvo la idea de que ella estaba allí, ante él y él la miraba, siéndole casi en absoluto indiferente en tal instante que ella le hablase de una cosa o de otra». Cuando se despidieron y ella le ofreció la mano, probablemente fue entonces cuando deslizó entre sus dedos un dobladito billete, que, poco después, el príncipe pudo leer, y en el que lo citaba en el banco verde del parque a las siete en punto de la mañana, para hablarle de «un asunto sumamente principal», por lo tanto al amanecer del cuarto día de estancia del príncipe en Pávlovsk.

Pero esa noche va a ser muy larga. Para empezar, el príncipe, que había salido a dar un paseo poco después de la medianoche, es decir, nada más comenzar el cuarto día, encuentra de pronto la sigilosa figura de Rogochin, que, como es su costumbre, surge de pronto de entre las sombras, como una aparición inquietante y perturbadora. Pero el príncipe —ya se lo ha dejado entrever antes a Aglaya— no es precisamente un cobarde; su calma y serenidad no se disipan. Es entonces cuando tiene ese pensamiento respecto a Rogochin que ya hemos transcrito, a saber, que «en el alma aquel hombre no podía cambiar». El príncipe se franquea con él: «Y aunque sea yo inocente como un ángel para contigo, tú, a pesar de todo, no me podrás su-

frir, porque pensarás que ella no te quiere a ti, sino a mí». Así es, en efecto. Aunque Mischkin intenta sinceramente persuadirlo de que ella, Nastasia, en realidad a quien quiere es a él, a Rogochin, pero que gusta de mortificarlo y de hacerle sufrir, pues tal es su carácter, Rogochin no puede dejar de creer con todas sus fuerzas que el corazón de Nastasia ha elegido al príncipe. No se equivoca. Lo que no puede comprender es que Mischkin no la ama en el sentido que normalmente concedemos a ese sentimiento, sino que lo que siente es solo *piedad*. Cuando el príncipe regresa de nuevo a la *dacha* en compañía de Rogochin, la animación de la nutrida concurrencia crece por momentos. La madrugada avanza, pero los presentes se enzarzan en debates en los que manifiestan apasionadamente sus opiniones. Uno de los más vehementes en expresarlas es el dueño de la vivienda, Lebédev, sobre todo cuando afirma que «la ley de la propia conservación y la ley de la propia destrucción son las únicas fuerzas de la Humanidad. El diablo, mediante una y otra, domina y dominará hasta un límite de tiempo aún desconocido [...] porque el espíritu impuro [el demonio] es un grande y poderoso espíritu» (capítulo IV). Por su parte, Radomskii emite una opinión sobre el príncipe que más pareciera que estuviese dirigida a Federico Nietzsche: «¿Verdaderamente, príncipe, fue usted quien dijo una vez que el mundo se salvaría por la *belleza*?»[80]. Mischkin se limita a no responder.

---

80 Entre los fragmentos póstumos de Nietzsche, incluidos en la edición completa de las obras del pensador alemán llevada a cabo por Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag/ De Gruyter, 1988), pueden leerse algunos aforismos y pensamientos, escritos entre mayo y junio de 1888, como éstos: «El arte como única fuerza superior contraria a toda voluntad de negación de la vida, como el anticristianismo, el antibudismo, el antinihilismo *par excellence*. El arte como *redención del que conoce* —del que ve, que quiere ver el carácter terrible y problemático de la existencia, del que conoce trágicamente—. El arte como la *redención del que obra* [...]. El arte como la *redención del que sufre*...». Friedrich Nietzsche, *Estética y teoría de las artes* (prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo), Madrid, Tecnos, 1999, pág. 76. Es decir, el arte y la estética como únicas justificaciones de la existencia, un pensamiento que Mischkin no podría aceptar, como tampoco lo aceptaría Dostoyevski.

Pero el acontecimiento decisivo de esa madrugada, antes de que amanezca y el príncipe se encuentre con Aglaya en el banco verde del parque, es la *Declaración* de Ippolit Teréntiev. Tiene razón Edward Hallett Carr al definir a Ippolit como un personaje excepcionalmente maduro para su joven edad, un personaje en el que el novelista ha pretendido reflexionar muy profundamente sobre el dolor y el sufrimiento, pues sabe que se está muriendo, un personaje que considera su «muerte injusta y absurda» y que está, quizás por ello mismo, necesitado de «autoafirmación». Pero yerra, a nuestro juicio, el insigne historiador británico cuando opina que Ippolit es un personaje que no «nos conmueve del todo»[81], opinión que se sustenta probablemente en creer que Ippolit se conduce con cierta afectación, cuando lo cierto es que, con independencia de que esté necesitado de comprensión y de cariño, habla con absoluta sinceridad y no creemos que su actitud moral e intelectual sea una simple pose.

Esta *Declaración*, leída por él en voz alta en la terraza de la *dacha* de Lebédev, en presencia del príncipe, de Rogochin, de Radomskii, de Kolia, de Keller y otros más, y que ocupa varias apretadas y densas páginas, la titula su autor *Mi explicación indispensable. Après moi, le déluge* [Después de mí, el diluvio], y en ella hace profundas y originales consideraciones sobre su concepción de la vida y de la existencia, teniendo en cuenta que está convencido de que va morir pronto por efecto de su tuberculosis, planteándose abiertamente la posibilidad del suicidio. Relata un extenso y extrañísimo sueño, que con toda seguridad conocía el excepcional escritor praguense Franz Kafka[82],

81 Edward Hallett Carr, pág. 198. En cuanto al absurdo de la propia existencia —aunque no tanto del carácter absurdo de la muerte, y eso que él sí fue víctima de una muerte absurda en 1960 como consecuencia de un accidente de automóvil—, resulta imprescindible el célebre ensayo de Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1981. Para Camus, el absurdo no es más que el silencio del mundo ante la pregunta del hombre por el sentido de la existencia. De ahí, ante ese silencio, ante el sinsentido de la existencia, la solución del suicidio, el único «problema filosófico verdaderamente serio», en palabras del extraordinario escritor existencialista francés, una solución que Camus no acepta ni comparte.

82 En la anotación correspondiente al 20 de diciembre de 1914, escribe Kafka en sus *Diarios*: «Objeción de Max [se refiere a su íntimo amigo, biógrafo y editor Max Brod] a Dostoievski, porque hace aparecer en sus

grandísimo admirador del novelista ruso, un sueño que también nos evoca algunas imágenes animales monstruosas de ciertos cuadros del pintor simbolista suizo Arnold Böcklin, como por ejemplo *La plaga*, de 1898 (Basilea, Kunstmuseum). Habla de una *convicción suprema*, que parece consistir en que, aunque al principio despreciaba la vida, después quiere aferrarse a ella y «vivir fuere como fuere» [...] «porque yo, efectivamente, *empecé* a vivir al saber que ya me era imposible empezar». Pone como ejemplo a Cristóbal Colón y a su afán por descubrir el Nuevo Mundo, diciendo que lo importante no es el descubrimiento en sí, sino la búsqueda. Lo mismo ocurre en la vida. La vida es búsqueda constante, sempiterna. También afirma que es imposible «comunicar a nadie lo más principal de vuestra idea», que siempre se muere el hombre, cualquier hombre, sin haber podido transmitir algo esencial de su pensamiento que se lleva a la tumba, por mucho que lo haya intentado y por muchos volúmenes que haya escrito. Establece, asimismo, una distinción entre la *caridad* individual y la *caridad* pública. La primera es una necesidad del individuo y existirá siempre. La semilla de la caridad individual puede ser muy pródiga en el transcurso del tiempo, no conociéndose exactamente su alcance y la parte que pueda tener en la resolución de los destinos de la Humanidad. Más adelante lleva a cabo aquella hondísima reflexión, ya resumida antes por nosotros, acerca de la copia del *Cristo muerto* de Hans Holbein *el Joven* que hay en casa de Parfén Rogochin. También cuenta un extraño suceso que le ocurrió con este último, cuando se deslizó como un fantasma dentro de su habitación completamente en sombras, solo iluminada por una lamparita que había delante de un icono, observándole callado, sin pronunciar palabra, cual un espectro inquietante o amenazante[83].

---

obras demasiados enfermos mentales. Completamente equivocada. No son enfermos mentales. Los signos morbosos no son otra cosa que un recurso de caracterización, que resulta además muy delicado y productivo. Por ejemplo, basta con servirse de la mayor insistencia para decir de una persona que es idiota y simple, y dicha persona, si lleva en su interior un núcleo dostoievskiano, se verá literalmente espoleada a dar de sí todo lo que pueda». Franz Kafka, *Diarios (1914-1923)*, Barcelona, Lumen, 1975, pág. 102.

83 Resulta curioso comprobar la similitud espiritual de ese clima propenso al sueño, al delirio, a lo subconsciente y al simbolismo, que se da

Por acabar con este interesante personaje, Ippolit, ya en la 4ª y última parte de la novela, en el capítulo II, deja la *dacha* de Lebédev y se traslada a la casa de Ptitsin y de su esposa Varvara en la misma Pávlovsk. La tensión con Gavrila, el hermano de Varvara, se acrecienta, profesándole Gavrila un encendido desprecio e incluso odio. En buena medida, porque Ippolit, que también odia a Gavrila, le dice claramente lo que piensa de él: que es un ser fatuo, vil, ruin y ordinario, un ser rutinario, incapaz de originalidad alguna, infinitamente envidioso y profundamente frustrado y resentido.

Por fin, a las siete de la mañana del cuarto día de estancia del príncipe en Pávlovsk (3ª parte, capítulo VIII), tiene lugar la cita de Mischkin con Aglaya en el banco verde del parque, desarrollándose entre ambos un diálogo extraordinario y sublime, para el que el novelista ha ido preparando al lector de modo gradual, un diálogo en el que ambos muestran gran entereza y serenidad, aunque Aglaya, profundamente enamorada, no se atreve a manifestarle abiertamente su amor, pues cree que el corazón del príncipe pertenece a Nastasia. Pero Aglaya tiene oportunidad de decirle muchas cosas. Una de ellas, de enorme hondura moral, es que la justicia, por sí sola, puede ser, y de hecho es, injusta[84]. También le dice que la inteligencia principal, que es la que importa, es en él más grande y mejor que en todos los demás que ella conoce, inteligencia que esos mismos no pueden ni siquiera soñar porque carecen también del alma principal y solo poseen un alma secundaria. Aglaya está con ello expresando la idea, que forma parte de su íntimo convencimiento, de que en las perso-

---

tanto en Rusia como en el Occidente europeo en los decenios finales del siglo XIX, cuyo más eminente precursor quizás haya sido el gran escritor estadounidense Edgar Allan Poe, desaparecido en 1849. Una prueba de ese clima y de esa visión espectral que relata Ippolit es el famoso cuadro que Paul Gauguin pintó en los Mares del Sur, en Tahití, titulado *Manao Tupapau* («El espíritu de los muertos acecha»), de 1892, un óleo sobre arpillera trasladado a lienzo que se conserva en la Albright -Knox Art Gallery de Buffalo (Estado de Nueva York), que le explicó por carta detalladamente a su esposa, y en el que Gauguin representó la visión espectral que creyó percibir su jovencísima amante tahitiana Tehura cuando él entró de improviso en la alcoba. Véase, John Rewald, *El Postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza, 1982, págs. 414-416.

84 Repárese, sin ir más lejos, en el juicio a Sócrates y su condena a muerte.

nas hay dos almas, pero solo una de ellas importa, y precisamente es esa alma la que posee el príncipe[85]. Asimismo, le manifiesta su deseo de sincerarse con una persona en el mundo, y esa persona ha decidido que sea él. Una persona con la que no puede tener secretos. Le revela que anhela viajar por Europa, conocer Roma, París, gabinetes científicos y catedrales góticas, pero que, sobre todo, desea fundar una escuela con él donde instruir a los niños —pues ella sabe de la predilección y dulzura del príncipe para con los niños—. Es evidente que Dostoyevski nos está trazando el perfil psicológico y la original personalidad de la más entusiasta y ardiente defensora de la modernización de Rusia de todas sus novelas, sensible tanto a las bellezas del arte como a los avances de la ciencia. Algunos críticos incluso han llegado a sugerir que quien también estaba silenciosamente enamorada del novelista, aún más quizás que la propia Anna Vasilevna Korvin-Krukovskaya, que sin duda lo estaba e inspira, como hemos comentado antes, el personaje de Aglaya, era su hermana de menor edad, Sofía Vasíliyevna Kovalévskaya, privilegiado intelecto matemático[86].

---

85 Luigi Pareyson, en el estudio citado, pág. 149, comenta sobre esta distinción clave de la muy lúcida Aglaya Ivánovna: «Por tanto, la inteligencia fundamental puede ser perfectamente separada de la inteligencia secundaria. Más aún, no solamente prescinde de la misma, sino que incluso la excluye, porque la verdadera inteligencia constituye una síntesis entre mente y corazón, verdad y bien, conocimiento y moralidad: es el contacto directo, vívido y originario con el principio infinito e inagotable de todo valor, tanto cognoscitivo como moral». Por su parte, el escritor ruso Henri Troyat (pseudónimo de Levón Aslani Thorosian), dice lo siguiente sobre esa inteligencia principal: «Toda la novela conduce a esto: la incursión de la inteligencia principal en el dominio de la inteligencia secundaria. Esta inteligencia principal, que es la inteligencia fuera de las leyes de la causalidad y de la contradicción, fuera de las reglas de la moral, que es la inteligencia subterránea, la del sentimiento, creará perturbaciones en el medio donde va a ser trasplantada». *Dostoyevski*, Barcelona, Destino, 1946, pág. 296. La edición original francesa es de 1940.

86 Es la opinión del crítico ruso-francés André Levinson en su biografía *Dostoievsky (Vida dolorosa)*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1943, pág. 186. Del mismo año de la edición original francesa, hay una edición española titulada *La patética vida de Dostoievsky* (Barcelona, Apolo, 1931). En ambas ediciones el traductor es el mismo, Fabián Casares.

En este diálogo incomparable, el príncipe le refiere a Aglaya su atormentada relación con Nastasia, con la que ha vivido un mes entero, haciendo alguna que otra referencia al pasaje evangélico de la mujer adúltera[87], sobre la que nadie tiene derecho a arrojar ninguna piedra: «Esa desdichada mujer está profundamente convencida de ser la criatura más perdida, más vil de este mundo. ¡Oh, no la maltrate usted, no le arroje piedras! ¡Demasiado se atormenta ella misma con la consciencia de su inmerecido oprobio!» En su sinceridad, que le ha demandado sin reservas la propia joven, le manifiesta a Aglaya que esa relación con Nastasia le ha producido un dolor tan grande que no podrá curarse nunca de él. Antes amaba a Nastasia; ahora ya no la ama; solo siente una infinita piedad por ella. Nastasia, continúa explicándole, se vilipendia a sí misma sin motivo alguno, se tortura a sí misma de una manera espantosa, como si fuese el ser más despreciable del mundo. Hay en ello, en opinión de Mischkin, algo profundamente antinatural. Todo deriva del amor inmarcesible que Nastasia siente por él, pero no quiere hacerlo desgraciado, y, creyendo que Mischkin ama a Aglaya, consiente sin resentimiento alguno en sacrificar su amor y propiciar la unión del príncipe con la más joven de las Yepánchinas. Para ello, Nastasia Filíppovna ha llegado incluso, en su desvarío amoroso, a escribirle y hacerle llegar a Aglaya Ivánovna tres cartas, tres misivas incalificables y conmovedoras hasta el límite humanamente soportable, que Aglaya entrega al príncipe, y que éste leerá, en un estado en el que el sueño y la realidad llegarán a confundirse, poco después, cuando ya se encuentre solo, al final de este casi eterno cuarto día (que sin solución de continuidad se ha enlazado con el anterior, habiéndose mantenido el príncipe prácticamente todo ese tiempo, lo que resulta casi físicamente incomprensible, despierto, sobre todo si reparamos en la tensión acumulada entre tantos acontecimientos extremos —solo le venció el sueño en el banco verde un par de horas antes de la llegada de Aglaya—, en el último capítulo de la 3ª parte. Aglaya le descubre a Mischkin que Nastasia está prendada de ella, que ve en ella solo pureza e inocencia, mientras que ella, Nastasia, se ve a sí misma en esas cartas como una persona impura que no puede compararse, ni lo pretende, con la joven Aglaya Ivánovna. Se establece entonces una nueva vuelta de tuerca que convierte el diálogo entre ambos jóvenes enamorados en

87 Jn 8, 2-11.

algo sumamente complejo y sutil, pues Aglaya quiere que el príncipe entienda que Nastasia, en realidad, está loca de amor por él, y eso significa intrínsecamente que, del mismo modo que Nastasia está dispuesta a sacrificarse toda entera, también Aglaya lo está, para que el príncipe y Nastasia vivan eternamente juntos. Dostoyevski está dibujando, como nunca lo había hecho antes ni volverá a hacerlo después, dos almas femeninas de una nobleza absolutamente inconmensurable, de una grandeza que deja al lector completamente trastornado, espiritualmente absorbido por la fuerza infinita de la que es capaz el amor humano. Ambas mujeres son rivales, y lo saben, pero están dispuestas a sacrificar lo más sagrado que hay para ellas, su amor a Mischkin, y se predisponen a hacerlo precisamente porque lo aman con locura, lo aman por encima de todo lo imaginable, lo aman físicamente, pero, antes de nada, de un modo sagrado, espiritual, pues, a través de ese amor, que permite nada menos que sea la otra, la competidora, la que disfrute del amado, se están redimiendo como seres humanos, esto es, Dostoyevski está redimiendo a sus criaturas como nadie lo había hecho nunca antes ni podrá volver a hacerlo[88]. Es verdad que después llegarán a enfrentarse ambas, sobre todo por culpa del orgullo de Aglaya, pero lo importante ahora es subrayar la grandeza del corazón humano a través de estas dos mujeres sencillamente sublimes. ¿Cómo pueden, Dios mío, las feministas radicales, detectar alienación en este comportamiento de ambas mujeres? Solo se comprende en quien no cree en la persona como en un ser trascendente, creado para encontrarse con Dios, con Cristo, al final de los tiempos. Solo se comprende en quien no puede comprender la esencial naturaleza espiritual del hombre, infinitamente superior a su naturaleza física.

---

88 Ni Miguel de Cervantes ni Dante Alighieri, a mi juicio los dos más grandes escritores de todo el Occidente cristiano, han hecho eso nunca con una mujer. Y cuando digo grandes, no lo digo en un sentido convencional, sino que están a la misma altura, exactamente a la misma altura, que Fiodor Mijailovich Dostoyevski. Ellos, y solo ellos, constituyen el grado supremo, inalcanzable, de la literatura universal. Después están los demás. Es cierto que hay un nivel casi al par de ellos tres, un nivel en el que solo caben muy pocos, poquísimos, cinco, ocho, a lo sumo diez, pero ese nivel está ya un grado por debajo, por imperceptible que sea. La diferencia fundamental estriba en la hondura del ideal cristiano de su cosmovisión o de algunos de los personajes de sus obras.

Pero, ¿y el príncipe? El amor de Mischkin no parece ser de este mundo; ni el que siente por Nastasia ni el que siente por Aglaya. A ambas las ama. A Nastasia, ya hemos dicho que, en vez de *amarla*, ahora siente piedad por ella. Pero no olvidemos que esa piedad es también una forma de amor, extraordinariamente intenso, en el que no puede obviarse el elemento sagrado, puesto que la criatura humana está hecha a semejanza de Dios. Pero, ¿y por Aglaya? Pareciera como si el amor del príncipe fuese como el amor de Cristo por aquellas mujeres que más íntimamente le rodeaban, por ejemplo María Magdalena, o, en ciertos momentos, María de Betania, la hermana de Lázaro. El amor del príncipe no es un amor posesivo, egoísta, carnal, sino que es un amor que no parece humano por lo mucho que tiene de divino, porque se funda en la piedad, en la compasión, en la justicia, en la clemencia, en el perdón absoluto, en la incapacidad de reprochar nada a una pecadora. Aunque todo esto parece estar más relacionado con Nastasia que con Aglaya. A ésta, debemos admitirlo, la ama, de manera diversa, pues no podemos decir que haya en ese amor aquel sentimiento de piedad (es como si el mismo amor cualitativo se manifestase en Mischkin de maneras distintas), y, sin embargo, ese amor es tan puro, es tan virginal, es tan ideal, sin dejar de ser tampoco físico, que por eso digo que no parece de este mundo. Todo esto resulta imposible de traducir para el crítico, para el estudioso, para el lector; solo es posible *sentirlo*. Solo es posible *sentirlo*, porque Mischkin ama a Aglaya, con todas las fuerzas de su alma y de su cuerpo, pero, indisolublemente también, la ama en un sentido espiritual, y esto ya nos resulta de todo punto ajeno al discurso lógico, al discurso racional, que es al que estamos acostumbrados y para el que se nos ha preparado, mientras que hemos reprimido sistemáticamente el mundo de los sentimientos más hondos, el mundo más recóndito de nuestro corazón, el *sanctasanctórum* donde se atesora nuestro amor por una criatura, por un ser de carne y de hueso, por una mujer en este caso. Hay un momento, solo un instante, en que Aglaya se da cuenta perfectamente, intuye con una agudeza femenina inexpresable, que el príncipe ha sentido amor por ella, que Mischkin la ama; lo que ya no acierta a comprender es de qué naturaleza está hecho ese amor. Finalmente, despechada, da por concluida la conversación diciéndole, delante ya de Lizaveta Prokófievna que ha llegado hasta ellos sin que lo advirtiesen, que a quien ella ama y con quien se casará es con Gavrila.

Aquellas tres cartas, en efecto, rebasan toda medida. Mischkin, al leerlas la noche del cuarto día (capítulo X), cree estar asistiendo a una pesadilla. Lo que Nastasia le ha escrito a Aglaya en esas tres cartas no es que sea perturbador, es que es absolutamente purificador, conduciéndonos a una redención completa de la mujer pecadora. La mujer pecadora es la más pura de todas las mujeres. Nastasia se ve inferior a Aglaya, en quien se encarna para ella la inocencia más auténtica: «... hasta tal punto no tengo paridad ninguna con usted, que nunca podría ofenderla, aunque quisiese [...] pero usted, para mí, es... ¡la perfección! [...] lo creo como cosa de fe.

Desde luego que a la perfección solo se la puede mirar como a tal perfección, ¿no es verdad? Y, sin embargo, yo estoy prendada de usted. Aunque el amor iguala a las criaturas, no se asuste usted; yo a usted no la equiparo conmigo ni aun en mi más recóndito pensamiento». Es Aglaya, y no ella, quien debe estar para siempre con el príncipe: «Él a usted sí la ama, desde la primera vez que la vio. Se acuerda de usted como de la *luz* [89] [...] Yo he vivido un mes entero con él, y he podido comprender que usted también le ama; usted y

89 El que este término aparezca en cursiva en el texto novelístico, tampoco es casual. Aglaya le evoca a Mischkin la luz divina, porque en ella hay parte de esa substancia espiritual y pura, angelical, que forma parte del ser de Dios. La luz está muy presente en el Nuevo Testamento, pero la luz también tiene un gran significado espiritual en la arquitectura religiosa bizantina de las iglesias de planta central, y en el oro de los mosaicos del arte de Bizancio, que remite directamente a la luz, y, por ende, a Dios. Sobre esta cuestión, véase, Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, págs. 663-668. También, Richard Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 253-257, referidas a la basílica de Santa Sofía de Constantinopla. Incluye amplia bibliografía. No olvidemos que «Sofía» significa aquí Sabiduría divina. Por último, no puede desdeñarse, sino todo lo contrario, el significado de los colores y de la luz en la pintura rusa de iconos a partir del siglo XV. Un buen ejemplo sería el icono de autor anónimo perteneciente al siglo XV que representa a Fiodor Stratilat, y que se encuentra en el iconostasio de la iglesia de igual nombre en Nóvgorod, del que el historiador del arte ruso Víctor Nicolsky dice: «Lo que ante todo pasma en esta obra es el colorido del icono, lleno de luz, de alegría, de un espíritu que pudiera calificarse de festival, de una ligereza singular, aérea». Véase, Víctor Nicolsky, *Arte ruso*, Barcelona, Labor, 1935, pág. 97.

él son para mí uno solo [...] ¿Es posible amar a todas las criaturas, a todos los semejantes? [...] Cierto que no, y hasta es monstruoso. En el amor abstracto a la Humanidad te amas casi siempre a ti solo[90] [...] Usted es la única que puede amar sin egoísmo, usted es la única que puede amar, no por sí misma, sino por aquel a quien ama [...] Usted es inocente, y en su inocencia se cifra toda su perfección». Por eso ella consiente (así se lo dice en una de las cartas) en marcharse con quien será su asesino, Rogochin. La intuición de Nastasia es más que una intuición pasajera o superficial: ella sabe con absoluta certeza que Rogochin acabará matándola[91].

No puede sorprendernos que Mischkin haya quedado trastornado al leer estas cartas. Este capítulo X termina con un fugaz encuentro entre el príncipe y Nastasia, ya pasadas las doce de la noche, es decir, en la madrugada del quinto día. Nastasia lo ha estado esperando varias horas, y ahora, vigilada por Rogochin, que está cerca de ella y lo consiente, se echa a los pies del príncipe, deseándole con todas sus fuerzas que sea feliz junto a Aglaya. El príncipe se espanta al saber por el propio Rogochin que éste ha leído el contenido de las cartas, es decir, que sabe que Nastasia está convencida de que terminará siendo asesinada por él. La risilla maligna de Parfén Rogochin al darse cuenta del horror del príncipe, termina por enojar a éste en lo más hondo de su alma.

******

90 Salvando, naturalmente, las distancias, esta idea será desarrollada posteriormente por algunos escritores existencialistas ateos, por ejemplo por Jean-Paul Sartre en 1938 en su novela *La náusea*, donde hace una feroz crítica del pretendido humanismo socialista, encarnado en el personaje huero, a pesar de sus amplias lecturas y grandes conocimientos *positivos*, del Autodidacto, quien se esfuerza por convencer al protagonista, Antoine Roquentin, que el amor consiste no en amar a alguien en concreto, sino a la humanidad entera. Jean-Paul Sartre, *La náusea*, Buenos Aires, Losada, 1972, págs. 133-139.

91 Uno de los escritores que de manera más explícita reconoce este presentimiento de Nastasia Filíppovna es Stefan Zweig en el estudio crítico que dedica a Dostoyevski en su conocido ensayo *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, Barcelona, El Acantilado, 2011, págs. 174-175. Mi convicción acerca de la certeza de esa intuición de Nastasia, se remonta a la primera vez que leí la novela, en 1980.

La 4ª y última parte de la novela comienza transcurridos siete días de la entrevista entre el príncipe y Aglaya en el banco verde del parque. El inicio tiene lugar sobre las diez y media de la mañana, con Varvara Ardaliónovna de regreso de casa de las Yepánchinas, ensimismada en sus pensamientos.

El novelista usufructúa los primeros párrafos para hacer algunas agudas consideraciones sobre el papel y la necesidad de los personajes secundarios en las novelas, seres vulgares, ordinarios, que no pueden eliminarse porque hilvanan los acontecimientos de la vida y porque restarían verosimilitud a la narración. Entre esos individuos vulgares de nuestra novela, el narrador cita a Gavrila, a su hermana Varvara y al marido de ésta, Ptitsin. Otro personaje vulgar y de alma ruin es, sin duda, Lebédev.

Los capítulos I y II ocupan ese primer día con el que da comienzo la 4ª parte. Los capítulos III y IV narran los tres últimos días de estancia del general Ivolguin en la *dacha* de Lebédev, tres días en los que el general adquiere un protagonismo inesperado en la historia. La ruptura con Lebédev, del que se ha hecho un fiel camarada de borracheras, tiene su causa en la desaparición de 400 rublos propiedad de Lebédev, que ha robado Ivolguin, pero, espoleado por su conciencia, ha vuelto a colocar en su debido sitio. La postrera jornada de estancia del general Ivolguin en la *dacha* de Lebédev, alrededor de las doce del mediodía —todos terminan recurriendo a Mischkin, bien sea a desahogarse, bien sea a confiarle los secretos de su alma, bien sea porque saben que el príncipe *sabe* escuchar—, mantiene una larga conversación con el príncipe (capítulo IV), al que le refiere fantásticas historias de cuando tenía unos diez años en septiembre de 1812[92] y se convirtió en paje de Napoleón Bonaparte en Moscú[93]. La conversación finaliza sobre las dos de la tarde. La noche de ese día la pasa ya Ivolguin en casa de Ptitsin, y, a la mañana siguiente,

92 Si presumimos, como por otro lado no es infrecuente, que la narración, aunque el autor no menciona en ningún momento el año, discurre en una ficción situada por los mismos años en que es escrita, esto es, entre 1867 y 1869, y tenemos en cuenta que Ivolguin es presentado en la novela como un hombre de unos 55 años, resultaría que habría nacido, como muy tarde, en ese año de 1812 en que dice tener diez.

93 Napoleón permaneció en Moscú desde el 14 de septiembre, día en que entró en la ciudad el grueso de la *Grande Armée*, hasta el 19 de octubre.

se exaspera con su hija y con su yerno y se lanza a la calle, donde le sobreviene un ataque en compañía de su hijo menor Kolia, que no se separa de su padre temiendo pueda sucederle cualquier cosa como consecuencia de su afición a la bebida.

En este punto sería conveniente hacer un excurso a modo de interpretación, o, si se prefiere, hipótesis cronológico-temporal de la 4ª parte de la novela, ya que el autor, con mano maestra, deja solo pistas desperdigadas aquí y allá que es necesario tener en cuenta para proceder a esa reconstrucción temporal de los acontecimientos, un método que, injustamente, ha sido criticado con dureza por algunos comentaristas como ejemplo de confusión en la ordenación estructural de la obra. Si hay confusión, ella es responsabilidad exclusiva del lector. Ya se ha hecho referencia al primer día de esta 4ª parte, que da comienzo justo una semana después de la cita del banco verde. Ese primer día es también el primero de la estancia del general Ivolguin en casa de su yerno Ptitsin y de su hija Varvara, adonde se ha trasladado dejando la *dacha* de Lebédev. También ese día es el día en que Ivolguin se enfurece con su familia, sobre todo con su hijo Gavrila (que se abochorna del comportamiento y los escándalos de su padre), y decide abandonar la casa de su hija, aunque Kolia no lo dejará solo. Nina Aleksándrovna, la sufrida y paciente esposa, cinco años más joven que él, tampoco lo abandona, sino todo lo contrario; va tras él y se lo perdona todo, pues sabe que no actúa con mala fe. Naturalmente, lo trasladan de nuevo inmediatamente a casa de Ptitsin, donde ya permanecerá enfermo hasta su muerte.

El día de la velada en la *dacha* de las Yepánchinas (acontecimiento fundamental en la novela por las palabras pronunciadas en ella por el príncipe), a la que Mischkin llega sobre las nueve de la noche, es el mismo día en que el príncipe se levanta a las nueve de la mañana (capítulo VI), después de haber pasado una noche con pesadillas y delirios como consecuencia de la conversación mantenida con Aglaya la noche anterior, en la que la joven le intimida respecto a cómo debe comportarse en la recepción del día siguiente con los invitados (capítulo VI). Ese día de la velada, por la mañana cuando se levanta el príncipe a las nueve, hacía ya tres días que Ivolguin había dejado la *dacha* de Lebédev. Si el primer día de la 4ª parte (capítulo I) es cuando al general Ivolguin le da el ataque en la calle en presencia de Kolia, después de dejar la casa de su hija, y si en el capítulo VI se nos aclara

que el día de la velada hacía ya tres días que Ivolguin había dejado la *dacha* de Lebédev, eso significa que el día de la velada han transcurrido tres días desde que le diese el ataque a Ivolguin, lo que al mismo tiempo implica que el día en que arranca la 4ª parte tiene lugar exactamente tres días antes de la velada de marras. Toda esa tarde del mismo día de la fiesta, el príncipe la pasa junto al enfermo general Ivolguin y junto a Nina Aleksándrovna. Después de levantarse ese día, como hemos dicho, a las nueve de la mañana, recibió el príncipe, a las diez, la visita de Lebédev, un encuentro muy desagradable en el que se entera que Lebédev le ha estado enviando anónimos a Lizaveta Prokófievna en relación con Aglaya, así como ha estado ejerciendo de vil espía engañando y sonsacándole cosas a su inocente hija Viera Lukiánovna, que, ignorante de la gravedad del asunto, ha estado sirviendo de correo de Aglaya a distintos destinatarios. Por la misma Viera se entera después el príncipe, a la que ha hecho llamar (aunque quien lo aclara entre paréntesis es el narrador), que «más de una vez les había servido de medianera, en secreto, a Rogochin y a Aglaya Ivánovna [pero] ni por un momento se le había ocurrido que con ello pudiera causar el menor daño al príncipe...». Entre las cartas que escribe Aglaya, hay tres que han sido dirigidas a Rogochin, a Ippolit Teréntiev y a Gavrila Ardaliónovich. Esta última, sin embargo, se la roba Lebédev a su hija (a quien se la había entregado la misma Aglaya), y es la que ahora el funcionario le entrega al príncipe, intentando congraciarse con él y conseguir su estima, cosa prácticamente imposible, pues Mischkin dáse cuenta plena, espantado, de su ruindad y bajeza. La carta ni mucho menos la abre el príncipe cuando se queda solo, sino que, por medio de Kolia, la hace llegar a su destinatario, Gavrila (capítulo VI). Convendría recordar aquí que, por esos mismos días, Varvara mantiene una larga conversación con su hermano, con motivo de los esfuerzos que ha hecho por ganarse la confianza de las Yepánchinas a fin de que Gavrila sea objeto de la atención y del interés de Aglaya, en el curso de la cual le lanza a la cara que Aglaya, a pesar de sus extravagancias y de ser ridícula (para ella, claro está), «es mil veces más noble que tú» (capítulo II).

En el capítulo V se describen diversos encuentros del príncipe con Aglaya en la *dacha* de ésta, coincidencias en las que Aglaya parece burlarse del príncipe, desconcertando por completo a sus padres e incluso irritando a su madre. Una de esas supuestas burlas es un

regalo que le hace llegar, después de haberle costado cierto esfuerzo conseguirlo: un erizo[94], un extraño presente que, cuando se entera Lizaveta Prokófievna, la sorpresa se muda en enojo por la ignorancia de lo que eso pueda significar, ya que no entiende absolutamente nada del comportamiento de su caprichosa hija, como tampoco comprende nada el padre, el general Iván Fiodórovich. En el curso de uno de estos encuentros, en presencia de todos los Yepánchines, el príncipe le dice de sopetón a Aglaya que la ama: «Yo la amo a usted, Aglaya Ivánovna; yo la amo a usted mucho; yo no amo a nadie sino a usted, y... no lo tome usted a broma, por favor: yo la amo a usted mucho». Después de varias confidencias con sus padres, Lizaveta le confiesa a su marido que Aglaya no es que lo ame, es que está loca de amor por el príncipe. Parece que no queda más remedio que sobreponerse y resignarse a lo inevitable. No olvidemos que los padres de Aglaya no vieron nunca con buenos ojos esta posible relación con el príncipe, no, por supuesto, por el rango de éste, ni por su fortuna, mucho más mermada de lo que en un principio creían, sino por su *enfermedad*, por su rareza, por su extraña forma de conducirse, tan ajena a cualquier uso de sociedad. Lo estiman, lo aprecian mucho, incluso lo quieren, sobre todo Lizaveta, pero no lo consideran un *buen* partido para su hija. Aglaya se disculpa ante Mischkin, por su alocado comportamiento, y él se marcha henchido de felicidad y de renovadas esperanzas. Pero al día siguiente ya estaba otra vez Aglaya riñendo con el príncipe.

Antes de la velada, y también antes de aquella revelación de Lebédev a Mischkin sobre su ruin proceder de alcahuete, tiene lugar un último encuentro entre el príncipe y Teréntiev, provocado por este último. Asistimos, por parte de Ippolit, a un duelo psicológico, como si quisiese con toda su alma justificarse ante el príncipe, pero éste no le recrimina nada, aunque sí le responde, ante la apreciación de Ippolit de que se siente indigno de su propio sufrimiento, que «quien más puede sufrir es por eso digno de sufrir más»[95]. Pero

94 Alain Gheerbrant, en el mencionado *Diccionario de los símbolos*, pág. 453, afirma que, entre los turco-mongoles, el erizo es un símbolo ígneo, solar y civilizador.

95 En la novela *El adolescente*, el extraordinario personaje de Andrei Petrióvich Versílov, el padre de Arkadii, del adolescente, vendrá a decirnos que la libertad es consecuencia del sufrimiento. Véase el mismo

Ippolit se tortura sin remedio. Le inquiere a su interlocutor si él cree que sería capaz de soportar un suplicio como el de Stepán Glébov[96], y el príncipe, «desconcertado», le responde que no ha tenido la intención de compararlo con Glébov, puesto que él, Ippolit, «habría sido mejor en aquel [remoto] tiempo...». Teréntiev le replica que no trate de consolarlo, y cuando por fin le solicita su opinión sobre «cuál sería para mí el mejor modo de morir. Para irme lo... más virtuosamente posible», Mischkin le contesta con una frase inmarcesible, otra de las frases más asombrosas y sublimes de toda la novela: «Pase de largo ante nosotros y perdónenos nuestra felicidad —dijo el príncipe en voz queda—». Resulta tremendo: *Perdónenos nuestra felicidad.* A pesar de su risa irónica e insincera, Ippolit quédase desarmado. ¿Habrá pretendido Dostoyevski burlarse de su héroe, como presupone León Chestov? Porque, se interroga el pensador existencialista ruso, ¿pueden hacerse preguntas semejantes? ¿Es posible salir airoso en la respuesta? Chestov subraya la manera de preguntar de Ippolit: «para que resulte lo más virtuoso posible». Es como si Dostoyevski «no hubiera podido resistir al deseo de sacarle la lengua a su propia sabiduría». A la osadía de Ippolit, la respuesta «escandalosa» del príncipe. Continúa Chestov: «Dostoievsky no tuvo la audacia de obligar al pobre muchacho a que se inclinara ante la impudente santidad del príncipe. Y la voz tierna, que en tales circunstancias no deja de surtir efecto nunca, no dio en este caso resultado alguno,

---

tomo de la edición citada de *El idiota*, que también incluye esta otra novela, pág. 1854 (parte 3ª, cap. VII).

96 Amante de la primera esposa de Pedro *el Grande* de Rusia, la ex emperatriz Eudoxia. Fue mandado empalar en 1718 por orden del zar. El suplicio, según asevera Mischkin, duró unas quince horas. Eudoxia Fiódorovna Lopujiná, o Praskovia Ilariónovna Lopujina (1669-1731), fue la madre del zarévich Alexis Petróvich. Eudoxia pertenecía a una secta rigorista, los viejos creyentes (*raskólniki*, esto es, «cismáticos», «disidentes»), por lo que se opuso a las reformas de su marido, lo que le valió ser encerrada en un convento, donde profesó con el nombre de Elena en 1698. Más tarde volvió a la vida pública, intentando casarse con su amante, Stepán Glébov, cosa que no consiguió. Pretendiendo asegurar los derechos de su hijo, preparó un complot contra Pedro *el Grande*, que la mandó encerrar (1718–1727), decapitó a su hermano Abraham, empaló a Glébov y asesinó también al hijo de ambos, el zarévich Alexis Petróvich.

al igual que la palabra mágica "perdone"»[97]. Según Chestov, una de las diferencias más importantes entre Dostoyevski y Tolstói, que en este pasaje puede advertirse con meridiana claridad, es que mientras el primero «deseaba obtener una respuesta real a la pregunta hecha por Hipólito, y no solamente ofrecer al público una obra de arte», el segundo «en cambio [...] está profundamente convencido de que no hay respuesta posible y de que, por consiguiente, es necesario levantar entre la realidad, por una parte, y el lector y él mismo, por otra, una ficción artística»[98].

Como si de un mal presagio se tratase, Aglaya, la víspera misma de la velada, ya muy tarde, a eso de las doce de la noche, aprovechó el momento en que el príncipe se marchaba de la *dacha* de las Yepánchinas en dirección a la suya, para despedirlo a solas y hacerle algunas advertencias, en previsión de su modo de proceder al día siguiente, delante de unos invitados tan importantes. El príncipe insiste en que no tiene nada que temer, que no se moverá de su sitio, que no hablará de nada que pueda alterarlo, que no hará gestos inoportunos con los brazos y con las manos. Ella, un poco irónicamente, pero sin maldad alguna, le dice que si tiene irremediablemente que suceder algo que sea al valioso jarrón de China, pues eso hará que su madre se eche a llorar delante de todos. Que, por tanto, se siente lo más cerca posible del jarrón y lo haga añicos. A estas ironías, Mischkin le asegura que se sentará lo más lejos posible del valioso objeto y que permanecerá quietecito. Al final del breve diálogo, en el que se ha reforzado su personalidad orgullosa y rebosante de pudor, Aglaya, que está otra vez a punto de estallar, pues él le insinúa que lo mejor es que no vaya a la fiesta, que se quede en su casa, cuando en realidad todo se ha organizado por él, con el fin de presentarlo a los invitados de sus padres, se contiene ante las, como siempre, inesperadas palabras del príncipe: «A mí me gusta la mar que usted sea una niña así: ¡una niña tan buena, tan buena! ¡Ah, y qué hermosísima puede usted ser, Aglaya!». ¡Cómo va a enfadarse ante esto! Querría, «pero, de pronto, un sentimiento inesperado para ella misma apoderóse de toda su alma en un momento». Sin

97 León Chestov, *La filosofía de la tragedia. Dostoievsky y Nietzsche*, Buenos Aires, Emecé, 1949, pág. 84. La edición original rusa es de 1903.

98 *Ibidem.*

querer, se pone colorada, y, en cuanto puede, aprovechando que la llaman, vuelve al lado de sus padres.

Lejos de haber quedado tranquilizado, el príncipe, como recordábamos antes, pasó una noche muy agitada. Por fin llega la tan esperada velada en casa de las Yepánchinas (capítulo VII), tan cuidadosamente preparada por Lizaveta Prokófievna, pues a la recepción, además de otros encopetados e insulsos personajes, asisten un no menos vulgar *viejo dignatario*, al que el general Iván Fiodórovich Yepanchin está muy interesado en agradar, y una tal Bielokónskaya, una señora de edad avanzada y perteneciente a la nobleza, que es madrina de Aglaya y ha considerado siempre a Lizaveta Prokófievna, a la que ve como muy inferior a ella, como su protegida, y a la que la propia generala se desvive también en complacer, en perfecta coincidencia en este punto con su marido, hasta rayar casi en la adulación. El príncipe llega sobre las nueve de la noche. Al principio, durante un buen rato, está tranquilo, sosegado, incluso un tanto aislado, aunque respondiendo muy cortésmente a cuantas preguntas le formulan los anodinos invitados. Pero, finalmente, sucede lo que tenía que suceder, como algo inevitable, como un fátum inexorable que pareciera perseguirlo y contra el que es inútil oponerse. Todo sucede por algunas opiniones intrascendentes emitidas por el *viejo dignatario* acerca de los jesuitas, encarándose directamente con el príncipe, sin sospechar siquiera su reacción, y comentarle sin maldad ninguna que tiene entendido que es un hombre muy religioso. Lo que se produce en Mischkin es, literalmente hablando, una transformación, una metamorfosis completa, una *transfiguración*. Nunca lo habíamos visto así antes ni lo veremos después. Hasta choca comprobar la calma aparente que mantendrá algunos días más tarde delante del cadáver de Nastasia Filíppovna en presencia de su asesino. Pero ese impreciso tema de índole religiosa que se apodera, sin pretensión expresa de nadie, de la conversación, hacen de él otra persona, absolutamente ida, enajenada, casi un profeta, un visionario, alguien que está poniendo tal pasión en lo que dice, está tan absorto y entregado a su espontáneo razonamiento, que hasta puede dar miedo. En esta memorable intervención, la más destacada de carácter religioso, político y socio-histórico de toda la novela, Mischkin expone algunos de sus más profundos pensamientos, que no tienen por qué coincidir exactamente, pero que tampoco sería exagerado afirmar

que muchos de ellos son los del propio Dostoyevski. Es la única vez que vemos al príncipe agitado, transido de cierta violencia en las palabras, por ese nervio vehemente que las atraviesa como un afilado cuchillo, y esta actitud, sin que podamos evitarlo, nos evoca esa única vez en que Jesús pierde su habitual calma interior, esa paz infinita que emanaba de su figura inundándolo todo, y empuña con energía el látigo para expulsar a los mercaderes del atrio del Templo de Jerusalén (Jn 2, 13-22).

Su excitación y su transporte son tales, que, al final, termina por romper el valioso jarrón chino de la estancia en que se encuentra, tal y como había pronosticado el día anterior Aglaya. Esto maravilla sobremanera al príncipe, precisamente por el hecho de que, a pesar del sumo cuidado que había puesto en que tal cosa no sucediera, terminó acaeciendo, cual si de una profecía se tratase. Y eso que, como dijimos más arriba, había estado toda la noche anterior sobrecogido ante esa posibilidad, resolviéndose a evitarla como fuese. Sin embargo, ocurrió.

Además, su grado de excitación y de enajenación al hablar fueron tales, que, ante el asombro general y la impotente pena de Lizaveta Prokófievna y de Aglaya, terminó por darle un ataque epiléptico, delante de todos, si bien «leve» (como se dice un poco más adelante, en el capítulo VIII), pero que lo postró en la alfombra. Aglaya, al intuir que este desenlace era inminente, «con horror, con el rostro descompuesto de pena», después de acercarse a él y cogerle la mano, «oyó el salvaje grito *del espíritu que sacudía y derribaba al desgraciado*».

La disertación del príncipe es, esencialmente, de carácter religioso y espiritual, contraponiendo lo que él considera el verdadero cristianismo, el cristianismo ortodoxo ruso, al falso cristianismo, el catolicismo de la Iglesia romana, un catolicismo que, precisamente por su fariseísmo, por su históricamente comprobada ambición de poder temporal[99], por su desnaturalización del mensaje original de Jesús,

99 Acerca de la elaboración teórica del gobierno temporal de la Iglesia en la Edad Media, de la *plenitudo potestatis* papal y de la calidad imperial del Papa como «príncipe primero que mueve y dirige todo el gobierno de la Cristiandad (*primus princeps movens et regulans totam politiam Christianam*)», véase, Ernst Hartwig Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Akal, 2012, especialmente las págs. 210-221. La cita corresponde a la pág. 218.

ha incubado en su seno el ateísmo y el socialismo ateo. El príncipe llega incluso a decir que «el catolicismo romano es todavía peor que el propio ateísmo», precisamente por su falsedad, por su afrenta a Cristo, por su anhelo insaciable de dominio universal, pues «cree que sin el dominio universal no podrá subsistir la Iglesia en el mundo: grita: *Non possumus*![100]» El catolicismo romano no es más que una continuación del Imperio romano de Occidente, y hasta el dogma católico está subordinado a esa idea. En el Papa de Roma, además de haber «empuñado la espada», se encierra «la mentira, la picardía, el engaño, el fanatismo, la superstición y el crimen», habiéndolo vendido todo por el afán de riquezas temporales. El ateísmo, el socialismo ateo, nacen de la «desesperación», «de la oposición al catolicismo en sentido moral, para ocupar el puesto del perdido poder moral de la religión, para apagar la sed espiritual de la Humanidad sedienta y salvar a ésta, no por Cristo, sino por la fuerza...»; ambos, el ateísmo y el socialismo ateo, están dominados por la fuerza, por

---

Más centrado en el poder temporal del Papa es el estudio, cuatro años posterior, de 1961, de Walter Ullmann, *Principios de Gobierno y Política en la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1971, ya que dedica toda la primera parte solo al Papa y a los fundamentos teológico-jurídicos de su poder temporal (págs. 33-117).

100 Literalmente, «no podemos», «no nos es posible». Esta fue la respuesta de Pedro y de Juan cuando fueron conminados por «la estirpe de sumos sacerdotes» del Sanedrín a «que de ninguna manera hablasen o enseñasen en el nombre de Jesús» (Hch 4, 1-20). Era también la frase de los primeros cristianos cuando se les obligaba a un acto de idolatría, por ejemplo, adorar al emperador, así como la expresión con que el Papa se niega a autorizar algo, verbigracia, el divorcio, en 1529, de Enrique VIII de Inglaterra de Catalina de Aragón, que no le había dado ningún hijo varón, a fin de poder casarse con Ana Bolena. Pero, sobre todo, la aludida frase la haría célebre Pío IX en 1860, respondiendo así al consejo que le daba Napoleón III de ceder a Italia la Romaña, provincia italiana que pertenecía a los Estados Pontificios. Sobre el proceso matrimonial de Enrique VIII, véase, Erwin Iserloh, «El cisma inglés y la Reforma protestante en Inglaterra», en Hubert Jedin (dir.), *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona, Herder, 1986, tomo V, especialmente las págs. 462-467. Sobre el uso del término en Pío IX, véase, Rudolf Zinnhobler, «De Pío IX a Benedicto XV», en Josef Lenzenweger y otros, *Historia de la Iglesia católica*, Barcelona, Herder, 1989, sobre todo las págs. 516-518.

la imposición. El príncipe defiende un pensamiento profundamente cristiano, evangélico[101], pero también de carácter eslavófilo, rusófilo, es decir, que Rusia, la santa Rusia, está llamada a liberar espiritualmente a Europa y al mundo. «¡Es menester —dice el príncipe a sus incrédulos oyentes— que refulja, en contraposición al Occidente, nuestro Cristo, que hemos conservado, y al cual ellos no conocen!» Más adelante, siguiendo con su ardiente plática, Mischkin habla de lo fácil que es que el ruso se haga ateo, y ello no se debe solo a una cuestión de vanidad, «sino de dolor de alma», «de nostalgia por un objeto supremo», «por una patria en la que [los rusos] han dejado de creer», porque nunca la han conocido. De ahí que el ateísmo sea para el ruso una nueva fe, una nueva religión. Como decía un mercader de la secta de los viejos creyentes, «quien de su tierra reniega, de Dios reniega», recuerda el príncipe. «Porque basta pensar que, entre nosotros, personas muy instruidas se han hecho *jlisti* [102]. ¿Y en qué, después de todo, es peor el *jlistismo* que el nihilismo, el jesuitismo[103]

101 La relación Mischkin-Dostoyevski resulta aquí inevitable. Coincido con Henri de Lubac cuando afirma del novelista, frente a quienes dudan de ello, que «su cristianismo es auténtico, es en su fondo el mismo Evangelio y es este cristianismo el que, por encima de sus dotes prodigiosas de psicólogo, da tanta profundidad a su visión del hombre». *El drama del humanismo ateo*, pág. 281.

102 En el citado libro de Berdiaev, *El espíritu de Dostoyevski*, la traductora, Olga Trankova Tabatadze, en la nota 25 de la pág. 119, explica con admirable precisión quienes eran estos *jlysty* (así lo escribe ella), «palabra compuesta sobre la base de *jristy* ("cristos"), nombre que se daban a sí mismos la "gente de Dios", una secta religiosa que nació en Rusia a finales del siglo XVII entre los campesinos del sur del país. Los *jlysty* no reconocían a los sacerdotes ni a los santos, rechazaban todo tipo de libros eclesiásticos y no acudían a las iglesias ortodoxas. Su fe se basaba en la posibilidad de una comunicación directa del hombre con el Espíritu Santo y de la encarnación del Espíritu en personas concretas, que se convertían, para ellos, en "cristos" y en "madres de Dios". Lo principal de esta ideología fue la predicación del ascetismo. En la Rusia del siglo XX, antes de la Revolución, se contaban aproximadamente 40.000 *jlysty*».

103 En la última de un ciclo de conferencias dictadas en Moscú en el invierno de 1878, decía Vladímir Soloviev: «Y esta falta de fe, que al principio fue un mero germen oculto en el catolicismo, se ha ido exteriorizando posteriormente. Así, por ejemplo, en el jesuitismo (que

o el ateísmo? ¡Hasta es posible que sea más profundo!». Al hombre ruso hay que revelarle el *mundo* ruso; «mostradle en lo por venir la renovación de toda la Humanidad y su resurrección, quizá por el solo pensamiento ruso, por un Dios y un Cristo rusos, y veréis qué gigante fuerte y justo, sabio y dulce se desarrolla ante el Universo...».

También se detiene a reflexionar unos momentos sobre la nobleza rusa, sobre la clase aristocrática, de la que duda que todavía exista en su sentido de guía espiritual y moral del pueblo ruso. Por último, al final de su encendida alocución, aflorará, asimismo, su inconmensurable humildad, el creerse ridículo, incapaz de expresar una idea, una *idea capital*: «...porque la sinceridad no vale por el gesto». Es decir, no porque gesticule y parezca ridículo, deja de ser sincero. Incluso dice que «yo soy a veces un villano, porque pierdo la fe». Para alcanzar la perfección hay que empezar por no comprender muchas cosas. «Consagrémonos a servir».

Todas estas apretadas y densísimas palabras del príncipe, en las que sin duda hay mucho del pensamiento de Dostoyevski, aunque, como bien indica E. H. Carr, sería un grave error confundir de modo simplista al escritor con sus personajes[104], requerirían una prolija explicación, en realidad un nuevo ensayo, pues en ellas están contenidas cuestiones esenciales que preocupaban a Dostoyevski, y todas están tan enlazadas entre sí, que unas nos llevarían necesariamente a las otras, lo que dice Mischkin nos remitiría a lo que dicen otros personajes dostoyevskianos de otras novelas suyas, y así hasta adentrarnos de tal modo en el pensamiento del novelista, que nos apartaría por completo del propósito de estas líneas, que deben concentrarse en *El idiota*. Sin embargo, sí resulta ineludible hacer algunas precisiones y dar ciertas explicaciones en relación a las palabras del príncipe, a fin de evitar, en la medida de lo posible, malentendidos, aunque también conviene resaltar que el pensamiento político-religioso

---

constituye la expresión extrema y más pura del principio católico-romano), la causa agente es ya directamente el afán de poder, y no el celo cristiano; los pueblos no se someten ya a Cristo, sino al poder eclesiástico, y de ellos no se exige ya la confesión real de la fe cristiana, basta con que reconozcan al Papa y se sometan a los poderes eclesiásticos». Vladímir Soloviov, *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, Salamanca, Sígueme, 2006, págs. 207-208.

104 Edward Hallett Carr, pág. 125.

de Dostoyevski ofrece notorias contradicciones, y, sobre todo, en lo que se refiere a las relaciones entre la Iglesia y el Estado, el papel de Rusia en el mundo como faro espiritual, las tensiones entre Rusia y el Occidente, y el significado concreto de «pueblo» y de un «Cristo ruso»[105], no se articula en un conjunto sistemáticamente estructurado, sino todo lo contrario, disperso, a veces confuso, donde las opiniones parecen entrar en conflicto unas con otras, y, lo que resulta aún más descorazonador, donde las opiniones vertidas en su extensísimo *Diario de un escritor*, a veces, por el modo como han sido redactadas, pueden prestarse fácilmente a simplificaciones excesivas o a acusaciones de burda ideología reaccionaria y ultramontana. A mi juicio, este tipo de conclusiones resultan muy injustas con Dostoyevski, que es un autor que no puede ser gratuitamente descontextualizado; sobre todo, que no puede ser apartado de Rusia, de su tradición histórica y de la acelerada evolución de las ideas en su propia época, evolución a la que él contribuye de una manera decisiva. Por eso, me parece improcedente la apreciación de Hallett Carr, que, en realidad, va dirigida principalmente contra Nicolás Berdiaev, cuando afirma que «los críticos que ven en Dostoievski por encima de todo a un pensador no tienen mucho que hacer con *El idiota*, ya que los pocos pasajes que dedica a cuestiones filosóficas son los más flojos del libro»[106]. Ni creo que esos pasajes sean flojos, sino más bien muy escasos, ni estimo que puedan separarse de manera clara en Dostoyevski, como da a entender el historiador británico, la ética y la religión; más bien diría que son inseparables, aunque es evidente, y así lo he reconocido en el propio título de este ensayo, que a Dostoyevsky le preocupa sobre todo en *El idiota* perfilar el ideal ético[107], mientras que la problemática religiosa, el ateísmo y el nihilismo, se agudizarán extraordinariamente en *Demonios* y en los *Karamazov*.

Mischkin afirma que la Iglesia romana ha incubado en su seno el ateísmo y el socialismo ateo, precisamente por su ambición de poder temporal y su afán de riquezas, y la mejor prueba de ese ateísmo, no son precisamente las palabras del príncipe, que no demuestran

105 Stefan Zweig, en el citado estudio crítico sobre Dostoyevski (*Tres maestros*, pág. 221), ve en el príncipe Mischkin un esbozo del Cristo ruso.

106 Edward Hallett Carr, pág. 188.

107 *Ibidem*, pág. 187, en donde dice que la religión es, respecto de la ética, secundaria en esta novela.

nada, pues están expresando una idea, sino lo que le confiesa el Gran Inquisidor a Jesús en *Los hermanos Karamazov*, que constituye un proyecto perfectamente planificado de Estado totalitario. Aunque las palabras del anciano nonagenario haya que interpretarlas, ante todo, en clave *rusa*, son, asimismo, extensibles a Occidente. Pero la vehemente y compulsiva exposición de Mischkin, que sin duda hace de manera muy explícita a la Iglesia de Roma responsable del ateísmo que se ha ido desplegando en el Occidente cristiano, especialmente desde el Renacimiento y la Reforma protestante, ya que entrambos magnos sucesos propiciarán un tipo de Humanismo cada vez más alejado de Dios, y, por consiguiente, más próximo a un endiosamiento o divinización del hombre, esto es, un proceso que conducirá paulatinamente de la creencia en el Dios-Hombre a la creencia en el hombre-dios[108], progreso que hallará su culminación, primero, entre los materialistas franceses de la Ilustración y del siglo XVIII, y, segundo, en el Idealismo alemán de Fichte, Schelling y Hegel (cuyo camino había sido desbrozado esencialmente por Spinoza, pero también por Lessing), hasta desembocar, por un lado, en la corriente materialista y dialéctica de Feuerbach-Marx[109], y, por otro, en

108 Nicolás Berdiaeff, *Una nueva Edad Media. Reflexiones acerca de los destinos de Rusia y de Europa*, Barcelona, Apolo, 1938, págs. 11-19, pág. 21 y pág. 42. La edición original es de 1924.

109 La corriente materialista dialéctica, cuyo máximo exponente es Carlos Marx, ha estado especialmente incapacitada para penetrar en los aspectos más profundos de la obra artística, entre otras razones por su rechazo de la vida del espíritu. Es perfectamente conocido que ni Marx ni Lenin dedicaron escritos monográficos ni ensayos específicos a cuestiones de arte y de literatura, aunque en sus voluminosas obras hay esparcidos numerosísimos comentarios sobre ellas, así como también escribieron breves artículos en periódicos y revistas. Por ceñirme a un materialista dialéctico ruso, como es el caso de Lenin, subordina todo el mundo de la alta cultura a los intereses revolucionarios y proletarios; la alta cultura es un producto burgués, individualista y reaccionario, que no sirve a los objetivos de la Revolución y al bienestar material de las masas. Incluso cuando admite la indiscutible genialidad de escritores como Tolstói, inmediatamente enumera simultáneamente una retahíla de sus «errores» artísticos, místicos y religiosos. Si hay algo que Lenin odie de manera profunda es la religión, el auténtico espíritu religioso, que considera un auténtico veneno para la formación de las masas

la corriente vitalista de Schopenhauer-Nietzsche, sin olvidarnos de Augusto Comte y el positivismo como transmutación de la Ciencia en una nueva religión, aquella exposición de Mischkin, decíamos, no puede ensombrecer lo que él mismo afirma muy poco después, a saber, que también el ateísmo y el socialismo ateo están apoderán-

revolucionarias. De los innumerables ejemplos que podrían aducirse, solo recojo dos. En un artículo muy conocido titulado «Tolstoi, espejo de la revolución rusa», publicado en el periódico bolchevique *Proletari* el 11 de septiembre de 1908, al mismo tiempo que enumera los logros del gran escritor, pues no tiene más remedio que admitir la evidencia palmaria, como su denuncia de la explotación de los campesinos, la estulticia de la aristocracia, el despotismo de la autocracia zarista, denuncia también sus inmensos «defectos», que lo inhabilitan para estar de verdad al lado de los oprimidos. El principal de ellos, naturalmente, su espíritu religioso. Al final de la larga retahíla, dice, como a modo de conclusión y remate: «Por una parte, el realismo más lúcido, que arranca todas las máscaras, sean cuales sean; por otra, la prédica de una de las cosas más innobles que puedan existir en el mundo, a saber: la religión, la tendencia a poner, en lugar de los popes funcionarios de Estado, a popes por convicción, es decir, una propaganda a favor del reino de los popes bajo la más refinada de las formas, y, por consiguiente, la más abyecta». Véase, Vladímir Ilich Uliánov, *Escritos sobre la literatura y el arte*, Barcelona, Península, 1975, pág. 124. Imagínense ustedes a Lenin leyendo la novela *Resurrección* y las reproducciones finales de extensos pasajes evangélicos. Pero a quien de verdad despreciaba Lenin era a Dostoyevski, al que considera un auténtico reaccionario, además de un traidor. Lenin no podía penetrar en los misterios del alma humana individual. Esa preocupación era para él una simple pose burguesa, reaccionaria y contrarrevolucionaria. La auténtica revolución, la del espíritu, le estaba vedada. En un artículo titulado «A propósito de los "Vieji"», publicado el 13 de diciembre de 1909 en el periódico *Novyi Dien*, dirigido contra antiguos marxistas, como Berdiaev, esto es, *Vieji* (Los jalones), que se han desengañado del ateísmo intrínseco del socialismo ruso, escribe Lenin: «Es completamente natural que [...] los *Vieji* lleven una campaña incansable contra el ateísmo de los intelectuales y se esfuercen, de la manera más resuelta, por restablecer plenamente la concepción religiosa del mundo. Es completamente natural que, habiendo anulado a Chernishevski como filósofo, los *Vieji* anulen a Bielinski como publicista. Bielinski, Dobroliubov, Chernishevski, son los jefes de los "intelectuales". Chaadáev, Vladimir Soloviev, Dostoievski, "no son en absoluto intelectuales"». Vladímir Ilich Uliánov, *Escritos sobre la literatura y el arte*, pág. 109.

dose de Rusia; ahora bien, esta creciente ideología anticristiana en Rusia, más que deberse a la influencia europea, que ni mucho menos puede descartarse en precursores del nihilismo como Bielinsky o en revolucionarios como Alexander Herzen o el propio Mijaíl Bakunin, ante todo hunde sus raíces en la propia historia de Rusia, porque el nihilismo ruso, que es intrínsecamente ateo y que se va a convertir en el modo de pensar característico de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX, es imposible de entender sin conocer lo que ocurrió en Rusia en la esfera político-religiosa desde el siglo XVI en adelante. Intentaré resumirlo a grandes rasgos.

De una parte, en ese siglo XVI, están las enseñanzas del monje Filoteo (Filofej), que en 1524, desde el monasterio de San Eleazar (San Lázaro) de la ciudad de Pskov, envía una carta al Gran Príncipe Basilio III, hablándole de Moscú como de la Tercera Roma, una vez caída la segunda, que ha sido Constantinopla, y sin posibilidad alguna de que pueda haber una cuarta[110]; de otra parte, y de mucha mayor trascendencia, está la reforma religiosa emprendida por Nikon —Patriarca de Moscú entre 1652-1666— con el apoyo del zar Alejo I Romanov y de la jerarquía eclesiástica, una reforma que

110 Wilhelm Lettenbauer, *Moscú, la Tercera Roma*, Madrid, Taurus, 1963, págs. 41-44 y 53. Sin embargo, el texto en el que Filoteo elabora más concienzudamente su concepción es en la carta dirigida por esas mismas fechas al nuevo gobernador de Pskov, la «Epístola a M. G. Misur Munejin [Misiur Munekhin] contra las profecías astrológicas de Nicolaus Bülew y con la exposición de la teoría de la Tercera Roma». Esta carta está reproducida íntegramente, traducida por Olga Novikova, que es a su vez la responsable de la magnífica selección, en el volumen *La Tercera Roma. Antología del pensamiento ruso de los siglos XI a XVIII*, Madrid, Tecnos, 2000, págs. 109-117. Escribe Filoteo (pág. 115): «Diremos unas pocas palabras sobre el actual imperio ortodoxo de nuestro luminosísimo soberano [Basilio III], que ocupa el altísimo trono, el cual, en todo el orbe, es el único emperador de los cristianos y director de las riendas de los santos tronos de Dios, de la santa Iglesia universal apostólica que, en lugar de la romana y de la constantinopolitana, está en la ciudad de Moscú salvada por Dios [...] Sabe, amante de Cristo y de Dios, que todos los imperios cristianos se han unido al final en el único imperio de nuestro soberano, según los libros de los profetas, es decir, el Imperio romano. Porque dos Romas han caído, pero la tercera está firme y no habrá una cuarta». Misiur Munekhin falleció en 1528.

consistirá primordialmente en permitir la influencia de la Iglesia ortodoxa griega en Rusia, en modificar los contenidos de los libros santos y ciertos aspectos de la liturgia, de tal manera que muchos la consideran una traición y terminan provocando un cisma. Aparece un reino ortodoxo «invisible», que se retira al desierto, huyendo de la persecución. Berdiaev señala que «la forma exagerada del cisma, el *Bespopóvstvo* o la comunidad sin sacerdotes, que reniega de toda jerarquía eclesiástica, está empapada de elementos apocalípticos» (esperanza ferviente en una salvación futura) «y escatológicos» (el fin de los tiempos), «al mismo tiempo que nihilistas con respecto a la Iglesia organizada, el Estado y la cultura». Ya tenemos, pues, esta forma embrionaria de nihilismo estrechamente emparentada con el apocalipticismo en Rusia[111].

---

111 Nicolás Berdiaev, *El cristianismo y el problema del comunismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pág. 85. Sobre la reforma religiosa de Nikon, su personalidad y el cisma subsiguiente, también debe consultarse el libro de Alexis Marcoff, *El alma del pueblo ruso y su evolución histórica*, Barcelona, Tipografía La Educación, 1945, págs. 138-168. Resulta más que notable que, en la época histórica en la que Palestina estaba bajo el dominio de Antíoco IV Epifanes, soberano helenístico de la dinastía seléucida que conquistó Jerusalén poco después del 168 a. C., se gestase en el territorio del antiguo reino de Israel un feroz movimiento de resistencia dirigido por los Macabeos, familia que pertenecía al grupo de los llamados *hasidim* o «piadosos», que defendían los valores religiosos tradicionales frente a las innovaciones helenísticas, imprimiendo un fuerte sello nacionalista a la rebelión. Lo verdaderamente notable, sin embargo, está en que, una vez que los Macabeos se adueñan del poder y se consolidan en él, un número impreciso de esos *hasidim*, se sentirá ajeno al nuevo estatus adquirido por los antiguos defensores de la tradición, y se retirará al desierto, donde será guiado por el llamado «Maestro de justicia». La nueva secta, que se contrapondrá así a la religión oficial del templo de los asmoneos, es la de los esenios, desde hace algunos decenios bien conocidos por los manuscritos de Kirbet Qumrán, en el Mar Muerto, una secta que desarrollará de manera extraordinaria el género apocalíptico contenido ya entre los *hasidim*, y que, asimismo, incubará en su seno sólidas creencias escatológicas, además de poseer una fuerte conciencia de inmortalidad. Muchos prestigiosos exégetas bíblicos estiman que estos esenios pudieron influir en las enseñanzas de Jesús. Véase, Helmut Köster, *Introducción al Nuevo Testamento*, Salamanca, Sígueme, 1988, págs. 268-279 y 295-301. La fuente más importante quizá

Lo que acontece desde ese momento hasta el decenio de 1860-1870, que es cuando toman cuerpo las ideas del populismo ruso y del nihilismo, lo ha sintetizado con gran rigor y penetración Berdiaev. Ante todo, que «el monarquismo de los viejos creyentes se trueca en anarquismo». En segundo lugar, que los síntomas profundos del cisma, tales como la ruptura entre el pueblo y el poder eclesiástico, entre el pueblo y las capas cultas de la sociedad, se vuelven cada vez más tremendos. La Reforma de Pedro I *el Grande* (1689-1725), tan implacable, acentuó este proceso. Las reformas, continuadas después por Catalina II *la Grande* (1762-1796), potenciaban la occidentalización frente a las tradiciones rusas. Es muy interesante esta observación psicológica: «La actividad de las masas con respecto al poder se vuelve huraña, desconfiada y hostil». Pero esas tendencias cismáticas y escatológicas se secularizan en el siglo XIX, afectando a la minoría intelectual, a la *intelligentsia* rusa. Esta *intelligentsia* del siglo XIX es disidente y vive de espaldas al presente, a la Rusia imperial, volviendo sus ojos a un pasado idealizado anterior a Pedro *el Grande*. Esta minoría intelectual y cultivada se distancia cada vez más del pueblo, y, además, en su estructura psíquica se opera la espera en una catástrofe final, donde «lo negativo» se convierte «en absoluto» y se acentúan las «tendencias extremistas». «La energía social creadora —sostiene Berdiaev— no podía realizarse libremente en las condiciones de vida de los rusos del siglo XIX, es decir, no estaba dirigida hacia una construcción social concreta, y así se replegó en sí misma, transformando la estructura del alma y provocando una tendencia apasionada hacia el ensueño social, hacia la utopía, acumulando así en el inconsciente elementos explosivos». El único que vio esto con total claridad fue Dostoyevski. Se dio cuenta que «el socialismo ruso era» en realidad «un problema religioso, relativo a Dios y a la inmortalidad, a la transformación completa y radical de la vida humana, no un problema político». La mayoría de la minoría intelectual rusa del siglo XIX profesaba el socialismo entendido como una nueva religión, determinando así todos sus criterios morales[112]. Ahora sí se comprenden perfectamente las palabras de Mischkin de que el ateísmo sea para el ruso una nueva fe, una nueva religión.

---

sea la ya citada obra de Flavio Josefo, *La guerra de los judíos*, Libro II, § 119-161, correspondientes a las págs. 207-217.

112 *El cristianismo y el problema del comunismo*, págs. 86-88.

No podemos entrar aquí ni siquiera en un somero análisis de por qué se produce en Rusia, y no en ninguna otra parte, el fenómeno del bolchevismo. Pero sí debemos constatar, al menos, dos cosas: la primera, que el bolchevismo es una consecuencia directa de ese nihilismo que se ha apoderado de la *intelligentsia* rusa, un nihilismo ya no solo ateo, sino de un extremismo atroz y resuelto a pasar a la acción revolucionaria con una lógica fría, calculadora y matemática, dando pasos muy meditados, aunque en ocasiones hubiese que improvisar y cambiar la orientación inicial transitoriamente[113]. La segunda, es que Dostoyevski ve con una lucidez espantosa todo lo que se avecina; punto por punto, toda la actuación bolchevique está ya contenida en la manera de proceder de los quinqueviros de *Demonios* y en la ideología del Gran Inquisidor. Esto, naturalmente, no aparece en *El idiota*, puesto que su propósito es otro, pero conviene no olvidarlo. Dostoyevski es, efectivamente, un profeta o un visionario que se adelanta decenios a lo que vendrá, pero esa dimensión profética del contenido de sus últimas grandes novelas se debe principalmente a su profundo conocimiento del mundo de las ideas en Rusia y de la evolución espiritual e intelectual de la *intelligentsia* rusa, a su asombroso conocimiento, sin duda sin punto de comparación posible con nadie, de las tendencias más hondas y esenciales del alma rusa, del pueblo ruso, que le permitirán prever el destino de Rusia en el futuro a una distancia de decenios. Creo que todo esto debe subrayarse, entre otras razones, porque con frecuencia se olvida la inmensa equivocación de Carlos Marx, quien estaba convencido que la revolución socialista habría de producirse necesariamente primero en los países más industrializados, en Gran Bretaña y en Alemania, precisamente porque, según su reduccionismo dialéctico de la lucha de clases como motor de la historia, y su, hasta cierto grado, determinismo económico, sería en esas adelantadas naciones donde las

113 Recuérdese, sin ir más lejos, la Nueva Política Económica defendida decididamente por Lenin a partir de marzo de 1921, en el X Congreso del Partido Comunista, una vez ganada la Guerra Civil por el Ejército Rojo, liberalizando en parte la economía, defendiendo a los campesinos, tan reacios en general a la colectivización de la tierra promovida por la Revolución, e incluso permitiendo la prosperidad de los *kulaks*, los campesinos acomodados. Véase, Edward Hallett Carr, *Historia de la Rusia soviética. La Revolución bolchevique (1917-1923). 2. El orden económico*, Madrid, Alianza, 1972.

insoportables contradicciones de clase terminarían por provocar el ansiado estallido revolucionario socialista. Jamás se le ocurrió pensar en Rusia. Lo hubiese considerado un insulto a su inteligencia, y a la, para él, muy fundamentada opinión propia de cómo funcionaba el sistema económico capitalista. Uno de los más graves errores de Marx es haberle concedido una preeminencia prácticamente absoluta a la economía frente al mundo de las ideas, que, para él, carecía de autonomía propia.

La otra gran cuestión que plantea Mischkin en su sorprendente intervención ante la atónita concurrencia, es la cuestión del papel de Rusia en la evolución religiosa y espiritual futura del mundo, el destino de la que él llama la «santa Rusia» a este respecto, cuya máxima concreción y expresión quizá sea esa extraña idea, o, más bien, extraña creencia en un «Cristo ruso», que, a su vez, plantea el arduo y casi insoluble problema de la eslavofilia o de la rusofilia religiosa de Dostoyevski, ideas nacionalistas político-religiosas que parecen desprenderse de las palabras del príncipe y que supuestamente habrían sido profesadas sin fisuras por el propio escritor. Sin propósito alguno de incidir en el error de confundir a Dostoyevski con el príncipe Mischkin, no creo que tampoco pueda juzgarse descabellado pensar que la mayor parte de las cosas que dice el protagonista de la novela son opiniones personales del escritor, y más en este delicado asunto, por el que Dostoyevski era ya no solo muy conocido en Rusia, sino que en más de un aspecto era un referente ideológico fundamental para un creciente número de intelectuales cristianos de su país. Suponiendo que así fuera, esto es, que exista una razonable correlación entre las ideas del novelista y las del personaje literario del príncipe, el problema, en vez de resolverse o entrar en vías de solución, se agrava y se enrarece aún más. ¿Por qué? Pues porque, en lo que atañe a la idea de Dostoyevski sobre el supuesto liderazgo religioso de Rusia en el mundo, sobre su papel mesiánico evangelizador respecto de una Europa cada vez más descreída, sobre el «destino de Rusia» y qué significa exactamente eso de un «Cristo ruso», su obra está plagada de contradicciones, de ambigüedades, e incluso, como es palpable en el *Diario de un escritor*, de «chovinismo», un término probablemente muy duro para aplicarlo a un espíritu tan universal como era Dostoyevski, pero que Berdiaev, que siente por él una

admiración incomparable con cualquier otro escritor, filósofo o artista que haya existido, no duda en emplear[114].

Estoy de acuerdo con Berdiaev en que, en el fondo, más que plantearse el problema religioso como el fundamental de las grandes obras de Dostoyevski, incluido el ateísmo y la creencia en Dios, lo que de verdad subyace en ellas es, ante todo, el intento de resolver un problema de carácter antropológico, que tiene que ver con el destino del hombre y con su libertad. Es decir, que lo que de verdad tortura a esa alma incandescente que era la de Dostoyevski, es el enigma del espíritu humano[115], del destino de la criatura humana, arrojada a este valle de lágrimas. Esto significa, y es importante subrayarlo, sobre todo frente a quienes han pretendido llevar a cabo una distorsión manipuladora de su pensamiento en sentido reaccionario, que a Dostoyevski, más que la teología, le preocupa la antropología[116]. Para resolver el problema de Dios hay necesariamente que pasar por el hombre, o, dicho de otra manera, que el misterio de Dios se revela para él a través del misterio de lo que sucede en las profundidades del alma humana[117]. En este sentido, nadie ha capuzado, por parafrasear a Walter Pater cuando nos habla de la dama submarina del Louvre, en mares más profundos, profundidades abisales, que producen vértigo y hasta espanto. No puede extrañarnos, pues, la honda impresión que su lectura causó en otro inmenso espíritu intempestivo, en Federico Nietzsche. Si el solitario de Sils Maria intuyó por vez primera en agosto de 1881 (medio año después de la muerte del novelista ruso) lo que él llamaba su «pensamiento más abismal», la idea del «eterno retorno», Dostoyevski había explorado, a su vez, las más recónditas e inaccesibles profundidades del alma humana, donde se elaboran las grandes pasiones, las grandes creencias y los grandes descreimientos.

En cuanto al tema de Rusia y a su supuesta eslavofilia, Berdiaev opina que a Dostoyevski no se le puede imaginar fuera de Rusia, ya que él encarna como nadie el espíritu de Rusia. Su concepción de lo que él llamaba el «pueblo ruso» es una concepción mesiánica, y por «pueblo ruso» entendía principalmente que era el que estaba com-

114 *El espíritu de Dostoyevski*, pág. 174.

115 *Ibidem*, pág. 19.

116 *Ibidem*.

117 *Ibidem*, págs. 19-20.

puesto por los *mujiks*, esto es, por los campesinos pobres[118]. El pueblo ruso es para él el pueblo «portador de Dios»[119]. Pensaba, como se ha dicho antes, que las naciones de Europa se habían apartado de Dios y del cristianismo, pero su relación con Europa es ambivalente, contradictoria[120], una relación conflictiva de amor-odio. Él mismo viajó mucho por Europa y llega a afirmar que cuanto más europeo se siente un ruso, más ruso es. Pero entre los rusos y los europeos occidentales existen para él diferencias casi insalvables. Una de ellas es que mientras el alma rusa es mística y apocalíptica, mientras que los rusos no saben controlar sus pasiones, los europeos son disciplinados en materia religiosa y en materia cultural. Para Berdiaev, el «populismo religioso» de Dostoyevski se aparta del populismo de la *intelligentsia* rusa, así como de las dos corrientes principales del populismo: la materialista y la religiosa[121]. A diferencia de la mayor parte de los críticos y estudiosos de Dostoyevski, Berdiaev no lo considera exactamente un eslavófilo, o, al menos, un eslavófilo en el sentido normal y corriente del término. Una de las mayores discrepancias que mantiene con los eslavófilos[122] (Alexei Stepánovich Jomiakov, Konstantin Sergueevich Aksakov y su hermano Iván Sergeyevich Aksakov, Iván Vasilyevich Kireevsky y su hermano Piotr) es que él ya pertenece a «una época que se vuelve religiosamente hacia el Apocalipsis»[123]. El mesianismo de Dostoyevski no es nacionalista. La concepción que tiene del pueblo ruso como del pueblo «portador de Dios», es una concepción mesiánica universal, no nacionalista[124]. Pero Berdiaev entiende que la falta de claridad y la

118 *Ibidem*, pág. 182.

119 *Ibidem*, pág. 173.

120 *Ibidem*, pág. 174.

121 *Ibidem*, pág. 180.

122 Sobre los más destacados eslavófilos, como los aquí citados, además del libro de Franco Venturi, *El populismo ruso, 1*, págs. 43-47, debe consultarse el capítulo sobre «La filosofía rusa» en el siglo XIX que escribe Bernard Jeu en Yvon Belaval (dir.), *Las filosofías nacionales, siglos XIX y XX*, Madrid, Siglo XXI, 1981, especialmente las págs. 254-259, y el libro de Isaiah Berlin, *Pensadores rusos*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2008, sobre todo el capítulo titulado «Rusia y 1848», págs. 33-64.

123 *El espíritu de Dostoyevski*, pág. 185.

124 *Ibidem*, pág. 194.

confusión de Dostoyevski en relación con la idea de «pueblo», está en que entendía como «pueblo» un organismo místico constituido por los campesinos pobres. Pero esa pretendida «verdad popular» no la extrae en realidad Dostoyevski del pueblo, sino de las profundidades de su propio espíritu. «El destino del hombre ruso —nos recuerda Berdiaev que dice Dostoyevski— es indiscutiblemente ser europeo y universal [...] Para un auténtico ruso, Europa y toda la gran tribu aria son igual de valiosas que la misma Rusia, que la propiedad de su tierra natal, porque nuestro destino es un destino universal»[125]. Precisamente, Dostoyevski lo que hace es advertir del peligro de la conciencia mesiánica populista, nacionalista, no universal, aunque, a veces, sucumbe a la tendencia pagana de la ortodoxia, subordinando el universalismo cristiano al nacionalismo religioso, el logos universal al elemento popular[126].

Ya hemos hecho mención del notabilísimo ensayo de crítica literaria escrito por Dmitri Merejkovsky, entre 1900-1901, sobre Tolstói y Dostoyevski. En 1906, con motivo del veinticinco aniversario del fallecimiento de Dostoyevski, escribió Merejkovsky otro ensayo sobre el escritor, relativamente breve, de menos de doscientas páginas, pero extraordinariamente denso y profundo, al que ya nos hemos referido, titulado *El profeta de la revolución rusa* [127]. La inmensa mayoría de las citas de Dostoyevski contenidas en el ensayo pertenecen a *Demonios*, a *Los hermanos Karamazov* y al *Diario de un escritor* [128]. No es este el lugar, ni mucho menos, de hacer una semblanza biográfico-intelectual del brillante crítico, novelista, pensador, místico

125 *Ibidem*, pág. 197.

126 *Ibidem*, págs. 200-201.

127 Dimitri Merejkowsky, *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*, Buenos Aires, Argonauta, 1946. El ensayo fue revisado por el autor en 1936, coincidiendo con el 55 aniversario de la muerte de Dostoyevski, que se cumplía el 28 de enero, según el antiguo calendario juliano, vigente en Rusia hasta 1918, es decir, después del triunfo de la Revolución de Octubre de 1917. La edición de Argonauta es una traducción de esa revisión.

128 La edición manejada por mí de la novela *Demonios* corresponde a ese mismo tomo en que está publicado *El idiota* en Aguilar. En cuanto a los *Karamazov* y al *Diario de un escritor*, se incluyen en el ya mencionado tercer volumen de sus *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961.

y escritor ruso Merejkovsky, asociado al movimiento del simbolismo en Rusia[129], como tampoco la hemos hecho de su amigo Nicolás Berdiaev, con el que mantenía, sin embargo, sonoras diferencias en su interpretación del pensamiento de Dostoyevski. Pero no está de más advertir al lector que se trata, en el caso de Merejkovsky, de una personalidad espiritual extremadamente compleja, con multitud de rasgos que lo emparentan, a veces en una relación casi patológica, con Dostoyevski y con Vladímir Soloviev[130] (1853-1900), cuyas obras, las de ambos, conocía con una profundidad que, a mi juicio, solo es equiparable a la de Berdiaev. Este es uno de los problemas, pero también una de las indiscutibles ventajas, de apoyarse en este tipo de autores, a saber, que se trata de pensadores profundos que hablan sobre un pensador más profundo todavía, Dostoyevski, que, como ellos mismos reconocen, es, en el caso de Berdiaev, el autor que más ha influido en su vida, y, en el caso de Merejkovsky, el más querido por él, el que más ama[131].

Una de las mayores dificultades para comprender correctamente a Dostoyevski, según Merejkovsky, es que, bajo la máscara de la reacción, de un pensamiento a veces ultraconservador, se escondía a un profeta de la revolución, de la revolución religiosa y místico-espiritual, claro está, aunque también anuncie con pavorosa exactitud la otra revolución, la anticristiana y bolchevique, incubada ya

---

129 Un acercamiento riguroso y espléndido es el de Jutta Scherrer, «Pour une théologie de la révolution. Merejkovski et le symbolisme russe», *Archives des sciences sociales des religions*, N. 45/1, 1978, págs. 27-50. La revista forma parte de la actividad editorial de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Francia, que posee una magnífica página web.

130 Además de las ya citadas conferencias agrupadas bajo el título de *Teohumanidad*, son fundamentales, en relación con los asuntos aquí discutidos, otros dos títulos de Soloviev. El primero es su ensayo, concluido en París en mayo de 1888, «La idea rusa», editado en el volumen *La idea rusa*, Granada, Nuevo Inicio, 2009, págs. 137-182 (el libro es una recopilación de tres ensayos íntegros, correspondientes a Piotr Chaadaev, Vladímir Soloviev y Nikolay Berdiaev). El segundo es Vladímir Soloviev, *Los Tres Diálogos y el Relato del Anticristo*, Barcelona, Scire/Balmes, 1999. Vladímir Soloviev fue, desde 1873, amigo y fecundo interlocutor de Dostoyevski.

131 *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*, pág. 9.

en las entrañas mismas del nihilismo ruso. La envoltura exterior de Dostoyevski puede parecernos a veces muerta, algo así como una «mentira transitoria», pero el corazón de ese fruto es un corazón de «verdad eterna», puesto que él, más que ningún otro, nos ha mostrado el camino hacia el Cristo que habrá de llegar, esto es, el reino de Dios sobre la tierra, que, cuando se aproxime, será fácilmente confundible con el reinado del Anticristo[132]. ¿Cuál es, según Merejkovsky, la idea fundamental de Dostoyevski, y cuál es, al mismo tiempo, su error capital? La idea fundamental es que el campesinado pobre es el cristianismo, o, si se quiere, que el cristianismo es el campesinado pobre. El error, que el pueblo ruso, ese campesinado pobre, es para él ortodoxo religiosamente hablando, lo que implica que quien no comprenda la ortodoxia no podrá nunca comprender al pueblo ruso[133]. Es decir, que Dostoyevski confunde, al menos aparentemente y si solo nos dejamos guiar por una lectura literal o superficial de sus anotaciones y reflexiones en el *Diario de un escritor*, la verdad del cielo, el supuesto cristianismo auténtico por venir, con la verdad de la tierra, que no sería otra que la supuesta verdad de la ortodoxia de la Iglesia rusa, íntimamente vinculada a la autocracia zarista. Esa ansiada unión, pues, sería imposible, nunca se produce. Tiene toda la razón del mundo el príncipe Mischkin cuando se refiere a la ambición de poder temporal de los pontífices romanos, y cómo, de este modo, el Papado ha traicionado la esencia misma del mensaje evangélico de Cristo, pero también la Iglesia rusa ortodoxa, en su alianza con la autocracia zarista, aunque esto no lo dice ya el príncipe, sino Merejkovsky basándose en múltiples textos dostoyevskianos, ha traicionado a Cristo y ha hecho posible un reino que más bien parece el del Anticristo. El «Cristo ruso» es el zar ruso[134], y esto no tiene ya nada que ver con el cristianismo, sino con los *jlisti*. La autocracia es el Anticristo[135]. Según Merejkovsky, al final dióse cuenta Dostoyevski «que era imposible descubrir un sentido universal en el Cristo ruso, ateniéndose al terreno de la ortodoxia»[136]. A la postre, triunfa su universalismo cristiano, su creencia profunda en Cristo Jesús, el Hijo

132 *Ibidem*.

133 *Ibidem*, pág. 12.

134 *Ibidem*, pág. 45.

135 *Ibidem*, pág. 55.

136 *Ibidem*, pág. 18.

del Hombre, el Resucitado. Las palabras traicionan a Dostoyevski, por no explicarlas a veces suficientemente, como cuando opone «teocracia» a «democracia», que son términos que, para él, no tienen el significado que habitualmente les damos los occidentales. La democracia, para Dostoyevski, ha permitido el reino del demonio, del afán ilimitado de riquezas materiales, de la explotación del humilde, del alejamiento de Dios, de la deificación del hombre y de la ciencia, apartando al hombre de Cristo y del reino del Espíritu, alejando al hombre de los sencillos y humildes, de los pobres de espíritu, de los niños, de los humillados y de los ofendidos, de los pecadores, de los lisiados, de los enfermos, de los «idiotas». La teocracia no es en Dostoyevski, como nosotros creemos cuando nos referimos a ella al hablar del antiguo Egipto faraónico, o de Israel bajo los asmoneos, o de la Ginebra de Calvino, el gobierno de los sacerdotes, el dominio temporal del clero, sino el reino de Dios sobre la tierra, el reino de Cristo, basado en el amor, en la fraternidad, en la compasión, alejado por completo del deseo de bienes materiales superfluos, de la violencia, del poder de unos sobre otros, sobre todo de los poderosos sobre los débiles. Por eso se ha hablado con razón de un ideal utópico en Dostoyevski, una especie de anarquismo cristiano, pero donde el término «anarquismo» equivale a ausencia de imposición: no se puede imponer la verdad revelada. Pero el cristianismo de Dostoyevski —y esto lo vincula paradójicamente con Nietzsche, aunque en un sentido muy distinto del pensamiento que tenía Nietzsche sobre esta cuestión esencial, además de tener en cuenta que mientras que el autor del *Zaratustra* había leído, si bien en malas traducciones, a Dostoyevski, éste ni siquiera sabía de la existencia de aquél— no renuncia ni traiciona a la tierra, ya que supone una nueva fidelidad a ella, un nuevo amor y un nuevo abrazo, que consiste, nada menos, en que no podemos amar por separado el cielo y la tierra (como Mischkin no podía amar por separado a Aglaya y a Nastasia), que no podemos optar por uno o por la otra, sino que cielo y tierra están inextricablemente unidos, esto es, la verdad del cielo es inseparable de la verdad de la tierra. Esta es la gran revelación del cristianismo a la cultura rusa y universal, una revelación hecha a través de Dostoyevski. De ahí las extraordinarias palabras de Merejkovsky intentando explicar lo que Dostoyevski quería decirnos cuando hablaba de que «el misterio terrestre entra en contacto con el misterio de las estrellas»: «Mientras no amemos el cielo o la tierra hasta el

extremo límite, nos parecerá, como a Tolstói y a Nietzsche, que uno de esos amores excluye al otro. Sin embargo, es necesario amar la tierra hasta el fin, hasta el extremo borde del cielo; hasta la tierra. Solamente entonces comprenderemos que se trata de un único amor y no de dos; que el cielo está unido a la tierra y la abraza»[137]. Es en aquel «contacto» del que habla Dostoyevski «donde reside la esencia, si no del cristianismo histórico, al menos de la doctrina de Cristo». No «asaltar los cielos»[138], como anhelaba el poeta-filósofo Hölderlin, a fin de transmutar al hombre en un dios, sino creer en las palabras del Padrenuestro: *¡Venga a nos el Tu reino! ¡Hágase Tu voluntad así en la tierra como en el cielo!* «Entonces, cielo y tierra no serán dos, sino uno, al igual que Yo y mi Padre hacemos Uno. Es la sal de la doctrina cristiana»[139]. Esto fue lo que Dostoyevski «anunció con extraordinaria fuerza»[140], una fuerza desconocida que no volverá a darse probablemente nunca en hombre alguno.

Dejamos en este punto las reflexiones en torno a las palabras pronunciadas por el príncipe durante la velada sobre su particular visión de la religión, y retomamos el hilo de la narración.

El día siguiente a la velada, muy avanzada la tarde, tiene lugar el encuentro, requerido por Aglaya Ivánovna, entre ésta y Nastasia Filíppovna, en presencia del príncipe y de Rogochin, en la casa que Daria Aleksiéyevna posee en Pávlovsk (capítulo VIII). Asistimos a una lucha sorda y soterrada sin igual entre ambas rivales, en la que Aglaya manifiesta de modo ostensible signos de superioridad, si bien hace esfuerzos por mantener la dignidad sin ser traicionada por los celos, pero éstos acaban por impedirle el autodominio que se había

137 *Ibidem*, pág. 184.

138 Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, Pamplona, Ediciones Peralta, 1978, pág. 71. Ver también, Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1984, pág. 77.

139 *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*, pág. 184.

140 *Ibidem*, pág. 185. Repárese en cómo da la vuelta Dostoyevski, según Merejkovsky, a ese «sentido de la tierra» que, desde Empédocles, ha pasado, a través de Hölderlin y de Nietzsche, a Albert Camus y otros pensadores ateos de insobornable honestidad y elevadísima conciencia moral. Más correcto, quizá, sería decir cómo Dostoyevski integra y fusiona el sentido del cielo, del espíritu, con el sentido de la tierra, de lo corporal.

impuesto a sí misma. Aglaya, en efecto, está devorada por los celos, y quiere resolver de manera definitiva sus insufribles dudas sobre si el príncipe siente amor por Nastasia, o, más precisamente, cuál es en concreto la relación que mantiene con ella. Aglaya le suelta a su competidora, en un duelo en el que todo se tensa a medida que avanza el diálogo entre ambas, que solo se ama a sí misma, y la prueba de ello son las tres cartas que le ha enviado; «usted solo puede amar a su propio oprobio y el constante pensamiento de que está usted deshonrada y de que la han ofendido. Si su ignominia fuese menor o no existiese en absoluto, sería usted desgraciada». Pero Nastasia, que permanece sentada, se mantiene en calma, casi imperturbable, recibiendo la cascada de acusaciones como si se las mereciese, como una penitencia autoimpuesta. Un poco más adelante, Aglaya le lanza que el propio príncipe le ha dicho que solo siente piedad por ella, por Nastasia, «y que cuando se acordaba de usted, su corazón parecía como si estuviese *traspasado para siempre*». Pero, de modo gradual, vámonos dando cuenta de que Aglaya ha juzgado demasiado severamente a Nastasia, sobre todo en lo que se refiere a que sea una mujer vanidosa y una perdida. Nastasia, en el fondo, como indica tan oportunamente el narrador, es una «soñadora» y posee mucho de «fantástica». A todo este lance, Rogochin asiste en silencio, mientras que el príncipe va sumiéndose en un estado de creciente dolor e impotencia. Nastasia, sin perder el sosiego, al menos aparente, le responde que cómo se atreve a juzgarla; que ella, Aglaya, ha concertado esta cita por miedo, por miedo a ella, a Nastasia, y a quien se teme no se le desprecia. Si se ha presentado ante ella, es porque anhela desesperadamente saber a quién de las dos quiere el príncipe, ya que los celos no le permiten vivir. Su actitud la ha decepcionado, pues se la había imaginado más inteligente, y, además, está mintiendo cuando afirma que el príncipe ya no la ama. Sin embargo, está dispuesta a perdonarla. Hay un breve momento de debilidad por parte de Nastasia, dejándose llevar por el llanto, pero, de pronto, inesperadamente, se desata la tormenta, como un terrible vendaval que todo lo arrasa. Nastasia, como una loca, como una trastornada, reta con energía inusitada a Aglaya, quien termina por asustarse y decide abandonar de inmediato la casa. Pero antes de que eso ocurra, Nastasia le recuerda al príncipe que le ha prometido que no la dejaría nunca, y, sin dejar de dirigirse a él, se pregunta cómo puede Aglaya afirmar que es una perdida, por qué se ha conducido con ella como si lo fuese. Repare-

mos un instante en esta importantísima apreciación: una pecadora como es ella, para Dostoyevski, no puede ser nunca una perdida, como no lo fue nunca María Magdalena para Jesús. En un arrebato que conmociona y deja perplejos a los presentes, Nastasia echa literalmente de la casa a Rogochin, casi a empellones, y reta al príncipe a que se acerque a ella y *elija* definitivamente. El príncipe, aturdido, excitado, con un inmenso sufrimiento[141], se dirige a Aglaya, señalando a Nastasia, con estas solas palabras: «Pero ¿es posible? ¡Con lo... desgraciada que es!». Esto es suficiente para Aglaya, esta mínima —casi imperceptible— duda, este sentimiento de piedad, y en ese instante, con odio y profundamente humillada, abandona la casa. El príncipe pretende seguirla, intentando reparar lo que ya no tiene arreglo, pero Nastasia lo retiene, se desmaya en sus brazos, y el príncipe se queda con ella. Mischkin, el *alter Christus*, ha elegido a la pecadora. El príncipe sienta con infinito mimo a Nastasia y le acaricia suavemente la cabeza y las manos, como a una niña, como a una pequeña criatura desvalida y sola en el mundo.

El capítulo IX comienza transcurridas dos semanas después de la borrascosa entrevista entre las dos adversarias. El narrador, en un preámbulo aclaratorio, nos informa acerca de cómo los rumores han ido deformando en ese tiempo, casi desde el primer instante, la realidad de los acontecimientos, y cómo se piensa en todo Pávlovsk que el príncipe ha dejado a una muchacha decente y de buena familia por una cualquiera. Los vecinos opinan en su mayoría que el príncipe es un nihilista, un hombre amoral, y que todo lo tenía madurado, sin alcanzar a explicarse cómo ha podido hacerle eso a la familia de

141 El significado del «sufrimiento» en Dostoyevski es muy complejo. Casi todos los grandes estudiosos de su pensamiento se han ocupado de él. Una primera aproximación puede ser el capítulo que dedica Reinhard Lauth a este tema en su ensayo *La filosofía de Dostoievski expuesta sistemáticamente* (*Die Philosophie Dostojewskis. In systematischer Darstellung*, Munich, Piper, 1950), capítulo incluido en la mencionada web dedicada a Lauth (http://www.reinhardlauth.net/Instituto/Dostoievski/Home.html). En ese capítulo se afirma: «Si el sufrimiento adopta el carácter de la compasión, entonces profundiza el amor en el hombre. Todo verdadero amor en la tierra está hermanado con el sufrimiento. A un hombre a quien se ama, en el sufrimiento todavía se le ama más íntima y profundamente. Y a uno a quien no se ama en absoluto, en el sufrimiento quizá se le puede llegar a amar».

las Yepánchinas, por qué se decidió y qué razones le condujeron a convertirse en novio de Aglaya. Ésta y su familia, por descontado, rompen toda relación con él, así como todos sus allegados y conocidos. El príncipe, una hora después de la entrevista, acude en pos de Aglaya, pero ya es demasiado tarde. Lo fue desde el momento en que mostró *piedad* por Nastasia delante de su *novia*. Los días siguientes acude invariablemente a rondar la *dacha* de las Yepánchinas, pero éstas no solo no le dan cara, sino que terminan dejando el pueblo residencial y trasladándose a la localidad de Kolmino, a una residencia que poseen cerca de Petersburgo. Todo esto sobreviene ya a principios de julio.

Quien sí le visita, seis o siete días después de la tumultuosa conferencia entre Aglaya y Nastasia, es Radomskii, que mantiene con el príncipe una larga conversación que va a constituir el núcleo capital de este capítulo IX, pues en el transcurso de ella se desvelarán las verdaderas razones que han llevado al príncipe a conducirse de esa manera tan incomprensible para la mayoría. Radomskii hace gala de una retórica brillante, de un análisis psicológico aparentemente profundo de la situación, intentando mostrar al príncipe los motivos que explican lo sucedido, pero a medida que avanzan sus reproches hacia Mischkin, nos percatamos que lo que está haciendo, como no puede ser de otra manera, es someter a análisis con las reglas de la lógica y de la pura racionalidad algo que trasciende lo racional, que está más allá de la lógica y de cualquier explicación normal y sensata. ¿Cómo es posible, si cree que Nastasia está loca y le tiene susto, que pretenda casarse con ella, incluso no amándola? Pero Mischkin le contesta: «¡Oh, no; yo la amo a ella con toda mi alma! Porque ella... es una niña; ahora es una niña, enteramente una niña. ¡Oh..., usted no sabe nada!» ¡Claro que no sabe nada! ¡Nadie sabe aquí nada, salvo Mischkin! Radomskii, en su diálogo argumentativo, se conduce *solo* con lógica, con sentido común, pero para rozar siquiera la tempestad inabarcable que tiene lugar en el corazón del príncipe, no sirven de nada ni la lógica ni el sentido común, no valen las *explicaciones* racionales. ¿Cómo es posible, le dice Radomskii al príncipe, que ame *a la vez* a dos mujeres? El príncipe no lo niega; al revés, lo afirma reiteradamente. Pero, a su vez, requiere a Radomskii que Aglaya lo sepa *todo*, tiene que saberlo *todo*, irremisiblemente:

«¿Por qué no podremos nunca saberlo todo de otro, cuando hace falta, cuando ese otro es culpable?» El príncipe se siente a sí mismo culpable, responsable de lo sucedido. «Aquí —continúa diciéndole Mischkin a Radomskii— hay de por medio algo que no puedo explicarle a usted». Radomskii termina por creer que el príncipe no ha amado nunca ni a Nastasia ni a Aglaya. ¿Cómo es posible amar a las dos? «¿Con amores distintos?» Pero esto es ya un misterio que le está vedado a Radomskii y a la inmensa mayoría de los hombres, a prácticamente todos nosotros. El príncipe, con ese doble amor[142], ha cruzado la frontera de la realidad terrenal de aquí abajo, pues está instalado —aunque no se dé cuenta de ello, ya que su inocencia y pureza son absolutas (como Velázquez tampoco se daba cuenta al pintar al *Niño de Vallecas* que lo estaba redimiendo de la grosera realidad de la pintura, pues lo dejaba simplemente *estar*, tal cual él era, como una «hostia consagrada», todo «redondo en su ser central»[143])— en el otro lado, el lado de la eternidad, del mismo modo que Velázquez lo estaba en el de la Verdad; esto es, Mischkin también está situado en el lado de la Verdad, del Espíritu, en el lado de Dios, en el lado del Amor, y en ese lado es posible amar por igual a dos criaturas, como Jesús amó a María Magdalena y a María de Betania, la hermana de Lázaro. Pero ese amor no es ya de este mundo, es un amor de naturaleza divina, inexpresable, incomprensible, propio de ese *absolutamente otro*, como diría el hermano Kierkegaard, que era como llamaba al pensador danés nuestro Miguel de Unamuno. Los hombres no pueden comprender este tipo de amor, pues no se trata de amor, sino del Amor, pero no en abstracto, cuidado con esto, sino en concreto, individualizado, personal, a dos seres, distintos solo superficialmente, puesto que ambos son criaturas de Dios. La orgullosa, inocente y pudorosa Aglaya, sin embargo, no ve tampoco la profunda ternura e inocencia que guarda como un tesoro escondido la pecadora. Esto solo puede verlo Mischkin, el *alter Christus*.

En los tres últimos capítulos de esta 4ª parte se desencadena la tragedia. La boda entre el príncipe y Nastasia se fija para una semana después del diálogo entre Mischkin y Radomskii, y habrá de tener lugar en el propio Pávlovsk. En esa semana de ínterin, muere el general

142 *El espíritu de Dostoyevski*, pág. 127.

143 Repito de nuevo las palabras de Ramón Gaya reproducidas antes.

Ivolguin. En la iglesia donde se celebran los funerales por el general, el príncipe cree haber visto los ojos de Rogochin, escrutándole, como siempre, de manera clandestina y misteriosa. Todo ese mismo día y aquella noche, en cambio, Nastasia estuvo alegre. Al día siguiente del funeral, el príncipe recibe la visita de Keller, que, junto con Burdovskii[144], serán los padrinos de la boda. La última vez que se ven el príncipe y Nastasia antes de la boda, es la noche anterior a ésta. Muy poco antes de la jornada fijada para los desposorios, Ippolit, que las intuye con preclara lucidez, advierte al príncipe respecto de las oscuras intenciones de Rogochin. Este aviso excita sobremanera al príncipe. Sin embargo, cree sinceramente que, con su ayuda, Nastasia todavía puede resucitar. El amor que siente hacia ella tiene mucho que ver con el que se siente hacia un niño desvalido y enfermo, al que hay que cuidar. También es consciente que Nastasia sabe sin ambages lo que para él significa Aglaya. Quizás ello influyera en el estado de desasosiego de Nastasia durante los días inmediatamente anteriores a la boda. La víspera de ésta, por la noche, dejó el príncipe a Nastasia muy animada. Ella soñaba con delectación con que Aglaya, o cualquier emisario suyo, pudiera verla altiva y resplandeciente en la ceremonia. El príncipe y Nastasia se separaron a las ocho de la noche, pero antes de que diesen las doce tuvo que acudir Mischkin precipitadamente de nuevo a casa de Nastasia (que, como se recordará, era la de su amiga Daria Aleksiéyevna en Pávlovsk), pues le comunicaron que le había dado un ataque de histerismo. Entró en su alcoba, ella se abrazó llorando a sus pies y terminó por fin tranquilizándose. El príncipe regresó a su casa (la *dacha* de Lebédev). La boda estaba fijada para las ocho de la mañana. Desde las siete de la mañana, ya estaba preparada Nastasia. A las siete y me-

144 Antip Burdovskii (llamado en la novela el *hijo de Pávlischev*) es un joven de unos 22 años que aparece al final del capítulo VII de la 2ª parte. Perteneciente a la célula nihilista de Ippolit Teréntiev, Burdovskii, junto con sus compinches, tratan, según hemos esbozado antes, de arrebatarle a Mischkin una buena parte de su herencia, pretextando que esa herencia, en realidad, le corresponde a Burdovskii, supuesto hijo natural del ya fallecido y adinerado Pávlischev, amigo del padre de Mischkin y protector suyo durante su estancia en Suiza. La farsa es un burdo y perverso montaje de tales sujetos, quienes se embravecen ante la que ellos creen ingenuidad del príncipe.

dia, el príncipe se dirigió en coche a la iglesia, y esperó a su novia en el altar. El gentío y la expectación eran enormes. Pero cuando, poco después de las siete y media, Nastasia llegó en coche a la iglesia, con esa deslumbrante belleza connatural a ella, ante el asombro y estupefacción generales, *viendo* entre la turba a Rogochin, se fue *inexplicablemente* con él, sin que nadie pudiese reaccionar, en el mismo coche donde había llegado de casa de Daria, y se dirigieron a toda prisa a la estación para coger el tren de Petersburgo. Al llegar ella a él, le dijo: «¡Sálvame!... ¡Llévame contigo a donde quieras, ahora mismo!» La decisión tomada a la entrada de la iglesia no es una decisión premeditada, planificada de antemano. Se trata de un dictamen irracional, impulsivo, vehemente, desenfrenado, trágico, pero, ante todo, de la aceptación inevitable del *destino*. De un destino que viene trazado por la renuncia de la pecadora, de esta pecadora desbordante de pureza, a sacrificar al inocente, al espíritu puro e inmaculado encarnado en Mischkin. Eso es lo que ella cree que haría si se desposase con el príncipe: enlodazarlo; nunca se ha creído de verdad digna de él. Su amor es tan grande que se encamina a su propio sacrificio sin miedo alguno, con una dignidad infinita. El único en comprenderlo de inmediato es el príncipe, y por eso la buscará donde cree que está. No se equivocó, aunque Rogochin jugase al escondite y tratase de impedir, al menos durante todo un día, que la hallase. Cuando la encuentra, todo se ha cumplido. *Consummatum est* (Jn 19, 30).

El príncipe, ante el asombro de sus conocidos e invitados, reaccionó con extraña serenidad, como si esperase desde lo más íntimo de su ser una salida parecida por parte de su novia. A las diez y media de la mañana, logró finalmente quedarse solo. Lo estuvo todo el día. A las ocho de la mañana del día siguiente, Viera Lukiánovna, que estaba desolada y a la que el príncipe besó antes de acostarse las manos y la frente en señal de consuelo y agradecimiento, llamó a la puerta de su habitación, según él le había indicado. A las nueve de la mañana ya estaba el príncipe en Petersburgo y a las diez en casa de Rogochin. Éste se esconde deliberadamente durante todo el día, impidiendo que el príncipe dé con él. Las gestiones resultan infructuosas, debido a las instrucciones dadas por Rogochin a sus sirvientes. El príncipe, después de visitar a una profesora amiga de Nastasia en cuya casa cree que su novia ha podido refugiarse, cada vez más desanimado, se hospeda de nuevo en la fonda donde cinco semanas antes,

en su oscuro corredor de la primera planta, agazapado entre las sombras, Rogochin intentara asesinarlo. Por indicación de la profesora, acude también a casa de una alemana amiga de Nastasia, por si estuviera allí. Nada. Vuelve a casa de la profesora y observa detenidamente los dos espaciosos cuartos que ocupase Nastasia cuando vivía allí, en uno de los cuales, sobre un velador, estaba abierto por una determinada página la novela *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert[145]. El príncipe se lleva el libro, teniendo cuidado de doblar la página por la que estaba abierto. Siendo ya noche cerrada, llega de nuevo a su fonda. Su angustiosa intranquilidad le impide estar mucho tiempo, y se lanza de nuevo a la calle. Nada más salir, a cincuenta pasos de la fonda, una voz queda le llama: es Rogochin. Él había sido la persona que el príncipe creyó ver tras los visillos, de nuevo como un espectro, cuando miró hacia arriba del inmueble de Rogochin, a las ventanas, por la mañana, después de que la fiel y vieja criada Pafnútievna le hubiese dicho que el señor no estaba en la casa (también se entera poco después que Rogochin ha estado hace unas horas en el mismo corredor oscuro de la pensión, acechándolo). A las diez de la noche, caminando por aceras opuestas, llegaron a casa de Rogochin. Le hace pasar, y, finalmente, lo conduce a la habitación donde se encuentra

145 La altura moral de Nastasia Filíppovna no tiene punto de comparación con Emma Bovary, un personaje trágico pero vulgar, que ni ha sabido asimilar las lecturas que ha hecho ni sabe lo que es el amor. Al mismo tiempo, las diferencias entre Dostoyevski y Flaubert son abismales. Flaubert opinaba que el mundo solo podría ser redimido por la belleza estética. Le concede a la «forma» una atención patológica y enfermiza, preocupado como está por la «perfección» literaria de sus obras. Acabó sus días ciertamente desesperado, enemistado con el mundo. En una carta a la escritora George Sand, le confiesa: «No soy cristiano». Flaubert es víctima del error de creer que el cristianismo, en su defensa de la igualdad, ha destruido la noción de la justicia. Si Jesús de Nazaret tenía arraigado un principio ético de manera sólida, ése era desde luego el de la justicia. El descreimiento de Flaubert y su divinización de la belleza, son en buena medida responsables de sus amargas horas finales. Véase, *Compañeros eternos*, págs. 202-203. Por su parte, Arnold Hauser ha señalado cómo, en las principales novelas de Dostoyevski, «la crítica de la Europa racionalista y materialista, su apoteosis de la solidaridad humana y del amor, no tienen otro sentido que el impedir un proceso que había de conducir al nihilismo de Flaubert». *Historia social de la literatura y el arte*, tomo III, pág. 172.

Nastasia, tendida en una cama, cubierta con un hule y con una sábana y rodeada de frascos de perfume, para amortiguar el hedor. Yace muerta desde las cuatro de la madrugada de la noche anterior, que es cuando Rogochin la ha asesinado clavándole un puñal en el corazón que le provoca una hemorragia interna y la muerte inmediata, sin apenas brotar sangre, solo «media cucharada sopera». Es decir, que cuando Mischkin llegó a Petersburgo a las nueve de la mañana, ya llevaba muerta Nastasia cinco horas. Rogochin la asesina la noche del día de la boda, pero muy avanzada la madrugada. Nadie se ha enterado, ni la madre de Rogochin, ni la vieja sirvienta, ni el portero de la casa. Rogochin desea fervientemente pasar toda la noche, junto al príncipe, velando el cadáver. Su deseo es sincero. La amaba. Pero solo amaba su hermosísimo cuerpo, no su alma, no la extraordinaria belleza de su espíritu. La tristeza del príncipe es infinita. Poco a poco le flaquean las piernas y siente un paulatino trastorno general. La escena es sobrecogedora, traspasa como un dardo de fuego el corazón del lector[146]. El asesino y el *alter Christus* juntos, como dos hermanos. Resulta verdaderamente difícil entender lo que está ocurriendo. Dostoyevski nos está conduciendo al límite mismo de la comprensión humana en lo que se refiere al sentimiento de la compasión. Es como si la estancia en penumbra, alumbrada solo por las velas, se hubiese convertido en un pequeño templo, en una iglesia, en un lugar sagrado. Las tres almas permanecen durante varias horas juntas, aunque la de Nastasia hace ya tiempo que ha abandonado su cuerpo. Por fin se ha liberado. Las preguntas del príncipe al asesino, desvelan con todos los pormenores cómo ha ocurrido el terrible hecho. Cuando ya ha amanecido por completo, el príncipe incluso acaricia los cabellos y la cara de Rogochin, que ha entrado en una fase de delirio, en la que profiere intermitentes gritos. Sobre las once de la mañana, entra la Policía.

En el juicio posterior, en el que Rogochin no oculta nada y despeja cualquier duda respecto a la posible implicación del príncipe, el asesino es condenado, con eximentes, a quince años de presidio en Siberia. Sus cuantiosos bienes pasan a su hermano Semión

146 Así lo reconoce Jacques Madaule: «Nada iguala en la literatura del mundo, si no es la muerte de Desdémona, a la velada fúnebre de Natacha Filípovna por el príncipe Mishkin y Rogozhin». *El cristianismo de Dostoievsky*, pág. 66.

Semiónovich Rogochin. A las dos semanas justas de la muerte de Nastasia Filíppovna, muere Ippolit Teréntiev. Kolia tiene trazas de convertirse en un hombre bueno. Radomskii se hace cargo del príncipe y se ocupa de trasladarlo de nuevo a la clínica del doctor Schneider en Suiza. El propio Radomskii emprenderá un largo viaje y una prolongada estancia en Europa, visitando mensualmente al príncipe. Entre Radomskii y Viera Lukiánovna se establece una correspondencia epistolar que apunta a algo más que a una mera amistad. Aglaya, para disgusto de su familia, se casa con un falso conde polaco, que ni es conde ni posee ninguna fortuna, como había hecho creer. Un sacerdote amigo del supuesto conde polaco propicia la conversión de Aglaya al catolicismo. Adelaida Ivánovna y el príncipe Tsch*** terminarán uniendo sus destinos. Lizaveta Prokófievna, que ha perdonado por completo al príncipe, en compañía de sus hijas, Adelaida y Aleksandra, lo visitan en Suiza, pero Mischkin no las reconoce ya a ninguna de ellas. Su recaída es completa. Tiene seriamente dañados los órganos cerebrales y la posibilidad de cura es muy remota.

Solo dos observaciones finales. La primera es que la conversión religiosa de Aglaya, que solamente se constata, sin ninguna explicación, me parece el único *error* destacable de toda la novela. Mejor dicho: la presiento como una decisión *injusta* del novelista. Ya hemos podido comprobar qué opinión le merecía el catolicismo romano a Dostoyevski, así como al propio príncipe Mischkin. El extraordinario personaje femenino de Aglaya, que tan simpático se le hace al lector por su pureza, pudor, gallardía, nobleza, autonomía y despierta inteligencia, a pesar de su orgullo y de sus celos, no se había hecho merecedor de este fin, entre otras razones porque puede terminar dando la impresión de ser una persona inconstante y voluble. Además, su personalidad y su carácter no tenían nada de *jesuíticos*. ¿Es este el *castigo* a su excesivo orgullo? El novelista permanece mudo. Mudo para siempre.

La segunda tiene que ver con la recaída, prácticamente irreversible, del príncipe. Es natural que muchos críticos y comentaristas hayan hablado del profundo carácter desesperanzado, trágico y desazonador de esta novela, con este final tan amargo. De un lado, hemos podido comprobar que la pureza del príncipe, en vez de aplacar las oscuras potencias de los individuos, en buena medida, de modo completamente involuntario, las exalta. Mischkin desea que

Nastasia, que Aglaya y que Rogochin sean enteramente libres, pero no consigue su propósito, en gran medida debido a la propia enajenación del hombre. Por eso dice Jacques Madaule: «Lo que Mishkin quisiera devolverles es el ejercicio de su libertad soberana; pero eso es lo que el hombre no puede devolver al hombre una vez que él lo ha enajenado [una vez que el hombre ha enajenado al hombre]. En ninguna obra de Dostoievsky se muestra con tanta fuerza la derrota inexpresable de la libertad, y ninguna, por consiguiente, es más desesperada que *El idiota*...»[147]. ¿Será ése final tan doloroso, en el fondo, el *fracaso* al que se refiere Reinhard Lauth? Quizás Dostoyevski nos esté transmitiendo un profundo y oculto mensaje: los seres humanos no están todavía espiritualmente preparados ni predispuestos para poseer como un don preciado en su seno a un hombre sencillo y bueno, un «pobre de espíritu». Ha transcurrido casi siglo y medio desde que la novela fue terminada, y continúan sin estarlo. ¿Lo estarán algún día?

Málaga, 4 de noviembre de 2012. Festividad de la Beata Teresa Manganiello, laica de la Orden Tercera de San Francisco, analfabeta, pero que respondía con sabiduría a quienes le preguntaban. Murió el 4 de noviembre de 1876 con tan solo 27 años, la misma edad del príncipe Mischkin en El idiota.

147 *El cristianismo de Dostoievsky*, pág. 68.

Algunas observaciones acerca de la novela *Drácula*, de Bram Stoker

De todas las ediciones publicadas en castellano de la novela *Drácula* del escritor irlandés Bram (Abraham) Stoker, aparecida por primera vez en Londres en 1897, probablemente las mejores sean las de Francisco Torres Oliver en Bruguera (1981) y la de Juan Antonio Molina Foix en Cátedra (1993)[1]. Me refiero, claro está, a la calidad de la traducción del original inglés, aunque en el caso de Molina Foix está también excelentemente anotada, o, al menos, es la que contiene las aclaraciones más extensas y precisas de todas las ediciones en español. No obstante, ofrece algunos puntos oscuros, quizás porque sea prácticamente imposible resolverlos, ya que Molina Foix ha manejado no solo las mejores ediciones en lengua inglesa, sino que conoce perfectamente las más solventes biografías sobre el escritor, las más verosímiles fuentes que éste utilizó y los estudios y análisis interpretativos más variados. Pero este exhaustivo conocimiento, con ser tan necesario y estimable, tiene a veces el riesgo de apartarse momentáneamente, de manera involuntaria e incluso inconsciente, del texto original definitivo del autor, que es lo que de verdad interesa, y quedar el crítico en parte atrapado por esa ingente masa de artículos, estudios, referencias eruditas, biografías, repercusiones literarias, películas, musicales y hasta historietas sobre la novela. En la Introducción de Molina Foix, de unas cincuenta páginas, se lleva a cabo una notable síntesis de las más importantes, significativas e influyentes de tales interpretaciones críticas, que en muchas ocasiones están también estrechamente vinculadas a las reconstrucciones críticas sobre la génesis de la novela y la mayor o menor influencia de sus precedentes literarios, quedando, no obstante, meridianamente claro que la originalidad del relato de Stoker es innegable e incluso extraordinario, habiendo sabido combinar y fusionar materiales de

1 Mis referencias a la de Cátedra corresponderán a la edición de 2010.

muy diversa procedencia, unos de naturaleza verídica e histórica, y otros de su mera invención, hasta el punto de que a veces resulta extremadamente difícil saber dónde se halla la realidad y dónde la pura imaginación. Materiales históricos, etnográficos, antropológicos, geográficos, del folclore y de las costumbres populares, son hábilmente utilizados por Stoker para dar forma a su inmortal novela, aunque, por regla general, suele ser muy cuidadoso con los mismos y no distorsionarlos, al menos los que se refieren a la historia, la geografía y la etnografía histórica, siendo, en cambio, sagazmente reutilizados los que tienen que ver con las tradiciones, mitos y leyendas populares. Es decir, que en la novela el lector culto, a pesar de lo que acabamos de afirmar sobre la permeabilidad fronteriza que ofrecen algunos pasajes entre realidad e imaginación, puede prácticamente en todo momento distinguir entre los materiales que proceden de la realidad, y que, por lo tanto, son verificables y constatables, y aquellos otros de extracción legendaria, con la consiguiente manipulación de símbolos, leyendas o mitos. Solo en muy contadas ocasiones, como digo, la frontera entre unos y otros se diluye, porque el autor así lo ha querido. Lo verdaderamente destacable, pues, es la portentosa imaginación de Stoker, su capacidad para crear un arquetipo de vampiro que en múltiples ocasiones contradice los estereotipos sobre esa figura de la imaginación popular, o las características que la tradición literaria y el folclore habían asociado hasta entonces a la demoníaca criatura. Por eso es tan importante ceñirse a lo que dice exactamente Stoker en la versión definitiva de la novela, evitando, siempre que sea posible, las conjeturas o lo que podría haber sido el personaje a partir de los materiales que el escritor irlandés reunió y consultó. Lo que nos interesa no es lo que pudiera haber sido, sino lo que *es*, lo que está escrito con carácter definitivo, porque esa fue la intención del autor y no otra. Hay críticos, y a ellos alude muy severamente Vicente Gaos en su extraordinaria anotación del *Quijote* en la editorial Gredos, que pretenden enmendarle la plana constantemente al autor, como si anduviesen a la busca y captura de cualquier *fallo* o de cualquier *lapsus*, o incluso llegando a insistir, como hacen no pocos comentaristas del *Quijote* desde Diego Clemencín, en que el autor no era verdaderamente consciente de su genio. Esos supuestos *errores* o *lapsus*, y por eso están escritos aquí ambos términos en cursiva, no son tales para el autor, sino para el crítico, que parece calmar así, con esos hallazgos fruto de su *perspicacia*, sus frustradas ansias de

creador. Por supuesto que Cervantes, como tiene que recordarnos una y otra vez Vicente Gaos, era consciente de su genio y sabía en todo momento lo que llevaba escrito, del mismo modo que también era plenamente consciente Stoker de la criatura que estaba creando. ¿Qué nos autoriza a dudarlo? La quiso crear con esas precisas características físicas y psicológicas y no con otras, con ese modo de proceder y con ese método de actuación y no con otro, importándole muy poco si tales rasgos, métodos y actuaciones contradecían o no la figura del vampiro dominante hasta entonces, entre otras razones porque es precisamente él quien crea de manera perdurable ese arquetipo, hasta el punto de que todos los vampiros posteriores a él no pueden eludir por completo su originalísima creación (aunque solo sea para enfrentarse a ella o crear su contrarréplica). A eso nos referimos cuando hablamos de que hay que ser fieles al texto, atenerse a lo que éste dice, lo que no es óbice, por supuesto, a que ese texto, en numerosos pasajes, pueda estar sujeto a interpretación, sobre todo de naturaleza simbólica, aunque convendría, en principio, saber con exactitud lo que ocurre, qué dicen los personajes, cómo se desarrollan los sucesos o cómo se describen las visiones y los sueños. Aunque a muchos pueda parecerles difícil admitirlo, la novela *Drácula* de Bram Stoker, salvo en el mundo de lengua inglesa, principalmente Irlanda, el Reino Unido, los Estados Unidos, Canadá y Australia, no ha sido ni mucho menos leída de manera directa en proporción a la inmensa fama del protagonista, sino que se habla muchísimas veces de ella, y me estoy refiriendo sobre todo ahora a los países castellanohablantes, por referencias, de modo indirecto, basándose en la ingente cantidad de alusiones a esa figura que ha ido nutriendo el imaginario popular a lo largo de todo el siglo veinte.

En lo que se refiere a la superabundancia de interpretaciones de la novela, estoy aludiendo de manera muy especial a las interpretaciones de los críticos pertenecientes o simpatizantes con la escuela psicoanalítica, que no dudamos que en muchos casos sean verosímiles o dignas de ser tenidas en cuenta, pero que en otros muchos también son exégesis sencillamente disparatadas, extravagantes o estrafalarias, y, lo que es más grave desde la perspectiva del rigor crítico, fruto de la alteración, tergiversación o manipulación del texto, o consecuencia, simplemente, de la delirante imaginación del crítico de turno.

El ejemplo clásico de este tipo de interpretaciones, ya que ha servido de fuente de inspiración a prácticamente todas las posteriores, es el que llevó a cabo el propio Sigmund Freud con Leonardo da Vinci en el conocido ensayo *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci* (publicado originalmente en 1910)[2]. Pero, como es obvio, es en extremo infrecuente poseer las dotes de agudeza psicológica, originalidad interpretativa, convicción, persuasión y sugerencia del padre del psicoanálisis, que envuelve literalmente al lector con su maravillosa y exquisita prosa llena de seducción y de convencimiento. Cualquier monografía seria y rigurosa sobre Leonardo desde entonces, está obligada a mencionar el estudio del médico vienés, siendo un buen ejemplo de ello la de Kenneth Clark de 1939 y revisada en 1952[3], pero esas mismas monografías deberían asimismo advertirnos, lo que solo hace Clark de manera sutilísima, de las profundas pero quizás forzadas conclusiones a las que llega Freud, sobre todo si tenemos en cuenta que, de la gigantesca masa de manuscritos, códices, notas y cuadernos que se conservan de Leonardo, vino Freud a sustentar su hipótesis solo en un diminuto recuerdo infantil del genio florentino, de apenas dos o tres líneas de extensión, literalmente perdido en ese océano documental, y en un dibujo, que constituye la única representación del coito que Leonardo hizo en toda su vida. Insisto en que el ensayo de Freud es fascinante, pero establecer una correspondencia entre la supuesta *fellatio* que contendría oculta aquel recuerdo y la forma de cisne del manto de la Virgen en el cuadro de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* del Louvre (manto cuyo uno de sus extremos, identificado con una de las alas del cisne, roza la boca del Niño Jesús), vincular ambas cosas con la inexplicable *equivocación* en la representación del coito en el mencionado dibujo[4], precisamente en un artista que era el mejor conocedor de la anatomía humana de su tiempo, y deducir de todo ello la más que probable homosexualidad

2 Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1991, págs. 7-74.

3 Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 116.

4 El descubrimiento del manto con forma de cisne se debe al psicólogo suizo Oskar Pfister, quien lo publicó en un estudio de 1913, tal y como lo indica Freud en la nota nº 65 de su ensayo. En cuanto a los errores del dibujo que representa el coito, fueron detectados por primera vez, como recoge Freud en la nota nº 14 de su ensayo, por el médico y psicoanalista austriaco Rudolf Reitler (1865-1917), en un artículo publicado en 1916-17.

de Leonardo, es, cuando menos, algo extraordinariamente atrevido desde el punto de vista del método histórico-crítico. Pero a Freud, claro está, no le interesa en primer lugar este método, ni su interés se dirige hacia los aspectos plásticos o formales de la imagen, sino averiguar, en la medida de lo posible, la psicología profunda y desvelar el subconsciente de Leonardo a través de esas imágenes y de esos materiales de estudio. Ya digo que es sumamente difícil equipararse a Freud, pues su talento y su capacidad de análisis eran inmensos, y es muy probable, como acabo de señalar, que Leonardo fuese homosexual (ya sería más discutible saber si activo o pasivo), pero de lo que se trata aquí es de subrayar el peligro que entraña este tipo de estudios, que tan fácilmente se pueden dejar llevar, si no se poseen la inteligencia y la agudeza de Freud, por los derroteros más peregrinos.

Sin ir más lejos, el propio Freud erró gravemente, y esto es algo universalmente admitido por los estudiosos y críticos más rigurosos, en su interpretación de la epilepsia en Dostoyevski, en otro célebre ensayo posterior, de 1928, titulado *Dostoievski y el parricidio*[5]. El error no solo tenía que ver con la causa real de la epilepsia, que para él estaba vinculada al asesinato del padre de Dostoyevski, y que, por lo tanto, hacía remontar la enfermedad a cuando el escritor tenía diecisiete años, cosa que ha podido demostrarse que no es cierta, sino que tenía que ver sobre todo con la hipótesis de que los ataques disminuyeron o se extinguieron cuando el escritor fue deportado a Siberia, cuando de hecho ocurrió lo contrario, esto es, que la epilepsia comenzó a aparecer a partir de la aplicación de ese castigo[6].

Muchísimo más brillante está Freud en su magistral análisis del relato *Gradiva* de Jensen[7], publicado en 1907 con el título *El delirio y los sueños en la «Gradiva», de W. Jensen*[8]. Aquí sí parece ser que acierta de manera plena en su interpretación, pero en buena medida

5 En *Psicoanálisis del arte*, págs. 213-231.

6 Sobre esta cuestión ver mi ensayo *El príncipe Mischkin de «El idiota» como arquetipo moral* (noviembre de 2012), en http://enriquecastanos.com/dostoyevski_idiota.htm

7 Wilhelm Jensen, *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, Barcelona, La Tempestad, 2005.

8 En *Psicoanálisis del arte*, págs. 105-199.

se debe a que el propio escritor de Holstein proporciona al lector las claves interpretativas de su fascinante y onírica narración, que tanto sedujo a Salvador Dalí y a algunos otros surrealistas.

Un último ejemplo, para no extenderme sobre esta cuestión, de correcta aplicación del método psicoanalítico a una excelsa obra artística, es la que lleva a cabo Ernest Jones con *Hamlet* de Shakespeare. El historiador húngaro Arnold Hauser supo verlo en 1957 con gran agudeza[9].

******

Vayamos, pues, a aquellos aspectos de la novela de Stoker que me interesa resaltar aquí. En primer lugar, la precisión de las localizaciones geográficas a lo largo de toda la obra, bien se trate de poblaciones o accidentes geográficos, lo que revela un concienzudo estudio de excelentes fuentes cartográficas, de las que pudo disponer sin dificultad en la extraordinaria biblioteca del Museo Británico, aunque, como bien indica Molina Foix, y como se desprende de las *Notes and Data for his Dracula* que conserva desde 1973 la Fundación Rosenbach de Filadelfia, recurrió a descripciones topográficas y relatos de viajes muy diversos. No hace falta reproducirlos, pues Molina Foix da cumplida cuenta de los principales de ellos. Pero sí me parece oportuno hacer algunas observaciones.

No creo que Fundu, como sugiere Molina Foix en la nota 242, sea una invención de Bram Stoker. Fundu es una pequeña localidad del distrito de Bacău, que a su vez es una ciudad de mediana importancia de la Rumanía actual. Cuando en el capítulo XXVI de la novela, en las «Notas de Mina Harker (incluidas en su Diario)», se habla de que los ríos Sereth y Bistritza[10] se unen a la altura de Fundu, efectivamente, si se consultan los mapas, esa unión está situada un poco al sur de la mencionada ciudad de Bacău. En rumano, el río Sereth

9 Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, Guadarrama, 1973, págs. 74-78.

10 De este modo los escribe la traducción de Flora Casas en la edición de Anaya (Madrid, 1999), mientras que Molina Foix emplea en su traducción los topónimos Seret y Bistrita.

se escribe Siretul, mientras que el río Bistritza es Bistrita[11]. En la nota 238 supone Molina Foix que el río Bistrita que menciona Stoker debe ser el Bistrita Auria, pues según él no hay ningún río Bistrita que desemboque en el río Sereth ni que tampoco lleve al desfiladero del Borgo, que es el que conduce al castillo del conde. Si se consulta el mencionado *Gran Atlas* de la editorial Aguilar, en las páginas 54-55, podrá comprobarse que Stoker estaba en lo cierto, pues ese río, llamado solamente Bistrita, existe, es afluente del Sereth y conduce, internándose a través de Transilvania, a ese desfiladero. Este desfiladero o paso del Borgo, tampoco resulta fácil de identificar, aunque Molina Foix sí lo ha hecho. Se trata de un desfiladero que conduce a la región de la Bukovina, que está situada al norte de Transilvania, y puede observarse muy bien en un mapa alemán correspondiente a la región de Siebenbürgen (que es como se dice Transilvania en alemán) de August Heinrich Petermann de 1857, extraído de la revista *Petermanns Geographische Mitteilungen*, fundada por este geógrafo y cartógrafo alemán en Gotha en 1855.

En cuanto a la ciudad de Bistrita, mencionada ya en el tercer párrafo de la novela por Jonathan Harker en su Diario, es, en efecto, la capital del actual distrito rumano de Bistrita-Năsăud, como indica Molina Foix en la nota 6, pero es conveniente saber que esa ciudad está escrita en los mapas alemanes, por ejemplo el de Petermann, con el nombre de Bistricz (o Bistritz). Está situada ligeramente al norte del paralelo 47°. Hay que ser precavido para no confundirse, pues otra ciudad con el mismo nombre, Bistrita, aunque más pequeña y mucho menos importante, existe también en Rumanía, en esta ocasión ligeramente al sur del paralelo 47° y también ligeramente al este del meridiano 26° (*Gran Atlas Aguilar*, pág. 54, III).

Es probablemente cierto, como afirma Molina Foix en la nota 242, que sea ficticia la localidad de Strasba a la que alude Jonathan Harker en la anotación del 2 de noviembre de su diario (capítulo XXVI), pues no aparece con claridad en los mapas (a pesar de que hay que ser cautos con los topónimos, que varían enormemente según se escriban en inglés, alemán, francés, rumano, polaco, húngaro o ruso, que son los idiomas principales en lo que se refiere a la cartografía que es necesario consultar para localizar los lugares geográfi-

11 Véase el primer tomo del legendario *Gran Atlas Aguilar*, de la editorial Aguilar, Madrid, 1969, págs. 54-55.

cos mencionados en la novela); ahora bien, si consultamos un mapa de Siebenbürgen de 1862 publicado en la ciudad de Hermannstadt (que era como se llamaba entonces la actual ciudad rumana de Sibiu, pues había sido fundada por los sajones en el siglo XII) por la editorial Druck von Theodor Steinhaussen, observaremos que, siguiendo el curso del río Bistrita, y a muy poca distancia al suroeste de la mencionada pequeña localidad de Bistrita (que en este mapa se escribe Bistritza), justo en el punto más bajo de un recodo del río, hay una población llamada Strascha, que muy verosímilmente podría ser la Strasba de Stoker, puesto que está junto al río que constituye la ruta seguida por los distintos grupos expedicionarios que se dirigen al desfiladero del Borgo. En el mapa publicado en 1862, Strascha está situada entre las localidades de Bikasul (al oeste) y Pengerazy (al nordeste), localidades que en el *Gran Atlas Aguilar* se denominan Bicaz y Pîngarați, aunque no aparece en este *Atlas* ninguna aldea en el susodicho recodo, lo que quizás pueda significar que o esa Strascha es muy diminuta o que haya desaparecido por despoblamiento o cualquier otra causa. No obstante este contratiempo (profeso una gran estima al *Gran Atlas Aguilar*), sigo considerando creíble mi propuesta.

Asimismo, en la nota 239 dice Molina Foix que, cuando en el capítulo XXVI, de nuevo en el «Diario de Mina Harker (continuación)», se hace referencia a una localidad llamada Beresti, debe en realidad de tratarse de Dornesti, pues esa tal Beresti estaría muy lejos del centro de operaciones de los expedicionarios. Yo no lo veo así, y no creo que Stoker tampoco se equivocase. Cuando Mina está redactando ese pasaje de su Diario, todo el grupo está todavía en Galatz (Galati); así al menos se deduce de los párrafos anteriores del libro. Es decir, que van a iniciar el viaje desde el lugar al que los ha llevado el engaño del siniestro conde. Beresti o Veresti es, si se consultan de nuevo los mapas adecuados, Bereşti Bistriţa (*Gran Atlas Aguilar*, pág. 54, K13), y como está unos 18 o 20 km al norte de Bacău y muy cerca del río Bistrita, se encuentra perfectamente en la ruta correcta que conduce al desfiladero; ligerísimamente desviada, es cierto, pero de manera insignificante si tenemos en cuenta que Mina está escribiendo desde la distante Galati.

En la nota 178, no aclara Molina Foix la referencia de Mina Harker al lago Hermannstadt, aunque sí precisa, como hemos dicho

antes, que ese mismo nombre es el que designa en alemán la ciudad rumana de Sibiu. El lago de igual nombre es muy pequeño y profundo, está situado al sur de la ciudad y hay una antigua fotografía de hacia 1916 que lo identifica perfectamente. Más que un lago es en realidad una laguna.

Aunque es geográficamente muy conocido, recordar que el cabo Matapán (capítulo VII, Diario de navegación de la *Deméter*, a saber, la goleta que hace la fatídica travesía entre Varna y Whitby) está situado al sur de la península del Peloponeso.

Las eruditas anotaciones de Molina Foix aclaran suficientemente todas las restantes localizaciones geográficas mencionadas en la novela, así como las distintas calles, barrios o distritos de Londres. Solo precisar que Purfleet (referida por primera vez en el capítulo II), donde se encuentra la siniestra propiedad de Carfax adquirida por Drácula, paredaña con la institución psiquiátrica que dirige el doctor Seward, es una pequeña localidad del distrito de Thurrock, en el condado de Essex, al este de Londres, un condado que a su vez limita con el Gran Londres. En cuanto al cementerio de Kingstead, señalado en el capítulo XV en la entrada del Diario del doctor Seward correspondiente al 29 de septiembre por la mañana, parece que se trata de una referencia literaria al conocidísimo cementerio londinense de Highgate. Sobre el manicomio o asilo de Eversfield, citado al comienzo del capítulo XXI, y del que no precisa nada Molina Foix, indicar que se encontraba en el hoy municipio de Barnet, al norte de Londres, exactamente en el Gran Londres, entre Mill Hill Park y Watling Park.

Me parece también importante hacer algunas aclaraciones sobre la abadía de Whitby, ya que este lugar se convierte en uno de los principales escenarios de la novela, pues es muy cerca de las ruinas de la abadía donde Lucy, en estado de sonambulismo, va a ser atacada por vez primera por Drácula, al poco tiempo de llegar la fantasmal goleta *Deméter*, con su carga siniestra, a esa localidad costera del Yorkshire. Cualquiera que haya visitado el lugar o que haya visto buenas fotografías del sitio desde diferentes ángulos, podrá comprobar la exactitud de la descripción topográfica de Stoker, especialmente en algo tan significativo como la situación de las ruinas de la abadía un poco más adentrada en tierra firme que la inmediata iglesia de Santa María (St. Marys), muy cerca del mar y de los espigones de entrada al puerto de la ciudad, así como el cementerio de esta pequeña iglesia,

con su bosque de lápidas de piedra hundidas e inclinadas por el paso del tiempo. Aunque los orígenes de la abadía se remontan a mediados del siglo VII, fue refundada después de la conquista de Inglaterra por los normandos, perteneciendo las ruinas actuales al siglo XIII, a partir de 1220, siendo todavía bien visible el magnífico gótico inglés en que fue construida. La abadía, que, algunos decenios después de su refundación en el siglo XI en época de Guillermo I *el Conquistador*, se rigió ininterrumpidamente por la regla monástica de San Benito de Nursia, fue clausurada y abandonada como consecuencia de la orden de disolución de los monasterios dictada en dos oleadas principales bajo el reinado de Enrique VIII de Inglaterra entre 1536 y 1540, después de la ruptura definitiva del soberano con el Papado a finales de septiembre de 1533 con motivo de su casamiento secreto en enero de ese año con Ana Bolena. El 4 de abril de 1536, dispuso el rey, con la aprobación del dócil Parlamento, la supresión de 291 monasterios menores, con ingresos anuales inferiores a 200 libras, incautándose la Corona de sus bienes muebles e inmuebles. En cuanto a los monasterios mayores, fueron disueltos entre 1537 y 1540, simultáneamente a los conventos de las órdenes mendicantes. La suma total obtenida por la venta de los bienes de la Iglesia católica en Inglaterra ascendió al final del reinado de Enrique VIII a unos 13 millones de libras, cantidad considerable para la época[12]. Pero aquí me interesa destacar sobre todo la destrucción del patrimonio artístico inglés llevada a cabo como consecuencia del enfrentamiento de Enrique VIII con la Santa Sede. Thomas Cromwell, canciller del Exchequer en 1533, secretario del rey en 1534, y, sin duda, el más celoso ejecutor de la política real cual aventajado discípulo del principio de la «razón de Estado» de Maquiavelo, aunque cayera posteriormente en desgracia y fuese decapitado a finales de julio de 1540, ya en 1538 provocó un ataque a las imágenes religiosas (muchas de ellas de enorme valor artístico), ante la impasible mirada y el consentimiento de Enrique, pues con ello afluía dinero a las arcas del Tesoro[13].

12 Sobre estas cuestiones puede consultarse Erwin Iserloh, «La Reforma protestante», en Hubert Jedin (dir.), *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona, Herder, 1986, tomo V, págs. 465-469.

13 Maximilian Liebmann, «La Reforma en Inglaterra», en Josef Lenzenweger, Peter Stockmeier, Karl Amon y Rudolf Zinnhobler (directores), *Historia de la Iglesia católica*, Barcelona, Herder, 1989, pág. 442.

Es muy relevante el autorizado testimonio del gran historiador de la arquitectura Nikolaus Pevsner, nacido en Leipzig pero nacionalizado británico: «En Inglaterra, los agentes de Enrique VIII y de [Thomas] Cromwell destruyeron la mayor parte de la escultura religiosa. Las pocas piezas que quedan, como, por ejemplo, una figura sin cabeza en Winchester, poseen el mismo carácter y la misma calidad que las esculturas francesas del siglo XIII»[14]. Si la abadía de Whitby no fue demolida por completo, la causa tiene mucho que ver con que era un útil punto de referencia para las embarcaciones, evitando así que se aproximaran peligrosamente a los riscos costeros.

******

Todas las referencias históricas, artísticas, científicas, etnográficas y etnográfico-históricas de la novela están debidamente documentadas y contrastadas por Bram Stoker, que, aunque de manera concisa, para no distraer de la narración principal, alude a datos rigurosos y perfectamente contrastables por la más avanzada historiografía de su tiempo. Esto puede verificarse especialmente en el capítulo III, cuando el conde le sintetiza a Jonathan Harker la historia de su raza, salpicada de alusiones y hechos históricos reales. Juan Antonio Molina Foix se ocupa en la nota 61 de la Introducción de aclarar las características y avatares históricos del grupo étnico de los szekler (o székélys), al que dice pertenecer el conde, uno de los más importantes que poblaban Transilvania en el siglo XV, en la época de Vlad IV *el Empalador*. Solo dos precisiones, que complementan la erudita nota de Molina Foix. La primera, que aunque el origen étnico de ese grupo es dudoso, a pesar de la leyenda de su descendencia de Atila y de los hunos, sí parece cierto que el referido grupo étnico surge de los guerreros instalados en el siglo XI en Transilvania para guardar las fronteras del río Olt, afluente del Danubio. La segunda, que, erróneamente, su denominación ha sido romanizada por algunos autores en la forma «sículo». En rumano, «szekler» se dice «Secui», tanto en singular como en plural. Pero, al mismo tiempo, parece cierto que el

14 Nikolaus Pevsner, *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, Infinito, 1977, pág. 132.

término «szekler» aparece por primera vez en las fuentes históricas hacia 1116 como «Siculi» (que sería la forma de decirlo en latín). De ahí puede provenir la confusión. Los sículos, como es bien sabido, fueron un pueblo primitivo que se estableció en Sicilia hacia el año 1000 a. C., principalmente en el este de la isla. También parece ser exacto que procedían de la península itálica, donde se encontraban en el segundo milenio a. C. Una de las principales fuentes acerca de los sículos es Tucídides[15]. En cuanto a los szekler, creo oportuno indicar una mínima bibliografía[16].

En la nota 7 aclara brevemente Molina Foix la situación político-administrativa de Transilvania cuando Stoker escribió la novela. La accidentada historia de esta región continuó durante el reinado de Francisco José, el longevo miembro de la familia de los Habsburgo que ocupó el trono del Imperio austro-húngaro (la llamada «monarquía dual», puesto que el único vínculo entre Austria y Hungría era la figura de Francisco José) durante largas décadas y que facilitó la magiarización de la histórica región, permitiendo así la unión de la provincia de Transilvania al reino de Hungría en 1867, una unión que destruiría la autonomía territorial de la que gozaban los székélys y los sajones de la provincia, destrucción que se completó entre 1870-1876. En mayo de 1877, Rumanía se convierte en Estado independiente. Muerto ya Stoker, durante la Primera Guerra Mundial, los habitantes rumanos de Transilvania se volvieron hacia el reino de

15 Tucídides, *Guerra del Peloponeso*, Barcelona, RBA, 2007, Libro VI, 2, 4-5, págs. 165-166 (la edición de RBA es una reproducción de la de la madrileña editorial Gredos, cuando ésta aún no había sido comprada ni absorbida por el grupo catalán, hecho que se produjo en marzo de 2006).

16 En primer lugar, la *Meyers Conversationslexikon*, una extraordinaria enciclopedia alemana que empezó a publicarse en 1839 gracias a los desvelos de Joseph Meyer (1796-1856), y cuya cuarta edición, publicada en dieciséis volúmenes en Leipzig entre 1885-1892, puede consultarse íntegramente en internet. En segundo lugar, el libro de Pál Hunfalvy, *Ethnographie Ungarns* [«Etnografía de Hungría»], Leipzig, 1877 (la edición húngara, publicada en Budapest, es de 1876). Por último, el libro de Ferencz [Franz] Herbich, *Székelyföld földtani és őslénytani leirása* [«Descripción geológica de la tierra de los szekler»], Budapest, Editorial Légrády Testvérek, 1878 [el título en alemán es *Das Széklerland, geologisch beschrieben*].

Rumanía, reino que precisamente entró en la contienda junto a los aliados franco-británicos gracias a la promesa que se le hizo, el 17 de agosto de 1916, de recibir la Transilvania una vez terminada la guerra y alcanzada la victoria frente a los Imperios centrales y a Turquía. Como consecuencia de esa solemne promesa, Transilvania quedaría unida al reino de Rumanía el 1 de diciembre de 1918, poco después de la firma del armisticio por Alemania, decisión que fue confirmada por el Tratado de Trianon (uno de los cinco tratados que se firmaron en el marco de la Conferencia de Paz de París, que inició sus sesiones en enero de 1919) de 4 de junio de 1920.

En lo que atañe a Vlad IV *el Empalador*, de cuyos datos históricos principales da cumplida cuenta Molina Foix en la Introducción y en la nota 42, aun siendo incuestionable que Stoker se inspiró en su aspecto físico y en sus hazañas para trazar el retrato fisiológico y el sangriento modo de actuar de Drácula, tampoco debería exagerarse, pues el vampiro de la novela es una creación literaria que muy poco tiene en común con ningún personaje histórico real, por muy cruel que hubiese sido Vlad Tepes con sus enemigos otomanos. En definitiva, que ningún personaje histórico ha sido, naturalmente, un vampiro como es Drácula, circunstancia que no está de más recordar, habida cuenta de que algunas personas poco documentadas creen efectivamente que el conocido voivoda de Transilvania llevaba a cabo prácticas como las de un vampiro del tipo de Drácula. Esta es una de las consecuencias de desconocer los hechos históricos y de confundir la ficción con la realidad.

Para otros críticos, otra supuesta fuente de inspiración podría muy bien haber sido la condesa húngara Erzsébet [Isabel] Báthory (1560-1614), extremadamente cruel con sus víctimas, inocentes doncellas, a las que asesinó con las más sofisticadas torturas a centenares, y de las que parece seguro y comprobado que, además de bañarse en su sangre, la bebía, aunque, por supuesto, no la succionaba al modo de un vampiro[17]. Aunque no se ha insistido tanto en esta condesa como en Vlad Tepes como inspiración para Stoker, resulta indudable que las actuaciones nada legendarias, sino por desgracia completamente

17 Sobre Erzsébet Báthory, pueden consultarse dos estudios muy conocidos: Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius, 1971; Valentine Penrose, *La condesa sangrienta*, Madrid, Siruela, 1996.

verídicas, de la sangrienta condesa, tienen mucho más sentido como fuente de inspiración de la novela del escritor irlandés. En cualquier caso, me reafirmo en lo dicho antes: estas fuentes, de las que nunca podremos calibrar con exactitud qué peso tuvieron en la creación de Stoker, no deben de ningún modo mermar la extraordinaria originalidad de su maléfico personaje. Tampoco, claro está, la condesa húngara era una mujer vampiro. A ella se refiere Georges Bataille en su célebre ensayo *Las lágrimas de Eros*, en el que también habla del extremadamente sádico y cruel Gilles de Rais, del que se conservan los documentos concernientes a su proceso judicial[18].

Al comienzo del capítulo VI, escribe Mina en su Diario que, en Whitby, «las casas de la ciudad antigua [...] son todas de tejados rojos, y además parecen amontonadas unas encima de otras, como los dibujos de Nuremberg». En vez de «dibujos», que es como traduce Flora Casas, la traducción de Molina Foix dice «grabados». En la edición de 1897 Stoker escribe «pictures», cuya traducción habitual es «cuadros», ya que los términos corrientes para designar «dibujo» y «grabado» son «drawing» y «engraving», respectivamente, empleándose también el término «etching» para designar el grabado al aguafuerte. En cualquier caso, el vocablo usado por Stoker es impreciso y se presta a varias traducciones, pero sí queda claro que está refiriéndose a vistas antiguas de la ciudad alemana de Nuremberg. Existen múltiples ejemplos que podrían aducirse de la observación hecha por Mina. Uno de ellos es la vista de Nuremberg del artista victoriano Samuel Prout, de 1833, originalmente una acuarela reproducida también como litografía. Puede verse en *Sketches by Samuel Prout, in France, Belgium, Germany, Italy and Switzerland* (Londres, The Studio, 1915). Otro buen ejemplo sería la *Vista de Nuremberg desde el oeste*, un dibujo de Alberto Durero de 1495-1497, desaparecido desde 1945, y que se conservaba en la Kunsthalle de Bremen[19]. Un tercer ejemplo, que además deja nítida constancia del tono rojizo de los tejados del que habla Mina, es *El puente seco junto a la Hallertor de Nuremberg*, un dibujo también

18 Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1981, págs. 173-174.

19 Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982, ilustración nº 62.

de Alberto Durero hecho con tinta negra a pluma y aguada de colores, de hacia 1496, que conserva la Albertina de Viena[20].

******

Hay un vocablo en la novela del que quiero hacer una precisión. En la nota 131, refiriéndose al término empleado en la crónica periodística sobre el lobo fugado del Parque Zoológico de Londres inserta en el capítulo XI, dice Molina Foix que, en vez de «vulpino», el anónimo periodista debería haber escrito «lupino», ya que está hablando de un lobo. El texto se refiere a la vuelta del lobo al zoo: «... y fue recibido y acariciado como una especie de hijo pródigo vulpino». Es verdad que como «lobo» procede del latín «lupus-i», el periodista debería haber demostrado un mayor conocimiento filológico. Pero quizás esté escribiendo con alguna prisa, además que tampoco hay que exigirle a un periodista tales precisiones. En todo caso, el error no lo veo yo tampoco tan abultado, pues ha demostrado conocer no tan burdamente el latín, ya que «zorra» procede del latín «vulpes-is» y «zorro» es «vulpes masculus». Como mucho ha confundido por un momento el lobo con un zorro. Estoy convencido de que la *errata* es completamente intencionada por parte de Stoker.

******

En cuanto al año en que transcurre la acción y la técnica narrativa empleada, quisiera hacer algunas breves puntualizaciones. Es cierto, como dice Molina Foix en la nota 32 de su Introducción, que el año más reciente sugerido en la novela es 1893, al que alude indirectamente Abraham van Helsing en el capítulo XIV cuando exclama que es una lástima que el neurólogo francés Jean-Martin Charcot ya no esté entre ellos, pues, en efecto, había fallecido en 1893. Pero de ese dato no tiene por qué deducirse necesariamente que la acción, como

20 José Manuel Matilla, *Durero. Obras maestras de la Albertina*, Madrid, Museo del Prado, 2005, págs. 112-113. El mencionado dibujo es la obra catalogada nº 14.

defiende Molina Foix, transcurra en ese año de 1893, pues si la novela se publicó finalmente en mayo de 1897, también podrían aducirse con igual convicción 1894, 1895 o 1896. En todo caso, creo más prudente afirmar que los hechos narrados transcurren entre el 3 de mayo y el 6 de noviembre de uno de esos años, aunque me parece imposible precisar con total exactitud cuál de ellos podría ser. Una vez más deja la puerta abierta el escritor. De lo que sí que no cabe duda es de la obsesión que Bram Stoker tenía por el tiempo, por el paso del tiempo. La novela es casi patológicamente obsesiva en este punto fundamental, indicándose a menudo, además del día exacto y de la hora del día, esto es, si es por la mañana, al mediodía, por la tarde, por la noche o de madrugada, también si el personaje de turno está redactando sus notas «más tarde» respecto de la última anotación, pues es frecuente que se sucedan varias anotaciones consecutivas redactadas por un mismo personaje a diferentes horas del día y de la noche de una misma jornada.

Aún quisiera añadir una observación que no es del todo irrelevante en relación al momento temporal en que transcurren los hechos, ya que acrecienta la ambigüedad sobre la exactitud del mismo. Son las palabras del Diario de Mina en el capítulo XVIII, en la anotación correspondiente al 30 de septiembre: «A year ago which of us would have received such a possibility, in the midst of our scientific, sceptical, matter-of-fact nineteenth century?» Repárese en el hecho de que al referirse al siglo diecinueve dice «in the midst», que Molina Foix traduce como «en pleno siglo diecinueve», mientras que Flora Casas opta por «a mediados de nuestro siglo». También podría haberse traducido por «en medio de». Si la acción transcurriese en 1893 con toda certeza, según propone Molina Foix, es como mínimo un poco forzado decir «en pleno siglo diecinueve», cuando de hecho la centuria está acabándose; más bien «en pleno», que es una traducción legítima, tendría el sentido, en el contexto en que se dice, de hacer referencia a unos decenios más centrales, o, por lo menos, no a un año tan próximo a la terminación del siglo. El metro de Londres, que se menciona en alguna ocasión en la novela, se inauguró en 1863, y el escritor danés Hans Christian Andersen, del que Van Helsing dice en el capítulo XXV ser su amigo (y no parece decirlo como si ya hubiese muerto), falleció en 1875. Podrían ser otras dos referencias tan válidas como la propuesta por Molina Foix, y en ese

caso sí tendría más sentido hablar de «en pleno siglo diecinueve» o «en medio de», pues son expresiones que denotarían que la centuria aún queda cierto tiempo para que finalice. Con esta observación solo pretendo subrayar la indefinición premeditada sobre este particular de Bram Stoker.

Sobre la técnica narrativa empleada por Stoker en la novela, hay diversas opiniones críticas, algunas claramente enfrentadas y muy distintas en lo que se refiere a su valoración literaria en términos cualitativos. Las dos posiciones dominantes son, en primer lugar, aquella que defiende que el escritor debería haberse valido de un narrador que hablase en tercera persona, que, o bien podría haber sido un narrador anónimo, del tipo de esos que se encuentran un manuscrito, o bien un narrador que podría haber sido alguno de los personajes que combaten a Drácula, o Abraham van Helsing o Wilhelmina Murray, pues ambos encarnan prototipos humanos muy positivos, tanto en lo que atañe a sus cualidades intelectuales como a sus virtudes éticas y morales (honestidad, valentía y resolución). Es una opción de técnica narrativa perfectamente defendible, que ha dado siempre muy buenos resultados, y que ni mucho menos hubiese dificultado o rebajado la tensión en la descripción de los acontecimientos. La segunda posición es aquella que defiende la técnica por la que finalmente se inclina Stoker, esto es, el recurso de intercalar diarios, cartas, notas de prensa, misivas de carácter comercial, y algunos más por el estilo, que, redactados en su práctica totalidad por el grupo que terminará persiguiendo a la bestia hasta su recóndito refugio montañoso, tendría la ventaja de ofrecer puntos de vista personales e individuales que se complementarían unos con otros, dinamizando supuestamente de paso la acción y acrecentando el misterio y la tensión propiamente narrativa de los hechos. Quizá sea cierto que esta última técnica puede ser algo repetitiva, especialmente a partir del punto de inflexión de la novela, que viene señalado por la afirmación de Van Helsing de que los diminutos agujeros en el cuello de los niños pequeños han sido hechos por la no-muerta Lucy, palabras con las que termina el capítulo XIV, pero cuya conclusión lógica es la liberación definitiva que habrá de producirse del alma de Lucy, mediante el procedimiento indicado por Van Helsing de clavarle una gruesa y larga estaca en el corazón y seccionarle la cabeza del cuerpo, que es como se da fin al capítulo XVI, iniciándose

a partir de ahí la persecución infatigable del demonio principal. A mi modo de ver, la técnica empleada finalmente por Stoker funciona muy bien, cumple el propósito para el que ha sido decidida por el escritor, y, además de mantener con notable habilidad la tensión, que crece claramente en determinadas circunstancias a medida que avanza la acción, clarifica también todos los datos que necesita el lector para poder hacer en cualquier momento una exacta valoración del discurrir de los acontecimientos. De esta manera, pues, el lector está asimismo convenientemente informado de lo que necesita saber para no perder el hilo de la narración, una narración que, naturalmente, es progresiva, esto es, que avanza cronológicamente de modo paulatino, aunque se den respiros o las entradas de las anotaciones de los diversos personajes coincidan en la fecha, si bien, lógicamente, una anotación tenga que seguir a otra; pero así es como se consigue el efecto de que el lector pueda vislumbrar diferentes perspectivas de la acción simultáneamente en el tiempo y en el espacio, porque en los capítulos finales los personajes se encuentran en lugares distintos y nunca solos, sino en pareja.

Esa progresión no impide que la narración complete un círculo espacio-temporal, pues la novela comienza un 3 de mayo en Bistritz, de camino Jonathan Harker hacia el castillo de Drácula, y finaliza durante el crepúsculo del 6 de noviembre siguiente en el castillo del conde. Esa concepción circular del tiempo no es ni mucho menos caprichosa y está sin duda relacionada con las interpretaciones sobre el tiempo que empiezan a contestar la idea de progreso impuesta por el optimismo de la razón ilustrada, unas interpretaciones de carácter irracional, subjetivista, que apelan al mundo de los sentimientos, y que, por tanto, nacen en la época prerromántica del *Sturm und Drang*, aunque alcanzarán su máximo desarrollo con Schopenhauer, con Kierkegaard y con Nietzsche, si bien en el caso de Stoker las referencias literarias principales son James Malcolm Rymer, Sheridan Le Fanu, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Poe, Baudelaire y los simbolistas, que conforman parte de la atmósfera espiritual que se opone frontalmente al positivismo cientificista de la segunda mitad del siglo XIX.

En este punto, pueden hacerse algunas consideraciones que no han sido suficientemente subrayadas hasta la fecha. Suele insistirse en que el principal modelo literario de la novela *Drácula* de Bram

Stoker es *Varney el Vampiro*, de James Malcolm Rymer (1814-1884), que se publica en 1847, el mismo año de nacimiento de nuestro escritor, novela que algunos críticos han atribuido o continúan atribuyendo a Thomas Peckett Prest (1810-1859), amigo y colega de Rymer, quienes llegaron a escribir juntos, según la opinión también de algunos críticos, la novela *The String of Pearls*, asimismo de 1846-1847. Juan Antonio Molina Foix es un decidido defensor de la influencia de *Varney el Vampiro* en *Drácula*, aduciendo para ello una serie de analogías, que son sin duda muy difíciles de cuestionar. También es un firme partidario, como otros críticos, de la influencia de *Carmilla* (1872), del escritor irlandés Joseph Thomas Sheridan Le Fanu. Tampoco esta opinión puede discutirse ni ponerse en duda, por las múltiples evidencias que hay de esa aseveración. Pero yo quisiera aquí llamar la atención sobre dos pequeños relatos, que, aun cuando sí se ha reconocido desde hace tiempo que eran sobradamente conocidos de Stoker y pudieron influir en determinados aspectos de su novela, no se ha insistido en cambio lo suficiente en el valor que poseen como narraciones que se hallan en la génesis misma del vampirismo como subgénero de ficción literaria. Me estoy refiriendo al cuento *Vampirismo* de E. T. A. Hoffmann, escrito en 1821, y al cuento *Berenice* de Edgar Allan Poe, publicado por vez primera en marzo de 1835 en el *Southern Literary Messenger*, una revista de Richmond, en el Estado de Virginia. El propio Hoffmann tenía conocimiento de un libro extraño escrito por el pastor luterano alemán Michael Ranfft (o Ranft), que vivió entre 1700 y 1774 y era un especialista en vampiros. El libro en cuestión tiene un largo título, *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern, Worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyrs und Blut-Sauger gezeigt, Auch alle von dieser Materie bißher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden*, y fue publicado en Leipzig en 1734. Lo que a nosotros nos interesa saber, en este contexto, es que de ese libro —como nos informa Carmen Bravo-Villasante en el prólogo que escribe para la edición de tres dispares narraciones de Hoffmann— se extrae «la conclusión de que un vampiro es un ser maldito que se deja enterrar como si estuviera muerto, y para luego surgir de su tumba y chuparle la sangre a las gentes mientras duermen, que a su vez, se convierten en vampiros [...] Para inutilizarles hay que desenterrarles, darles con una pala en el corazón y quemar sus cuerpos y convertirles en

cenizas»[21]. Esta sorprendente, por lo temprana, información extraída por Ranfft en sus investigaciones y averiguaciones, coincide más, sin embargo, con el perfil y las características del vampiro de Stoker que con lo que sucede en el relato fantástico y de terror de Hoffmann, aunque pueda parecer paradójico. Pero, en realidad, lo que debemos deducir de ello es que Hoffmann, al igual que posteriormente Bram Stoker, es un escritor sumamente original, y el hecho de que él conociera la existencia de ese raro tratado no va a condicionar la singularidad de su creación. De hecho, como acabo de sugerir, la conclusión a la que llega el más que curioso pastor luterano alemán es una conclusión que encaja con extraordinaria aproximación, si tenemos en cuenta la considerable distancia temporal, con algunos de los rasgos más peculiares de la criatura surgida de la imaginación del escritor irlandés. Las coincidencias dan desde luego que pensar. Sin embargo, en el cuento de Hoffmann no hallamos exactamente «vampirismo» en esos términos, sino que la escondida actividad de la bella pero perversa joven protagonista de la historia es nada menos que la antropofagia, lo cual supone un punto de conexión con el «discípulo» loco del conde Drácula que está encerrado en la institución psiquiátrica que dirige John Seward, es decir, con R. M. Renfield, aunque con la notable diferencia que la actividad a la que se dedica Renfield en su celda no es la antropofagia, sino la zoofagia.

A pesar de su reducida extensión, la maestría de *Berenice* es inigualable[22]. Es, sencillamente, la creación de un verdadero genio de la literatura, de un espíritu atormentado y de poderosísima y singularísima imaginación. Pero también de un espíritu extraordinariamente preciso, exacto, conciso, que al tiempo que deja volar libremente su imaginación sabe también concebir el desarrollo de su relato con la

21 E. T. A. Hoffmann, *Vampirismo. El magnetizador. La aventura de la noche de San Silvestre*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1985, pág. 10.

22 Edgar Allan Poe, *Cuentos, 1*, Madrid, Alianza, 1999, págs. 294-302. Aunque no tenga mucho que ver con nuestro tema, el narrador del relato de Poe, llamado Egaeus, que es primo hermano de la espectral Berenice, afirma en el primer párrafo un pensamiento —«Pero así como en la ética el mal es una consecuencia del bien...»— que puede ser puesto en relación con las absolutamente involuntarias pero catastróficas consecuencias del inocente y bendito modo de actuar del príncipe Mischkin de la novela *El idiota* de Dostoyevski, especialmente en lo que se refiere a su proceder con Nastasia Filíppovna.

precisión con la que actúa el bisturí del más templado cirujano. En *Berenice* todo está sugerido, terroríficamente sugerido, pero, quizás por vez primera en la literatura mundial, ocupan los treinta y dos dientes de una persona una presencia siniestra, amenazadora, inquietante, completamente perturbadora. No creo que Stoker necesitase más, que ya es en realidad mucho; es decir, es mucho lo que sugiere el maravilloso relato de Poe, muchas sus potencialidades ocultas, que hay que desentrañar, y que, a su vez, pueden alimentar, como de hecho nutren, otras narraciones producidas por la imaginación creadora de un escritor original.

Asimismo, quisiera destacar un aspecto que generalmente ha sido marginado en las numerosas interpretaciones críticas de la novela de Stoker. Concretamente, la profunda desconfianza hacia el cientificismo positivista, hacia esa actitud decimonónica de convertir la ciencia en una nueva religión, doctrina que tuvo, como todo el mundo sabe, su máximo exponente ideológico en Augusto Comte. Pero Stoker no se interna tanto por la senda de formular una severa crítica a los intentos del hombre de traspasar ciertos límites y tratar de emular a Dios o convertirse en un dios o en un ser al que todo le está permitido, siempre y cuando que, a su vez, se lo posibiliten la investigación científica y los avances tecnológicos, importándole ya entonces muy poco a ese tipo de hombre si la transgresión de esos límites vulnera o no los principios éticos y morales básicos en los que debe sustentarse la actuación del ser humano en el mundo, a saber, aquellos principios que impiden la deshumanización del hombre, la conversión del hombre en un medio, en un instrumento, y no en un fin; si la ciencia puede conseguirlo —razonaría ese tipo de individuo—, si la investigación científico-tecnológica puede obtener determinados resultados, sean cuales fueren, nada debe impedirlo, ni la religión, ni la ética ni la moral. Como digo, la crítica a esta peligrosa concepción, aunque en cierto modo está implícita en toda la novela, no es la que primordialmente preocupa a Stoker. Sobre la necesidad moral de poner freno a las soberbias y exorbitantes aspiraciones del hombre de ser como Dios (creando una criatura inteligente y sentiente, parafraseando a Xavier Zubiri), así como sobre la crítica moral a no poner coto a la indagación científica, tenga las consecuencias que tenga, Bram Stoker, como tantos otros lectores de su tiempo, conocía perfectamente los dos más ilustres prece-

dentes en esa materia en cualquier literatura del mundo: los relatos *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley (Mary Wollstonecraft Godwin), publicado por primera vez en Londres en 1818, aunque manteniendo la autora el anonimato, y *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Robert Louis Stevenson, publicado también por vez primera en Londres en 1886.

Lo que a Bram Stoker le interesa sobre todo es constatar los límites de la ciencia, esto es, no tanto que haya que ponerle límites éticos a la ciencia —opinión que, por lo demás, compartía—, cuanto que la ciencia no posee en realidad ese poder ilimitado del que tan vanamente presume. La ciencia, viene a decirnos Stoker, no es «Ciencia», esto es, no es absoluta, ni nunca podrá serlo. La ciencia nunca podrá poseer un poder infinito, por su propia naturaleza intrínseca, que es indisociable de la naturaleza misma del hombre. La infinitud pertenece al Bien, a la Verdad, al Amor, que son absolutos en sí mismos, puesto que son atributos de Dios. Pero la ciencia, al ser una conquista del hombre, es limitada, porque el hombre es limitado. El hombre solo puede elevarse de su condición humana, o, más precisamente, solo será verdaderamente hombre, ser humano, si se asemeja a Dios, si opta por la defensa del Bien y de la Justicia, si cree en el Amor. Por eso, los dos eminentes científicos que aparecen en la novela, pero muy especialmente Abraham von Helsing, combinan en su lucha contra Drácula los recursos que pone a su disposición la ciencia con los poderes sobrenaturales de la religión y de la fe. Porque, aunque haya querido minusvalorarse por generaciones de críticos, el fondo esencial de la novela de Bram Stoker es la sempiterna lucha del Bien contra el Mal.

Una de las precisiones semánticas más importantes de toda la novela es la que lleva a cabo Van Helsing respecto a la expresión «no-muerto». El conde Drácula, las tres mujeres vampiro que habitan su castillo y también Lucy Westenra son seres a los que el médico holandés aplica ese vocablo, que en rumano se dice *nosferatu*. La explicación de Van Helsing está dada en el capítulo XVI. El no-muerto está sometido a la «maldición de la inmortalidad». La misión primordial del no-muerto es multiplicar el número de esas demoníacas criaturas, para, de este modo, acrecentar los males en el mundo. Todos los que mueren, como le ocurre a Lucy, a manos de un no-muerto, se convierten a su vez en miembros de ese círculo

siniestro. Los niños pequeños que Lucy rapta por la noche, y a los que succiona la sangre, irán sintiendo cada vez más necesidad de este malvado ritual, acabando por acudir ellos mismos a Lucy, y, cuando mueran, se convertirán también en no-muertos. Esta diabólica espiral solo cesará, en este caso concreto, si Lucy, que es una no-muerta, muere de verdad. Entonces, las huellas diminutas de sus dientes en los cuellos de esos niños desaparecerán, y esos niños volverán a ser seres normales. La muerte verdadera de la no-muerta, de Lucy en este caso, es una auténtica bendición para ella misma, puesto que en ese momento su alma queda definitivamente liberada. Al morir de verdad la no-muerta, cosa que solo puede realizarse, como se ha dicho antes, mediante el procedimiento de separarle la cabeza del tronco y de clavarle una estaca en el corazón, su alma descansará para siempre y acompañará a los coros celestiales.

Esto es lo que dice Abraham van Helsing antes de que el amado de Lucy, Arthur Holmwood, sea el encargado de clavarle la estaca a su prometida «difunta», que se encuentra en el ataúd. La operación transcurre de día, poco después de la una y media de la tarde, como se indica en ese capítulo XVI. Otro dato fundamental es el extraordinario contraste que habrá de producirse entre el aspecto físico de Lucy como no-muerta y Lucy cuando haya muerto de verdad. ¿Qué aspecto ofrece Lucy en ese estado de no-muerta una vez que abren el ataúd? Los dientes eran «puntiagudos», la boca «voluptuosa, manchada de sangre; el aspecto cruel y carente de espíritu». La traducción de Molina Foix difiere ligeramente de la de Flora Casas: en vez de «aspecto cruel y carente de espíritu», dice «aspecto carnal y sin alma». Pero el sentido de la descripción no varía. ¿Qué aspecto físico presenta Lucy una vez que Arthur ha dado fin a su amarga pero necesaria tarea? Otra vez su rostro vuelve a estar inundado de «una pureza y una dulzura inigualables». Quedaban las huellas de la enfermedad que había padecido, pero esas huellas eran la demostración palpable de que ante sus amigos estaba de nuevo la verdadera Lucy, liberada ya para siempre su alma.

Por si todo esto no fuese suficiente, Van Helsing, además de su instrumental quirúrgico propio de un médico, de un científico eminente y riguroso, se vale especialmente para derrotar a estos seres demoníacos del crucifijo y de la Sagrada Forma, de la Hostia consagrada, que ha adquirido en Amsterdam gracias a sus contactos

eclesiásticos. No creo tan grave el error cometido por Stoker al llamar «Indulgence» a ese permiso obtenido en Amsterdam para hacerse con una provisión de Hostias consagradas, error del que, como hace constar Molina Foix en la nota 162, se lamentaba el escritor Hugh Benson[23]. Efectivamente, una indulgencia es una remisión total o parcial de la pena temporal, debida a los pecados perdonados. Naturalmente, para el catolicismo. En ningún momento de la novela se nos aclara si Van Helsing es católico o protestante. De lo que no cabe duda es de que es cristiano (aunque podría pertenecer, como revela su nombre de pila, a una familia judía, cosa tampoco nada rara en la capital de los Países Bajos, de donde era oriundo Baruch Spinoza, el más ilustre holandés de origen judío, de *marranos* portugueses, es decir, de judeoconversos que fingían), creyente en Cristo Jesús, y hay sobradas muestras de ello a lo largo de la narración por sus invocaciones a Dios, al Dios de los cristianos. En el supuesto de que no fuese católico romano, cosa muy probable siendo como es holandés, tampoco tenemos ninguna pista sobre cuál podría ser su confesión cristiana protestante. Dudo mucho que calvinista, por la rigidez que entraña la doctrina de la predestinación; podría ser luterana o cualquier otra. En cualquier caso, lo más relevante es el hecho de que es creyente en Dios, en la trascendencia del hombre, en la inmortalidad del alma. Los protestantes, en términos generales, admiten solo dos sacramentos, el Bautismo y la Eucaristía. Al menos los protestantes de la primera hora, vinculados a la Reforma de Lutero[24]. No es de

23 Robert Hugh Benson (1871-1914), sacerdote de la Iglesia anglicana desde 1895, se convirtió al catolicismo en 1903. Es autor, entre otros libros, de una novela fascinante y apocalíptica, una verdadera distopía, es decir, una utopía negativa. Se trata de *El amo del mundo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1909 (publicada originalmente en inglés en 1907).

24 En un primer momento, Lutero admite tres sacramentos, el Bautismo, la Penitencia y la Cena (es decir, la Eucaristía), pero pronto suprimirá la Penitencia, que, en realidad, queda ya definida como una actualización del Bautismo en el mismo escrito en el que comienza defendiendo la existencia de los tres mencionados sacramentos. Ese escrito teológico de Martín Lutero, quizás el más conocido de todos los suyos, es «La cautividad babilónica de la Iglesia», redactado en 1520, cuyo texto está incluido íntegramente en la edición de las *Obras* de Lutero preparada por Teófanes Egido (Salamanca, Sígueme, 2006, págs. 88-154, de las que deben consultarse para nuestro asunto especialmente las págs. 88, 94 y 111).

extrañar, pues, que Van Helsing se haya hecho con Sagradas Formas en una ciudad de aplastante mayoría protestante calvinista y luterana a finales del siglo XIX. La traductora Flora Casas se escurre en cierto modo por la calle de en medio y traduce «Indulgence» como «bula», lo que tampoco es ciertamente correcto. Si Van Helsing fuese católico, sí podría haber obtenido una bula, es decir un privilegio en alguna determinada cuestión, que solo puede conceder el Papa de Roma. En el caso que estamos analizando nos referimos a una dispensa, un permiso o autorización pontificia, que le permitiría a Van Helsing proveerse de aquellos objetos tan sagrados. Lo lógico, lo natural, lo que dicta el sentido común es que Van Helsing ha debido conseguir su preciada posesión, como he insinuado antes, gracias a alguna amistad con el estamento eclesiástico protestante, porque en el caso del catolicismo se requiere la autorización pontificia. Por eso digo que tampoco se trata de un error tan abultado como se quejan algunos, aunque el reproche de Benson, por proceder de quien procede, sí hay que tenerlo en cuenta y tomarlo en consideración. Lo importante, sin embargo, es que Van Helsing posee nada menos que fragmentos de Sagradas Formas, esto es, del mismísimo Cuerpo de Cristo, en virtud del milagro de la Transubstanciación[25] de las especies, del pan y del vino, que se convierten en el Cuerpo y en la Sangre de Cristo gracias al rito de la Consagración durante el sacrificio de la misa. Para ser más precisos, añadiremos que los anglicanos sí creen plenamente en la Transubstanciación, mientras que los luteranos creen en la Consubstanciación, es decir, que el pan y el vino se han convertido en el Cuerpo y en la Sangre de Cristo, pero no dejan

25 La base metafísica de la doctrina medieval de la Transubstanciación, definida como doctrina de fe por el Concilio de Letrán de 1215, es la distinción entre la «sustancia» (la naturaleza esencial) y los «accidentes» (o modos exteriores y variables de su manifestación). Según esta doctrina, la «sustancia» del pan y del vino se convierten en Cuerpo y Sangre de Cristo, mientras que los «accidentes» conservan su apariencia de pan y de vino. He recogido estas aclaraciones del artículo dedicado a la «Transubstanciación» redactado por Samuel George Frederick Brandon para el *Diccionario de religiones comparadas*, Madrid, Cristiandad, 1975, tomo II, pág. 1414. Brandon (1907-1971), que fue profesor en la Universidad de Manchester, es también el director de la magna publicación, llevada a cabo por un amplio y prestigioso elenco de especialistas.

de ser al mismo tiempo pan ázimo y vino plenamente reales[26]. Van Helsing no es un hombre supersticioso; al revés, trata de dar respuestas racionales a fenómenos irracionales, incomprensibles, ilógicos. Pero como es un creyente auténtico en Dios y en la Verdad revelada, su esencial formación de hombre de ciencia no le impide explorar otros caminos para combatir el Mal. Porque no debemos olvidar que Van Helsing es plenamente consciente de lo que en el fondo se está dirimiendo. En ese combate, él sabe que la ciencia sola no puede vencer; de ahí que recurra al auxilio de lo sobrenatural. Lo hace sin aspavientos, sin retórica, sin grandiosas exhortaciones, sino de una manera sencilla, sobria, recurriendo a lo que puede resultar plenamente eficaz, y dejando traslucir de paso que la ciencia y la fe pueden convivir y coexistir sin conflicto, siempre que se respeten mutuamente y que cada una sepa cuál es su ámbito de influencia. Solo en determinadas situaciones, y esta es una de ellas, la ciencia y la fe deben prestarse un apoyo mutuo a fin de vencer un fenómeno de extraordinario poder: el Mal. En Abraham van Helsing conviven juntos el platonismo, el agustinismo, el tomismo de raíz aristotélica y el espíritu científico, esto es, el de la ciencia empírica de la época clásica del siglo XVII. Además, no olvidemos cuáles son sus títulos: es doctor en Medicina, pero también es doctor en Literatura y doctor en Filosofía. Doctor, naturalmente, significa que tiene hecho el doctorado, esto es, que se le ha concedido el máximo grado académico posible en una

26 En su mencionado escrito teológico «La cautividad babilónica de la Iglesia», escribe Lutero: «Al comentar [Pierre d'Ailly, cardenal de Cambrai (1350-1420)] con gran agudeza el libro IV de las Sentencias [se refiere al libro dedicado a los sacramentos en los *Libri quattuor sententiarum*, del teólogo escolástico del siglo XII Pedro Lombardo], sostiene ser mucho más probable, y exigir menos milagros superfluos, la afirmación de que en el sacramento del altar persistiese el pan y el vino verdaderos y no sólo sus especies, a no ser que la Iglesia determinase lo contrario. Después de que me di cuenta de que la Iglesia que en realidad había determinado eso había sido la tomista (es decir, la aristotélica), mi audacia tomó aliento, y, viéndome entre Scila y Caribdis, mi conciencia se afirmó en la primera sentencia: que subsistían el pan y el vino verdaderos, sin que por ello disminuyesen ni se alterasen la carne y la sangre más que en esos accidentes que ellos aducen» (pág. 94 de la edición citada). En este pasaje está contenido, en efecto, el esbozo de la célebre doctrina de la Consubstanciación, que, como recuerda Teófanes Egido, lleva a Lutero a su violenta ruptura con Ulrich Zwinglio.

materia. Resulta extraordinariamente significativo: Medicina, Filosofía y Literatura. Es decir, que Van Helsing se mueve por igual entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu, como diría Wilhelm Dilthey, que precisamente en 1883 había publicado su famosa *Introducción a las ciencias del espíritu*, donde afirma, entre otras aseveraciones, que «en una amplia medida, las ciencias del espíritu incluyen hechos naturales; tienen como base el conocimiento de la naturaleza [...] Los conocimientos de las ciencias de la naturaleza se mezclan con los de las ciencias del espíritu»[27].

Es evidente que Van Helsing no es monista, como lo es de manera tan explícita Baruch Spinoza, sino que es dualista, esto es, que cree en la dualidad alma-cuerpo, o, si se prefiere, espíritu-materia. Ya Platón creía en la dualidad alma-cuerpo en el hombre. El alma es para Platón el auténtico hombre, mientras que el cuerpo es su prisión, además de ser una mera sombra de aquélla. Eso es lo que le responde Sócrates a Simmias en el *Fedón, o del alma*: «... porque mientras tengamos el cuerpo y esté nuestra alma mezclada con semejante mal, jamás alcanzaremos de manera suficiente lo que deseamos [...] nos queda verdaderamente demostrado que, si alguna vez, hemos de saber algo en puridad, tenemos que desembarazarnos de él y contemplar tan solo con el alma las cosas en sí mismas [...] Y mientras estemos en vida, más cerca estaremos del conocer, según parece, si en todo lo posible no tenemos ningún trato ni comercio con el cuerpo, salvo en lo que sea de toda necesidad, ni nos contaminamos de su naturaleza, manteniéndonos puros de su contacto, hasta que la divinidad nos libre de él. De esta manera, purificados y desembarazados de la insensatez del cuerpo, estaremos, como es natural, entre gentes semejantes a nosotros y conoceremos por nosotros mismos todo lo que es puro» (66a/67a)[28]. Más adelante, también se pronuncia Sócrates en el mismo diálogo a favor de la inmortalidad del alma: «En efecto, si el alma existe previamente y es necesario que, cuando llegue a la vida y nazca, no nazca de otra cosa que de la muerte y del estado

27 Wilhelm Dilthey. *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*, Madrid, Alianza, 1986, págs. 52 y 57.

28 Platón, «Fedón, o del alma», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1979, págs. 616-617. La traducción es de Luis Gil Fernández, filólogo y helenista español nacido en Madrid en 1927.

de muerte, ¿cómo no va a ser también necesario que exista una vez que muera, puesto que tiene que nacer de nuevo?» (77c/77d)[29].

Para Agustín de Hipona, también el hombre está compuesto de alma y cuerpo, pero fundamentalmente es una unidad, pues es el alma la que posee al cuerpo, la que lo gobierna. En su escrito *De quantitate animae* (XIII, 22), dice: «El alma es cierta substancia dotada de razón que está allí para dominar y regir el cuerpo». Como comenta a este pasaje Johannes Hirschberger, el hombre, hablando en propiedad, es solo alma para San Agustín. El cuerpo no tiene el mismo rango[30]. En otro escrito, *De moribus Ecclesiae Catholicae et de moribus Manichaeorum* (XXVII, 52), escribe: «Es el hombre un alma racional que tiene un cuerpo mortal y terreno para su uso». A diferencia de Platón, y a diferencia de Orígenes, para San Agustín el alma no vive encerrada en una prisión. En cualquier caso, el hombre es concebido por San Agustín esencialmente como alma, pero en el sentido de que el cuerpo está supeditado a ella[31]. Tampoco es baladí la expresión «alma racional», ya que deja abierta la puerta a que la filosofía pueda iluminar las verdades de la fe, del mismo modo que la fe habrá de ser guía de la razón. La fe, en San Agustín, se convierte en una ciencia de la fe. De ahí su famosa respuesta: «*Intellige ut credas; crede ut intelligas*» (Comprende para creer; cree para comprender)[32]. Es decir, que San Agustín está buscando un equilibrio entre la fe y la razón; dicho de otro modo: quiere comprender el contenido de la fe. Esta postura supone nada menos que desbrozar el camino de Santo Tomás de Aquino.

Étienne Gilson sintetiza de este modo la posición de Tomás de Aquino en lo que se refiere a las relaciones entre la fe y la razón: Santo Tomás distingue entre fe y razón, pero ve también la necesidad de su concordancia. El ámbito de la filosofía proviene de la razón; el de la teología, de la revelación. Ambos dominios están perfectamente delimitados, pero puede constatarse que ocupan en común un determinado número de posiciones. Ni la razón, usada correctamente,

29 *Ibidem*, pág. 625.

30 Johannes Hirschberger, *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Herder, 1974, tomo I, pág. 305.

31 *Ibidem*.

32 San Agustín de Hipona, *Obras (Sermones, 1º)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1981, tomo VII, Sermón XLIII, pág. 591.

ni la revelación, ya que procede de Dios, pueden engañarnos. Pero resulta necesaria una concordancia entre ambas. Debemos llevar lo más lejos posible la interpretación racional de las verdades de la fe, esto es, tenemos el deber de ascender por la razón hacia la revelación y de volver a descender desde la revelación hacia la razón. Las equivocaciones de la filosofía suelen darse cuando quiere probar en una materia en que la prueba racional es imposible, y la decisión, por tanto, debe pertenecer a la fe. Para Santo Tomás es siempre mejor entender que creer. Las dos teologías que él distingue, la teología revelada, que parte del dogma, y la teología natural, que es elaborada por la razón, deben concordar y complementarse. La teología que sobre todo desarrolló el *Doctor Angélico*, y en la que se mostró verdaderamente original, es la teología natural. Gracias a la fe sabe hacia dónde se dirige, pero los recursos que emplea son los de la razón[33].

Todas estas posiciones intelectuales las conoce perfectamente Van Helsing, ya que no en balde posee el doctorado en Filosofía. Por eso hemos afirmado antes que en él convergen pensamientos muy profundos provenientes de los tres grandes autores citados, a los que hay que añadir, insistimos, toda la tradición científica desde Copérnico y Galileo hasta Charcot, que sería el último científico, en este caso médico de profesión, en cuanto a proximidad temporal con los acontecimientos narrados que se menciona en la novela. En el capítulo XIV, ante el temor que le confiesa Mina a Van Helsing de que éste pudiera reírse del contenido del Diario de su marido, en el que se describen los extraños sucesos acaecidos en el castillo de Drácula, le responde el médico: «He aprendido a no menospreciar las creencias de nadie, por muy raras que sean. He tratado de mantener una mente abierta». Este gran representante del espíritu científico, del verdadero espíritu científico, que por su propia naturaleza es abierto y tolerante, también pondera en varias ocasiones la inteligencia de Mina, su fina intuición, su valentía y determinación, así como su ternura y su bondad. Pero ello no le impide ver en Mina una criatura de Dios. Lo dice en ese mismo capítulo: «Ella es una de las mujeres de Dios, modelada por Su propia mano para mostrarnos a nosotros, los hombres, y a otras mujeres, que existe un cielo en el que podemos entrar, y que su luz puede llegar aquí, a la tierra».

33 Étienne Gilson, *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2007, págs. 508-509.

Estas palabras solo puede decirlas un cristiano, y, muy probablemente también un creyente judío, ya que Maimónides dejó bien sentada la creencia en la resurrección de los muertos y en la vida eterna[34]. Pero, simultáneamente, se multiplican las manifestaciones de reconocimiento de Van Helsing hacia la inteligencia de Mina, como la que se produce en el capítulo XXV, inmediatamente después de hacer ella un impecable razonamiento lógico sobre el previsible modo de actuar del conde. Esta proliferación de alusiones sobre las capacidades intelectivas de la heroína de la narración, no dejan lugar a dudas de que Bram Stoker en absoluto puede ser tildado de misógino, o de favorecer la condición masculina frente a la femenina, como malintencionadamente han querido insinuar algunos críticos. Mina no tiene, eso sí es cierto, la honda formación académica y la vasta cultura de Van Helsing, pero sus capacidades intelectuales son semejantes, su curiosidad, su penetrante análisis de los hechos, su valía para el razonamiento deductivo, son equiparables, equivalentes a las del médico de Amsterdam. En esta novela no puede sostenerse desde ningún punto de vista que la mujer sea inferior intelectualmente al hombre. El ejemplo de Mina es la prueba concluyente. Lucy es más frívola, más indolente, pero del mismo modo que eso también ocurre entre los varones; unos son más superficiales y otros más profundos. Así ha sido siempre y continuará siéndolo[35]. Ahora bien, Bram Stoker demuestra también sus excelentes dotes como creador al evitar la construcción de personajes planos o simplistas, al menos

34 Maimónides, *Guía de Perplejos*, Madrid, Trotta, 2008, pág. 533.

35 Puedo dar testimonio, pues he tenido oportunidad de corroborarlo a lo largo de muchos años, que hay personas adultas, estudiantes de bachillerato o de Universidad, incluso entradas en años, que permanecen impasibles, a las que nos les dicen absolutamente nada, por mucho que uno se esfuerce en explicarles su sentido estético y espiritual, obras como la *Betsabé* del Louvre de Rembrandt, o el Políptico de Isenheim de Matías Grünewald, o el simbolismo de la catedral gótica, o una composición abstracta de Kandinsky de 1911 o de 1912. Lo mismo puede decirse de las grandes creaciones literarias o filosóficas. Sencillamente, esas personas no disponen en la constitución de su alma de elementos que les permitan alcanzar las realidades espirituales. Estas realidades les aburren, les son indiferentes o no les comunican nada. La experiencia también me ha demostrado que es inútil intentar cambiar este hecho. La constitución intrínseca del alma puede cultivarse, perfeccionarse, elevarse, pero no puede modificarse.

en lo que se refiere a los personajes principales, que, como ya se ha indicado, son Mina y Abraham van Helsing. Esto significa, naturalmente, que uno es un hombre y la otra es una mujer, y que, por lo tanto, son diferentes, diversos en su constitución biológica, pero distintos también en su constitución anímica, porque el mundo de los sentimientos de una mujer es, por fortuna, distinto al mundo de los sentimientos de un hombre. Aunque Van Helsing sea precisamente también una persona bondadosa, capaz de mostrar una inusual ternura en circunstancias delicadas y complejas, no por eso su perfil como varón queda desdibujado, sino todo lo contrario. Lo que ocurre es que es ya de edad avanzada, y la pulsión sexual se ha aminorado en él notablemente. Además de que tampoco es desdeñable en él su corrección, su exquisitez, su innata educación en el trato, su respeto profundo hacia los demás, sean hombres o mujeres.

Pero me interesa insistir en la dimensión trascendente que se desprende de las palabras de Van Helsing al referirse a Mina, a la que ve como una mujer inteligente, perspicaz, resolutiva, valiente, noble, pero también hermosa, muy hermosa, sensible, plena de sentimientos saludables y positivos, entre los que destaca su capacidad para amar. Los críticos agnósticos o ateos no pueden borrar lo que Stoker escribió, y eso que escribió es muy nítido y preciso: Mina es «una de las mujeres de Dios, modelada por Su propia mano», que está guiando con entereza, sabiduría y amor al grupo que persigue al espíritu maligno. Mina y Van Helsing son, en este sentido, personajes complementarios; sus cualidades, todas buenas y positivas, no solo sirven de guía, sino que mantienen la cohesión del grupo y la firme decisión de combatir con todas sus fuerzas el Mal.

El malvado conde logra llegar hasta Mina, de igual modo que había entrado anteriormente en contacto físico con Lucy, y clavarle sus afilados dientes en el cuello, a fin de succionar su preciada sangre y poder atraerla a su ámbito demoníaco, transmutarla en una criatura maléfica semejante a él, en una no-muerta. Pero hay críticos y hay lectores que se empecinan en no querer ver la realidad de los hechos, en no reconocer la descripción exacta que hace de los mismos el novelista. Porque cuando esos críticos insisten tanto en el trasfondo sexual de la narración, que por supuesto que lo hay, están también sugiriendo o admitiendo abiertamente que tanto Lucy como Mina se «entregan» a Drácula, experimentan un cierto placer oculto en que

el conde las haga suyas y las posea para siempre, arrebatándoselas a Dios. Insisten en que esa «entrega» es una entrega complaciente, más o menos aceptada; en cualquier caso, no negada por ellas hacia el que quiere ser su señor y dueño absoluto. Pero olvidan esos críticos, o prefieren olvidar, que la pretendida «entrega» en ningún caso es voluntaria, que ambas mujeres ni por un segundo son conscientes de lo que les está sucediendo, sino que están siendo violentadas, forzadas, «violadas». Lucy porque es sonámbula, circunstancia que aprovecha Drácula para elegirla como fácil víctima propiciatoria. El primer ataque junto a la ruinosa abadía de Whitby y las posteriores agresiones, se producen siempre que Lucy se halla dormida o en ese estado, un estado en el que no tiene decisión alguna sobre su voluntad. Los persistentes ataques la van debilitando, van operando en ella una terrorífica transformación de su aspecto físico y de la disposición de su alma, a pesar de los esfuerzos de ambos médicos por salvarle la vida mediante transfusiones de sangre[36], o tratando de impedir que el vampiro se le acerque más físicamente. La persona sonámbula puede, afirma Derek Russell Davis, «moverse intencionadamente o levantarse y andar», aunque «parece aturdido, absorto y sin respuesta a mucho de lo que sucede a su alrededor [...] Algunas veces, aunque no típicamente, una persona que camina dormida parece estar actuando, como Lady Macbeth, representando sueños irracionales y fragmentarios [...] Tiende a ocurrir en el comienzo de la noche, durante el sueño "ortodoxo", cuando se observan en el electroencefalograma ondas largas y lentas»[37]. Lo importante aquí es constatar la carencia volitiva de la persona sonámbula, su imposibilidad de con-

36 No es significativo en el contexto del relato que una transfusión sanguínea hecha como se lleva a cabo varias veces en la novela, es decir, sin tener en cuenta el grupo sanguíneo del donante, puede matar al paciente. Véase la nota 120 de Molina Foix.

37 El que fuera profesor Emérito de Salud Mental de la Universidad de Bristol, en Inglaterra, el eminente psiquiatra británico Derek Russell Davis (1914-1993), es el autor del artículo dedicado al sonambulismo del que he extraído esas frases, artículo inserto en Richard Langton Gregory (ed.), *Diccionario Oxford de la mente*, Madrid, Alianza, 1995, pág. 1082. Sobre el tema específico del sonambulismo, puede consultarse el libro del también psiquiatra británico Ian Oswald, *Sleep*, Harmondsworth, 1980 (la edición original, impresa en la misma localidad del Gran Londres y en la editorial Penguin Books, es de 1966).

trolar sus acciones. Por eso decimos que Lucy es forzada, «violada» en sentido figurativo, pero son los sucesivos y reiterados ataques los que operan la metamorfosis en ella. Al «morir» en realidad no ha muerto, sino que se ha transmutado en una no-muerta, según hemos aclarado antes. El «placer» que haya podido sentir es involuntario, aunque es cierto que las continuadas actuaciones exitosas del vampiro van ejerciendo una lenta pero implacable atracción de ella hacia él, mejor dicho, un «abandono», una no resistencia; pero no debemos olvidar ni por un instante que esa no resistencia se produce siempre cuando no está despierta; jamás la ataca el vampiro estando en vigilia, lúcida, consciente, sino estando sonámbula, dormida o en estado de delirio. Me parece importante subrayarlo para desenmascarar manipulaciones interpretativas del texto. Por muy crítico que pueda ser Bram Stoker con la hipócrita moral victoriana, no hay aquí el más ligero asomo de amor, de enamoramiento de la víctima hacia su despiadado verdugo. La «atracción», la «seducción» es plenamente inconsciente —repito, involuntaria—. Los que se empeñan en hacer una lectura unilateral, una lectura fundamentalista, en el sentido de que hay un placer oculto, una aceptación escondida por parte de Bram Stoker hacia la transgresión moral, están llevando a cabo una lectura sesgada del contenido de la narración. Creo sinceramente que esta es una cuestión que no se presta a equívocos. No mezclemos ni confundamos el texto del escritor irlandés con algunas películas o posteriores tratamientos literarios del mismo tema. Stoker dice lo que dice, y me parece que está muy claro. Hay una lucha, un rechazo de la víctima hacia el Mal. Si el Mal vence en el caso de Lucy, ello también tiene que ver con la estructura de la personalidad de la víctima, con su constitución espiritual, con su menor entereza, con su mayor debilidad, pero asimismo con su sonambulismo. Este hecho, este factor es decisivo. Sin embargo, cuando falta ya muy poco para que muera, y después de que Van Helsing haya impedido enérgicamente que Arthur corresponda a la solicitud de Lucy de darle un beso de despedida, puesto que ya está enteramente poseída por el espíritu demoníaco, la muchacha, en las que serán sus últimas palabras, todavía tiene el suficiente resto de bondad en su corazón como para decirle al profesor: «¡Es usted mi verdadero amigo! —dijo con voz débil, pero con un patetismo indecible—. ¡Mi verdadero amigo, y también suyo! ¡Oh, protéjalo, y déme a mí la paz!» (párrafos finales del capítulo XII). No solo le agradece que haya salvado a Arthur del

contacto con sus labios malditos, sino que le ruega que haga con ella, con su cuerpo, lo que tenga que hacer, a fin de liberarla y salvar su alma. La misma decisión, aunque mucho más firme, tomará Mina más adelante cuando contemple la hipótesis de haber sido atrapada para siempre por Drácula.

Pero la actitud filosófica, moral e incluso religiosa de Bram Stoker en relación al comportamiento de la víctima elegida por el conde respecto de éste, la expresa con total contundencia el novelista en el caso concreto de Mina Harker. La ambigüedad desaparece aquí por completo. Asistimos a un verdadero combate del Bien contra el Mal, de las fuerzas de la Luz contra las de las Tinieblas, y aunque Mina no muestre esa respuesta inmediata y definitiva de Jesús de Nazaret cuando fue tentado tres veces por Satanás, rechazándolo sin dubitación alguna, nuestra heroína está muy cerca de esa firme resolución, aunque, claro está, el mal inoculado está también ejerciendo sus efectos, sus letales y terribles efectos, tan paulatinos y eficientes, pero ahora el Mal tiene que vérselas nada menos que con una naturaleza humana extraordinariamente pura, casi sin asomo de pecado, que posee la capacidad de amar en un grado muy alto, y que, además, es una criatura inteligente, muy inteligente, dueña de sí misma, que se resiste a que su razón sea sometida, esclavizada, y mucho más a que lo sean su corazón, el íntimo mundo de sus sentimientos y su espíritu, que solo pertenece a Dios. El combate es terrible, a veces agónico, de dimensiones casi cósmicas, porque se están enfrentando los dos polos eternamente opuestos, el Bien y el Mal. A pesar de sus enormes cualidades positivas, a pesar de su inteligencia, de su templado razonamiento lógico, a Mina la salva, en última instancia, su profunda fe en Cristo, su pureza de corazón, su natural inclinación hacia el bien y hacia la justicia. Es verdad que va a contar con la inestimable ayuda y la colaboración constante de Van Helsing, que no se aparta de ella, que la protege sin descanso, trazando incluso, muy cerca ya del desenlace, un círculo alrededor de ella con trozos de Hostias consagradas, además de proporcionarle un crucifijo, del que Mina no se separa, y, de paso, como científico informado de los últimos avances en su disciplina médica, empleando con ella el método de la hipnosis desarrollado por Charcot, a fin de que Mina pueda proporcionar información sobre los movimientos y los propósitos de Drácula, evitando que pueda escapar de sus perseguidores.

Hay que tener en cuenta que Jean-Martin Charcot empezó a trabajar en el hospital parisino de la Salpêtrière en 1853. Después de un breve paréntesis en que ejerce la medicina privada, vuelve al mismo hospital en 1862, del que es nombrado director médico en 1866. Su empleo del método hipnótico[38] parece que tiene lugar en la Salpêtrière a partir de 1878, publicándose en 1882 su primera obra importante sobre los resultados de la aplicación de la hipnosis a la histeria: *Sur les divers états nerveux déterminés par l'hypnotisation chez les hystériques*. Estimo conveniente recordar aquí que fue James Braid (1795-1860) quien inventó el término «hipnotismo», aunque las primeras prácticas hipnóticas casi con toda seguridad fueron llevadas a cabo por el médico vienés Franz Anton Mesmer (1734-1815), si bien él hablaba todavía de «magnetismo animal» (*Le Magnétisme animal*, París, 1779). Un miembro de la Sociedad Teosófica, Jules Dupotet, conocido magnetizador, inició en el mesmerismo a John Elliotson (1791-1868), catedrático de práctica médica en el University College de Londres. Elliotson empleó el mesmerismo como método en ciertos trastornos nerviosos funcionales[39]. A partir de él la historia del mesmerismo se funde con la del hipnotismo, y es entonces cuando entra en escena Charcot. En definitiva, que prácticas muy similares al hipnotismo, si no hipnóticas, eran ya empleadas en Viena en el último cuarto del siglo XVIII. La importancia de Charcot radica en el

38 Véase en el citado *Diccionario Oxford de la mente* el artículo «Historia del hipnotismo» (págs. 523-526), redactado por el neuropsicólogo británico Oliver Louis Zangwill (1913-1987), Profesor de Psicología Experimental de la Universidad de Cambridge. También Zangwill, en el mismo *Diccionario*, redacta otro brillante artículo sobre «Mesmerismo» (págs. 740-741). Ambos artículos están acompañados de una sucinta pero rigurosa bibliografía.

39 En su notable síntesis «El psicoanálisis y el inconsciente» (incluida en el volumen *La psicología moderna*, Bilbao, Mensajero, 1971, págs. 304-343), Raymond de Becker informa al lector de que en 1842 el Dr. W. Squire Ward amputó a una paciente una pierna empleando únicamente la hipnosis como anestesia. El texto completo en el que se describe esta experiencia, *Account of a case of successful amputation of the thigh, during the mesmeric state, without the knowledge of the patient* (Londres, H. Baillière, 1842), escrito por el Dr. Ward junto con el Dr. William Topham, ambos del St. Bartholomew's Hospital de Londres, está disponible en internet (se trata de la reproducción digital del volumen propiedad de la Biblioteca de la Universidad de Yale).

extraordinario desarrollo del método, conocido por Sigmund Freud a partir de octubre de 1885, cuando era su alumno en la Salpêtrière.

Hagamos aquí un inciso para aclarar una cuestión que no puede demorarse por más tiempo. Hemos dicho que Mina Harker está muy dotada para el razonamiento discursivo, para la deducción a partir de ciertos datos y de ciertas premisas. Pero también hemos insistido en el hecho de que su formación no es científica, sino que su actuación está guiada por su inteligencia y su poderosa intuición. En cuanto a Abraham van Helsing, pues en relación a él hago esta breve aclaración, su formación, su espíritu y su método científico se ponen de manifiesto constantemente desde que aparece en la novela. Pero hay una expresión suya que se presta a todo tipo de confusiones, en lo que al método científico se refiere, que es cuando, en el capítulo XXV, en la entrada del Diario del Dr. Seward correspondiente al 28 de octubre, le dice a Mina que su mente (la de la joven) funciona bien y no como la de un criminal, como es el caso de Drácula, que «razona *a particulari ad universale*», es decir, literalmente, «de lo particular a lo universal». Ésta sí sería para mí la vez en que Stoker no expresa con claridad su pensamiento, cometiendo probablemente un grave error filosófico y semántico, que me resulta inexplicable en un escritor como él. He revisado una y otra vez la edición original, y las traducciones son correctas. Quizás quiso simplificar en exceso, o decir algo correcto, que, sin embargo escribió de un modo incorrecto. Ya en el capítulo XIX, en el Diario de Jonathan Harker del 1 de octubre, nos encontramos con una expresión parecida pronunciada por Van Helsing: «También hemos aprendido una lección, si se me permite argumentar *a particulari*», es decir, algo así como «partiendo de este caso particular», como indica en nota Flora Casas. Pero lo cierto es que esa expresión, como oportunamente recuerda Molina Foix en la nota 188, no existe. Son dos extraños errores, aunque el del capítulo XXV es más misterioso. Porque el caso es que la expresión «*a particulari ad universale*», sí es correcta y existen ejemplos de su uso. Un ejemplo sobresaliente es el que está contenido en un libro de filosofía del jesuita Andrés de Guevara y Basoazábal (Guanajuato, 1748-Piacenza, 1801), en donde dice: «... quae à particulari ad universale deducit»[40]. Esta expresión, que, insisto, incomprensiblemente se la

40 Andrea de Guevara et Basoazabal, *Institutionum elementarium philosophiae ad usum studiosae juventutis*, Matriti, Ex Typographia Regia,

adjudica Bram Stoker, a través de Van Helsing, al modo de razonar de un criminal, de Drácula en este caso, está en realidad aludiendo al método científico inductivo, que es el que en buena medida está aplicando nuestro doctor holandés a lo largo de toda la novela. La ciencia no puede basarse exclusivamente en el método inductivo, como tampoco únicamente en el deductivo, pero la inducción, tal como la entendió en primer lugar Aristóteles, es fundamental para el desarrollo del espíritu científico y para el ejercicio de la ciencia. En el libro primero, capítulo segundo, de los *Tópicos*, que es el quinto de los tratados que componen el *Organon* de la Lógica aristotélica, dice el Estagirita: «la inducción es un tránsito de las cosas individuales a los conceptos universales»[41]. En el libro octavo, capítulo primero, asimismo de los *Tópicos*, agrega: «la inducción debe marchar desde los casos individuales a lo universal, y desde lo conocido a lo desconocido»[42]. La importancia del pensamiento analítico de Aristóteles y de su pensamiento lógico para el nacimiento de la «ciencia en sentido moderno» y para la verdadera fundación de la «filosofía científica», ha sido reconocida por sus más eminentes estudiosos [43]. Sobre el concepto de «inducción» en Aristóteles, ha escrito con gran claridad William Keith Chambers Guthrie en su justamente célebre *Historia de la filosofía griega* [44]. La aportación del pensador empirista inglés Francis Bacon (1561-1626) al proceso inductivo científico y la de los pensadores racionalistas, especialmente el alemán Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), quien hablaba del ascenso de la mente desde los particulares a los principios, también han de ser tenidas muy en cuenta.

1832, tomus secundus, Logicam, ac Metaphysicam, pág. 131. Como puede apreciarse, está íntegramente escrito en latín y publicado en Madrid tres decenios después del fallecimiento del autor.

41 Aristóteles, «Tópicos», en *Obras*, Madrid, Aguilar, 1977, pág. 425, 105a13. La traducción y la edición completa es del eximio Profesor de Filosofía, fallecido el 23 de febrero de 2000, Francisco de Paula Samaranch Kirner.

42 *Ibidem*, pág. 511, 156a5.

43 Werner Jeager, *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 425.

44 W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, Barcelona, RBA, 2010, tomo VI, págs. 199-215. También en este caso, la edición de RBA es una reproducción de la de la madrileña editorial Gredos.

Antes de referirnos a las sesiones hipnóticas a las que somete periódicamente Van Helsing a Mina, digamos algo sobre cómo ataca a ésta por vez primera el vampiro. Pero completemos previamente la descripción del vampiro y el conocimiento sobre su poder al que ha llegado Van Helsing, que, además, ha contado con la inestimable ayuda de su amigo Arminius, de la Universidad de Budapest, para obtener información histórica sobre los antecedentes familiares y la existencia pasada, cuando era una persona viva y real, de Drácula. Tanto la descripción de los poderes del vampiro como la escueta biografía y la genealogía familiar del conde las escribe Mina Harker en las páginas de su Diario reproducidas en el capítulo XVIII. El poder del *nosferatu* se acrecienta a medida que multiplica sus ataques y succiona más sangre de sus víctimas. Además de astuto, cuenta con la ayuda de la necromancia, es decir, el poder de la adivinación mediante la invocación a los muertos, estando éstos, si el vampiro se acerca a ellos, a sus órdenes. Es cruel y no tiene corazón. Puede estar en cualquier sitio con suma diligencia, según su voluntad, cuando y donde desee, aunque con ciertas condiciones, así como metamorfosearse (en lobo, en murciélago, en bruma, en polvo) y gobernar los elementos, como la tormenta, el viento, la niebla y el trueno (recordemos aquí la siniestra travesía de la goleta *Deméter* que transporta a Drácula desde el puerto de Varna y su extraña e inexplicable llegada a Whitby, teniendo en cuenta que toda la tripulación había muerto, así como la transformación del conde en perro y alcanzar de ese modo la orilla de la localidad costera inglesa). Puede dar órdenes a ciertos animales, crecer y hacerse pequeño. Es un ser sin conciencia. No solo no muere con el paso del tiempo, sino que sus energías y sus facultades vitales se rejuvenecen cuando puede engordar a costa de la sangre de los vivos. No come ni bebe, no produce sombra ni se refleja en un espejo. Cuando aparece en la bruma que él crea, la distancia que puede alcanzar esa bruma es limitada. Puede ver en la oscuridad. Pero también tiene sus limitaciones; por ejemplo, no es libre, ni puede ir donde quiera, salvo que se cumplan determinadas condiciones. Por eso viaja en la goleta metido en una caja con tierra de Transilvania. Necesita la ayuda de peones, de seres humanos a los que engaña y le sirven de meros instrumentos para sus propósitos. No puede entrar en un sitio a no ser que se le franquee la entrada una primera vez. Durante el día cesa su poder, y solo en ocasiones, de día, tiene una limitada libertad. Sus cambios de lugar solo pue-

den efectuarse al mediodía, a la salida del sol o en el crepúsculo. El ajo reduce su poder, una rama de rosa silvestre sobre su féretro le impide salir de él y una bala consagrada disparada contra el ataúd donde reposa lo mata verdaderamente.

Todos estos son los preciosos datos que Van Helsing ha ido averiguando, tanto a través de las informaciones proporcionadas por el Diario de Jonathan Harker, como por la experiencia acumulada en el caso de Lucy y las investigaciones y consultas en las bibliotecas.

Drácula ataca por primera vez a Mina cuando está sola en las habitaciones en que se halla alojada provisionalmente, junto con su marido, en el interior del manicomio que dirige el Dr. Seward, ya que ambos esposos no han tenido más remedio que dejar su residencia en Exeter y permanecer durante un tiempo en Londres, hasta que el vampiro pueda ser destruido. Lo ocurrido, es decir, aquello que puede recordar, lo describe minuciosamente Mina en la entrada de su Diario del 1 de octubre, en el capítulo XIX. El día anterior se había quedado sola en su habitación, pues el grupo (todos son hombres), con la mejor de las intenciones, ha decidido por ahora mantenerla lejos de las pesquisas y de la localización de los cajones de tierra diseminados por Drácula en diversos lugares de Londres, a fin de alejarla del peligro. Pero el efecto es el contrario. Es el conde el que acude al lado de su nueva víctima. El vampiro se aproxima hacia el edificio transformado en niebla blanca, deslizándose muy sigilosamente, lenta y casi imperceptiblemente. Esta niebla la ve la propia Mina, pero no le concede la importancia debida, aunque le llamó la atención la vitalidad propia que parecía poseer. En la cama la invadió una especie de letargo, pero, al no poder conciliar el sueño, se levantó, se acercó a la ventana y vio que la bruma era ahora más espesa y que se deslizaba como queriendo adherirse a las paredes y llegar a las ventanas. Volvió a la cama, se tapó todo su cuerpo, incluida la cabeza, con las mantas, asustada como estaba, en parte por los ensordecedores gritos de Renfield, y debió quedarse dormida, pues no recordaba a la mañana siguiente nada de lo sucedido durante la noche, excepto extraños sueños; extraños porque era como si se mezclasen los pensamientos propios del estado de vigilia con la fase onírica. Repárese en la precisa descripción de lo que Mina cree que ha ocurrido, un don que poseen muy pocas personas. En ese estado como de duermevela, entre la vigilia y el sueño, dióse cuenta de la creciente

pesadez de su cerebro y de sus miembros, así como de la pesadez, de la humedad y de la frialdad del aire. Todo estaba muy oscuro, pero la diminuta llama de la lámpara de gas le permitió percibir que la bruma, a pesar de su densidad, se colaba por las rendijas de las ventanas, que estaban cerradas (ella recordaba muy bien haberlas cerrado). Rememoremos una vez más aquí cómo se introduce Lucy por entre las rendijas del panteón, adelgazándose hasta extremos inverosímiles. Mina va siendo invadida de nuevo por el letargo; de ahí que no pudiese levantarse para comprobar si efectivamente, a pesar de saberlo, estaban bien cerradas las ventanas. Los ojos se le cerraban de sueño, pero, inexplicablemente, podía ver a través de los párpados. La niebla, cada vez más espesa, se introdujo por las rendijas de la puerta, y empezó a adoptar la forma de una columna, que le evocó las palabras del Éxodo: «Porque durante el día la Nube de Yahveh estaba sobre la Morada y durante la noche había fuego a la vista de toda la casa de Israel» (40, 38)[45]. La fijación de la mirada de Mina, a pesar de tener los ojos cerrados, en la llama encendida, le hizo entrever, entre la espesa bruma, dos ojos brillantes y como de fuego, dos ojos rojos como los que creyó haber visto Lucy en Whitby. Se acordó entonces Mina de las palabras del Diario de Jonathan cuando describe a las mujeres vampiro que había visto en el castillo de Drácula. Desde este instante, Mina debió desvanecerse por completo, siendo lo último que recordaba un rostro blanco, lívido, que se inclinaba sobre ella en medio de la bruma. Al despertar por la mañana, como hemos indicado antes, cree que todo ha sido una pesadilla, un espantoso sueño que, si llegara a repetirse —lo escribe ella misma—, podría perturbarle la razón.

Esto es exactamente lo que dice el texto. ¿Es posible deducir de esta descripción que Mina se «entregase» a Drácula, que hubiese un escondido placer, un voluntario abandono hacia ese ser maligno que quiere apoderarse de su alma? Porque Drácula quizás pretenda apoderarse del cuerpo de Mina, poseerla, circunstancia que en todo caso no se menciona, pero de lo que no cabe duda es que anhela arrebatarle para siempre su alma, arrojándola a una condenación maldita. A la pregunta anterior, mi respuesta es no. Mina se encontraba en un estado de semiinconsciencia, primero, y de inconsciencia profunda,

45 Cito por la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1988. Las citas del texto bíblico serán siempre las de esta edición.

después. No es en absoluto responsable de lo que ha sucedido. El vampiro ha visto la posibilidad de atacar a su víctima, de iniciar la diabólica espiral que irá conduciéndole paulatinamente a apoderarse de ella, a tener poder sobre ella, y la ha aprovechado inmediatamente. Se ha metamorfoseado en una sustancia verdaderamente sutil, ambigua, indeterminada, como es la bruma, la niebla, y, cuando Mina ha sido vencida por esa atmósfera enrarecida, malsana, envenenada, cuando Mina no ha podido resistirse al sueño, es cuando Drácula, adoptando ahora su forma característica, le ha clavado los dientes en el cuello y le ha sorbido parte de su sangre. Habrá quien deduzca todo tipo de mensajes ocultos, de alusiones sugeridas por el novelista, como, por ejemplo, que lo que en realidad ha sucedido es, también, que Mina ha sido poseída sexualmente por el conde. Admitámoslo. Concedamos a tales intérpretes esa posibilidad. Sigo considerando ese hecho irrelevante desde el punto de vista en que me he situado desde el principio de mi argumentación, esto es, que no puede demostrarse el más ligero atisbo de abandono voluntario, de entrega consciente de la hermosa joven hacia el malvado demonio. Esto es para mí lo relevante y lo significativo: que Mina no se siente atraída por el Mal.

Todavía se va a producir un segundo asalto del conde hacia Mina, aún más violento y espeluznante que el primero, que, además, transcurre en presencia de Jonathan y que también tendrá varios testigos, entre ellos ambos médicos, que pudieron ver con sus propios ojos la horripilante escena, aún inconclusa, pues estaba desarrollándose cuando irrumpieron de improviso en la estancia, teniendo por eso que suspender su terrible acción Drácula, lleno de cólera y de ira, retrocediendo ante la presencia de la Hostia consagrada y de los crucifijos. Toda la escena es descrita pormenorizadamente por John Seward en su Diario del 3 de octubre, en el capítulo XXI. Entre el anterior y primer ataque a Mina y este segundo, han transcurrido, pues, apenas setenta y dos horas. ¿Qué es lo que vieron Van Helsing y John Seward al entrar violentamente en la habitación? A Jonathan yaciendo en la cama, en estado de *shock*, estupefacto. A Mina arrodillada junto al borde izquierdo de la cama, y a su lado, de pie, Drácula. Con la mano izquierda le sujetaba las manos y con la derecha le agarraba la nuca «para obligarla a bajar la cabeza hacia su pecho. El camisón blanco de la mujer estaba cubierto de manchas de sangre, y por el

desnudo pecho del hombre, que asomaba por la camisa desgarrada, discurría un fino reguero. La actitud de ambos guardaba una terrible semejanza con un niño que obligase a un gatito a meter el hocico en un plato de leche para forzarlo a beber». Una cólera diabólica se apoderó del conde, que arrojó a su víctima sobre la cama, tratando de atacar al grupo, que, como hemos adelantado, se defendió vigorosamente con los objetos sagrados, hasta que el conde de nuevo se transformó de manera repentina en vapor y volvió a deslizarse por debajo de la ventana, escapando. Mina pronunció entonces un grito agudo y aterrador, hallándose su rostro «cadavérico, con una palidez acentuada por la sangre que manchaba sus labios, mejilla y barbilla; de su cuello manaba un fino reguero de sangre. Tenía los ojos desorbitados por el terror. Se tapó el rostro con sus pobres manos magulladas, que mostraban en su blancura las señales rojas del terrible apretón del conde, y se oyó un gemido sofocado y desolado, en comparación con el cual el grito que había lanzado antes no parecía más que la expresión rápida de una aflicción infinita».

¿Es esa la actitud de una mujer complaciente, de una mujer entregada, por levemente que sea? Nadie puede sostener esa forzada, sesgada, distorsionada e irreal interpretación, sencillamente porque no fue eso lo que ocurrió. Es más, un poco más adelante, en la misma entrada del Diario del Dr. Seward, nos enteramos, por la detallada descripción que hace Mina de lo sucedido a sus amigos, que cuando Drácula, por esta segunda vez, accede al dormitorio de Mina de nuevo transformado en niebla, con la inaudita osadía, además, de entrar estando Jonathan dormido, es decir, con el marido de la joven en la misma habitación, y después de adoptar de manera inesperada su forma «humana» de hombre alto y delgado, amenaza con un «susurro penetrante» a Mina que como haga el más mínimo ruido, le destroza allí mismo la cabeza a su marido. La sujetó entonces con fuerza, le desnudó el cuello, y, antes de hincarle los dientes le espetó: «¡No es la primera vez, ni la segunda, que tus venas han calmado mi sed!» Nos enteramos en ese momento de la narración que ha habido otras veces, de las que Mina no recuerda absolutamente nada. Pero en esta ocasión sí admite Mina ante sus oyentes que «por extraño que parezca, no deseaba entorpecerle». Aunque ella misma proporciona en la siguiente frase la respuesta que únicamente puede justificar su actitud: «¡Supongo que forma parte de la terrible maldición que cae

sobre la víctima cuando el conde la toca!» Es decir, el efecto perverso y demoníaco de los varios ataques de Drácula han comenzado ya a actuar, pero obsérvese que de nuevo el conde procede con la máxima intimidación posible, nada menos que amenazando con despedazar a Jonathan delante de los propios ojos de su atribulada y horrorizada esposa, y que Mina aún continúa calificando de nauseabundos los labios del conde posados sobre su garganta. Cuando la terrible acción hubo terminado, habiéndose sumido Mina mientras duró «en una especie de desmayo», Drácula le hace saber que ya es suya, que ya es carne de su carne y sangre de su sangre, que no solo no podrá entorpecer sus pérfidos propósitos, sino que se convertirá en su ayudante, en su compañera, como lo son ya las tres mujeres vampiro que habitan en el castillo de Transilvania. A partir de este momento es cuando se nos revela la auténtica estatura moral, espiritual e intelectual de Mina, pues luchará con todas sus fuerzas para que ese designio no tenga lugar, a pesar de que a veces le entran dudas y cree que, por lo que respecta a ella, todo está perdido, de que Drácula ha ganado la partida, y por eso les pide a sus amigos que si se producen indicios irreversibles de que eso es así, de que su transformación en una no-muerta es solo cuestión de tiempo, pues entonces deben matarla y hacer con ella lo que hicieron con su queridísima Lucy, a fin de que su alma sea de Dios y no del espíritu del Mal. Hasta ese punto se resiste Mina a formar parte definitivamente de las fuerzas de la oscuridad, a perder su alma; está resuelta a sacrificar su propia vida; es más, lo considera absolutamente imprescindible en caso de necesidad. El Dr. Van Helsing toma buena nota de ello, aunque alberga fundadas esperanzas de que ese desenlace fatal no se producirá, de que esta vez no cometerá o permitirá que se cometan los errores que tuvieron lugar durante la enfermedad de Lucy. A la propia Mina le surgirá en la frente una marca, un horrible distintivo, aparentemente imborrable, de que está ineluctablemente destinada a convertirse en compañera de Drácula. La marca aparece en el preciso momento en que Van Helsing (capítulo XXII), con el laudable propósito de proteger a Mina del vampiro que ya la ha atacado, y debido a que el grupo tiene de nuevo intención de entrar en la mansión de Carfax, dejando a la esposa de Jonathan en sus habitaciones privadas del manicomio, le coloca la Hostia consagrada a Mina en la frente, con el sobrecogedor efecto de que la Sagrada Forma chamusca y quema la carne de la hermosa joven. Ella misma no puede por menos que exclamar,

gimiendo: «¡Impura! ¡Impura! ¡Incluso el Todopoderoso rehúye mi carne contaminada! Habré de llevar esta marca vergonzante hasta el día del Juicio Final». La respuesta consoladora, entera, convincente, de Van Helsing no tiene desperdicio; son las palabras de un hombre con fe: «Es posible que tenga que llevar esa marca hasta que Dios mismo lo crea conveniente, como sin duda hará, en el día del Juicio Final, para redimir todos los males de la tierra y de Sus hijos, a quienes Él ha colocado aquí. Y, ah, señora Mina, querida mía, querida mía, ojalá que los que la queremos estemos allí para verlo, cuando esa marca roja, la señal de que Dios sabe lo que ha ocurrido, desaparezca y deje su frente tan pura como el corazón que conocemos. Porque tan seguro como que vivimos, esa señal desaparecerá cuando Dios quiera librarnos de la pesada carga que sobre nosotros ha caído. Hasta entonces llevaremos nuestra cruz, como la llevó Su Hijo por obedecer Su voluntad. Tal vez seamos los instrumentos elegidos de Sus designios, y ascenderemos a su presencia como otros ascienden a través de vergüenza y sufrimientos; a través de sangre y lágrimas; a través de dudas y temores, y todo lo que constituye la diferencia entre Dios y el hombre». ¿Es que se expresaba normalmente así un científico, un médico eminente, en la segunda mitad del siglo XIX, en el agnóstico, descreído y positivista periodo que ya ha visto la publicación de *El origen de las especies* de Charles Darwin en 1859? Por supuesto que no. ¿Se expresa de este modo Van Helsing porque Bram Stoker está dirigiéndose especialmente a un público lector mayoritariamente cristiano? No lo creo en absoluto; se dirige a todo tipo de lectores, sin distinción de sexo ni de religión ni de pensamiento. ¿Lo hace por un afán de lucro, por un supuesto incremento de las ventas de la novela? Lo creo menos aún. Stoker lo hace porque esa es su convicción profunda, porque tiene fe y porque, aunque a algunos no les guste escucharlo, está imbuido de una religiosidad y de una moralidad cristianas. Stoker no es un novelista al que podamos incluir en el apartado de escritores cristianos en el sentido en que lo fueron antes de él Anne Brontë con *La inquilina de Wildfell Hall* (1848), o el cardenal Nicholas Patrick Stephen Wiseman con *Fabiola* (1854), o poco después Robert Hugh Benson con *El amo del mundo* (1907), o el caso del gran escritor Gilbert Keith Chesterton, que se convirtió al catolicismo en 1922. Anne Brontë era anglicana, pero los otros tres se convirtieron al catolicismo romano. Bram Stoker no es un escritor de esa clase, es decir, no escribe bajo una nítida cosmovisión cristia-

na que pretenda ser explícita, muy explícita, en algunos casos incluso proselitista, en el mejor sentido del término. No es esta su manera de proceder. Sería también arriesgado intentar encontrar similitudes con la literatura francesa simbolista y decadentista, del tipo de *Un cura casado* (1864), de Jules Barbey d'Aurevilly, o la producción de Joris-Karl Huysmans posterior a su novela *À rebours* (1884), es decir, hasta 1907, periodo en que se afianzó la temática religiosa de su obra literaria como consecuencia de su crisis espiritual de hacia 1892, que derivaría en una inmersión en el catolicismo y en el misticismo, hasta el punto de retirarse a una pequeña localidad junto a un monasterio benedictino. Abraham Stoker es un escritor dotado de una poderosa imaginación, posee los datos necesarios para construir una historia no contada nunca antes, para crear un personaje, Drácula, no concebido jamás por nadie en esos términos tan particulares y originales, y se decide a hacerlo. Pero Stoker no es un escritor que se contente con entretener al lector; lo entretiene, y mucho, lo captura con la aventura increíble que viven los protagonistas. Pero también quiere ir más allá, es decir, dibujar personalidades espirituales, convicciones religiosas, perfiles psicológicos, sentimientos profundos, y resulta evidente que lo consigue de un modo muy notable. Pero al mismo tiempo, y de manera complementaria con lo anterior, quiere abordar un tema muy presente en la literatura desde la época medieval, pues lo encontramos ya en los relatos del ciclo artúrico: el tema de la lucha del bien contra el mal. Y es aquí donde Bram Stoker se define, sin ambigüedades, sin medias tintas, sino optando claramente por una línea de conducta ante la vida, por una actitud moral, por unas convicciones religiosas determinadas, que, inequívocamente, son de raigambre cristiana, evangélica. No pretende convencer a nadie; él no es un hagiógrafo, pero de su libro se desprende una concreta posición moral, por la que el escritor toma partido, no de un modo intransigente y fundamentalista, sino, como corresponde a una persona inteligente y no sectaria, con múltiples aristas, con reflexiones críticas de carácter intelectual, incluso con avances y retrocesos en las creencias de algunos personajes, lo que no necesariamente implique entrar en contradicción con lo afirmado antes respecto de la ambigüedad, puesto que lo importante es el itinerario de los personajes, de Mina y de Van Helsing especialmente, y ese itinerario nos revela una apuesta que no da lugar a dudas, aunque, como es natural, haya

momentos de profundo desánimo, de desaliento, de desconcierto, de abatimiento; pero al final se termina imponiendo siempre la verdad, que está indisolublemente ligada al bien, a la honestidad, a la rectitud moral, que en este caso, insisto, es una verdad y una rectitud moral cristianas. Rebajar la importancia de este dato es demostrar una ideología sectaria.

Muy pronto van a comenzar las sesiones hipnóticas de Van Helsing, sobre todo cuando el conde logra zafarse del grupo de amigos en su solitaria propiedad de Picadilly, en el corazón de Londres, a donde han llegado sus perseguidores para inutilizar todas las cajas y destruirlo. El conde logra burlarlos y zarpar en otra goleta, la *Zarina Catalina*, rumbo a Varna, desde donde se supone que regresará inmediatamente a su castillo. También conseguirá momentáneamente despistarlos, pues en vez de presentarse en la mencionada ciudad portuaria del Mar Negro lo hará en Galatz (Galati), en tierra firme, varias decenas de kilómetros antes de llegar al delta del Danubio (que ha sido esta vez su vía de acceso), iniciándose desde ese momento una frenética carrera contra el tiempo a fin de darle alcance antes de que recobre sus poderes y sea ya imposible matarlo de manera definitiva. No hace falta relatar esas peripecias, trepidantes y llenas de accidentadas aventuras, aunque sí hay que subrayar lo que Van Helsing ha podido corroborar: que el conde se siente acosado, perseguido de manera implacable, cada vez más acorralado, desesperado por llegar a su guarida. Este dato es muy importante. Se han invertido los papeles. Ahora es Drácula quien huye. En este contexto la colaboración y la ayuda de Mina es valiosísima, indispensable. Gracias a las sesiones de hipnosis puede dar cuenta de los movimientos del conde, de sus intenciones, pues entre ella y Drácula hay un vínculo provocado por el bautismo de sangre derramado por el vampiro sobre su víctima, aunque estas sesiones, que Van Helsing debe solo realizar en ciertos momentos de cada jornada para que sean efectivas, cuando sale el sol y cuando llega el crepúsculo, cada vez son menos eficientes, cada vez es más difícil conseguir de Mina el trance hipnótico, además de que su duración va contrayéndose progresivamente.

A una semana de que todo concluya, al final del capítulo XXV, Mina continúa dando muestras de su capacidad de razonamiento, de su fino análisis, del conocimiento de las oscuras intenciones de

Drácula. En una conversación a la que ya hemos aludido, cuando está todo el grupo reunido en Varna, en la que el doctor pondera la inteligencia de su interlocutora, dice Mina: «Pues bien, como es criminal, es egoísta; y como su intelecto es pequeño y sus acciones están basadas en el egoísmo, se limita a un solo designio. Ese designio es implacable. Al igual que huyó por el Danubio, dejando que despedazaran a sus tropas [referencia a Vlad *el Empalador*], ahora toda su obsesión consiste en ponerse a salvo a cualquier precio. Por eso, su propio egoísmo libera en cierta medida mi alma del poder que adquirió sobre mí aquella noche espantosa. Lo sentí, sentí su poder. ¡Gracias a Dios por Su gran misericordia! Mi alma está más libre que nunca desde aquel terrible momento; y lo único que me preocupa es el temor de que, en trance o en sueños, haya podido utilizar mis conocimientos para sus fines». Fíjese el lector de qué modo tan agudo penetra Mina en la mente del que quiere ser su dueño, cómo comprende el funcionamiento de su cerebro, y cómo se alegra de la aparición de esos indicios de liberación de su alma respecto del señorío del conde, cómo invoca a Dios y le da las gracias. El itinerario espiritual de Mina es extraordinario, pues lo que de verdad la sostiene, lo que, como decíamos antes, hará posible que no caiga vencida ante el dominio del Mal, es su fe, su profunda fe en Dios, una fe que tiene un íntimo contacto con la pureza de su corazón, y por eso el novelista menciona varias veces el color blanco del vestido de Mina cuando el conde la ha atacado en diversas ocasiones en el manicomio de Purfleet.

A aquellas palabras, el profesor le responde a Mina no solo dándole la razón, sino redoblando sus esperanzas de liberarse del vampiro, pues ahora es la propia Mina la que, a voluntad, gracias a la hipnosis, puede acudir en espíritu al conde: «Pero su mente de niño solo ha llegado hasta ahí [despistarlos por un momento y presentarse en Galatz en vez de en Varna]; y es posible que, como siempre ocurre con la Providencia de Dios, la misma cosa en que el malvado confía para su bien egoísta resulte ser su mayor perjuicio. El cazador es atrapado en su propia trampa, como dice el gran salmista[46]. Porque

46 «Cavó una fosa, recavó bien hondo, mas cae en el hoyo que él abrió; revierte su obra en su cabeza, su violencia en su cerviz recae» (Sal 7, 16-17). «Se hundieron los gentiles en la fosa que hicieron, en la red que

ahora que cree haberse librado de cualquier vestigio de nuestra persecución, y haber escapado de nosotros con tantas horas de ventaja a su favor, su cerebro infantil le susurrará que duerma. También piensa que, como se ha aislado del conocimiento de su mente [de la mente de Mina], usted no puede tener conocimiento de él; ¡ahí es donde se equivoca! Ese terrible bautismo de sangre que le ha dado [que le ha dado el vampiro a Mina en el manicomio de Purfleet], la hace libre de acudir a él en espíritu, como ha hecho hasta ahora en sus momentos de libertad, cuando sale el sol y cuando se pone. En tales momentos, usted acude por mi voluntad, y no por la de él; y este poder, que beneficia a usted y a otros, lo ha ganado por el sufrimiento que usted ha padecido a manos del conde. Esto es importante porque él no lo sabe y, para protegerse, incluso se inhibe de conocer nuestra posición. Pero nosotros no somos todo egoísmo y creemos que Dios nos guía a través de esta negrura, y estas múltiples horas oscuras».

Cuando el grupo, una vez llegado a Galatz, se separa el 30 de octubre por la noche en tres parejas en persecución de Drácula, la pareja formada por Van Helsing y por Mina es, naturalmente, la que más capta la atención del lector. De las palabras del médico holandés anteriormente reproducidas, que corresponden al 28 de octubre en Varna, se desprende meridianamente de qué modo se están invirtiendo las tornas, cómo pasan ellos, los perseguidores del demonio, a tener el control de la situación, cómo puede todavía Mina proporcionar valiosísimos servicios, que, no obstante, se debilitan ya de una manera alarmante el 4 de noviembre, cuando Van Helsing, que escruta sin descanso el comportamiento de su adorable compañera, observa cómo no tiene apetito, cómo llega a resultar prácticamente imposible que pueda quedar sumida en el trance hipnótico, por breve que pretenda que sea. Pero reparemos de nuevo en las invocaciones nítidas a Dios, en la clara separación de qué lado se halla la causa del Bien y de qué lado la del Mal. Hay críticos que han pretendido

---

ocultaron, su pie quedó prendido. Yahveh se ha dado a conocer, ha hecho justicia, el impío se ha enredado en la obra de sus manos» (Sal 9, 16-17). «Tendían ellos una red bajo mis pasos, mi alma se doblaba; una fosa cavaron ante mí, ¡cayeron ellos dentro!» (Sal 57, 7). «Caigan los impíos, cada uno en su red, mientras yo paso indemne» (Sal 141, 10). Las referencias a los posibles salmos a que alude Van Helsing son indicación de Flora Casas.

marginar, menospreciar, minusvalorar, tergiversar o incluso burlarse de las numerosas referencias bíblicas diseminadas por toda la novela. En primer lugar, es de todo punto evidente que esas invocaciones a Dios, a Cristo, o las alusiones directas o indirectas al texto bíblico por parte de Van Helsing[47], de Mina y del resto de los personajes que representan el lado positivo de la existencia humana, poseen un carácter muy serio, firme, propio de personas creyentes que ven necesaria la intercesión divina, es decir, que comprenden que la ciencia por sí sola no es suficiente para combatir y vencer a Drácula, puesto que el combate tiene un significado mucho más profundo, y, como hemos reiterado, se dirime entre las dos grandes fuerzas que dividen al hombre, al espíritu humano, la que lo inclina hacia el Bien y la que lo conduce hacia el Mal, o sea, en este segundo caso, a generar el sufrimiento de sus propios semejantes, hacia el egoísmo, hacia la mentira, hacia los pecados capitales, que no son más que la expresión de la ausencia de humanidad en el hombre, de la carencia de vida espiritual, del sentido de la trascendencia y de la fe en la vida eterna. No puede haber en esto asomo posible de duda. Abraham Stoker, a través de estos personajes llenos de virtudes y de cualidades positivas, morales e intelectuales, está dejando traslucir su concepción del hombre y del mundo, y es muy difícil no reconocer que esa concepción es de raíz cristiana, de confianza en las posibilidades humanas siempre que éstas se sustenten en el Amor de Cristo, en la fe en Cristo Jesús, en la solidaridad del corazón humano y en los sentimientos nobles y hermosos.

Por otro lado están las referencias religiosas del conde, que, éstas sí, deben ser consideradas irónicas, blasfemas, paródicas, irreverentes. Pero esto no debe extrañarnos. Drácula representa la amoralidad, la ausencia de humanidad, el egoísmo y la lujuria más desenfrenados, el deseo de causar daño, de secuestrar la propia voluntad de la víctima elegida, de doblegarla y hacerla suya. En definitiva, mientras Van Helsing y Mina, en buena medida como consecuencia de su fe

47 Al comienzo del capítulo XIX, donde Jonathan Harker cuenta en su Diario cómo penetra el grupo por vez primera en la siniestra mansión de Carfax, el profesor Van Helsing, al cruzar el umbral, exclama santiguándose: «In manus tuas, Domine!», que son las mismas palabras de Cristo en la cruz antes de expirar: «Padre, en tus manos pongo mi espíritu» (Lc, 23, 46).

religiosa, creen en la libertad del ser humano, una libertad que es inalienable y que constituye la esencia misma de su naturaleza, una libertad real que se cimenta en la libre voluntad de ser el hombre semejante a Dios, a Cristo, de imitar su actuación real en la vida, que no fue más que aliviar el sufrimiento de sus semejantes, orientarlos a que encontrasen en lo más recóndito de su ser su verdadero espíritu, el que los une con Dios, sin servilismo de ningún tipo, sino como una religación, un vínculo sagrado en el que la criatura humana nunca pierde su capacidad de decidir su propio destino; mientras que esta es la postura existencial de Mina y de Van Helsing, la posición adoptada por Drácula es la diametralmente opuesta, porque él se ha rebelado, como lo hizo Luzbel, contra Dios, porque él representa la negación de la libertad, de la auténtica libertad, que es aquella que procede del reconocimiento del infinito Amor de Cristo a todos los hombres. Drácula, lo que él encarna y simboliza, es el espíritu de servidumbre, de esclavitud, la alienación de la criatura humana, el odio, la venganza, la mentira, la ausencia de compasión. Éste último punto es fundamental. No hay compasión alguna en el siniestro habitante de las profundidades de Transilvania; lo que ordena hacer a los lobos con aquella madre desesperada que llega hasta el patio del castillo implorando que le devuelva al hijito que le ha arrebatado, una orden que no es otra que la despedacen viva y se la coman, lo confirma sobradamente y de manera espantosa (capítulo IV, entrada del Diario de Jonathan Harker correspondiente al 24 de junio). Abraham Stoker es, sin duda, un crítico agudo de la hipócrita moral victoriana, pero también es un decidido defensor de los valores morales cristianos auténticos, del carácter beneficioso de la ciencia siempre que esté al servicio del hombre, esto es, que no olvide que el hombre es un fin y la ciencia es un medio.

El 5 de noviembre por la tarde (capítulo XXVII), podemos certificar por el Diario del Dr. Van Helsing, que las tres mujeres vampiro que habitaban el castillo de Drácula han muerto definitivamente, pues nuestros amigos han hecho con ellas lo mismo que hicieron con Lucy, a fin de concederles el descanso eterno y permitir la liberación de sus almas. Son significativas las palabras del doctor en este sentido, cuando escribe «... ahora puedo apiadarme de esas pobres almas y llorar, al pensar en ellas, plácidamente sumidas en el sueño de la muerte, un segundo antes de desaparecer», pues al poco de ser seccionada la cabeza se convirtieron en polvo. Es muy interesante la

expresión «plácidamente sumidas en el sueño de la muerte», pues ese mismo era el anhelo del gran escultor neoclásico italiano Antonio Canova al realizar sus monumentos funerarios, en los que no debía vislumbrarse ningún atisbo de dolor, de sufrimiento o de amargura, sino que debían estar presididos por un sentimiento impersonal, por «la noble simplicidad y la callada grandeza de las estatuas griegas»[48] [Die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Statuen] a que se refería Johann Joachim Winckelmann para caracterizar las esculturas griegas clásicas, que él conoció fundamentalmente a través de copias romanas; el mejor ejemplo de lo que decimos en el caso de Canova es el *Monumento de María Cristina de Austria* en la iglesia de los Agustinos en Viena (1798-1805), donde el artista, con maestría insuperable, concilia el sentimiento cristiano y el sentimiento pagano ante la muerte, y consigue separar, mediante el diafragma de la entrada a la tumba-pirámide, el ámbito oscuro de la muerte del espacio luminoso de la vida[49].

En ese mismo capítulo final, también se alegra Mina en su Diario de la expresión del conde cuando todo hubo terminado: «Me alegrará mientras viva el hecho de que en el momento de la disolución final hubiera en el rostro del conde una expresión tal de paz como nunca había imaginado en semejante ser». Una vez más afloran de modo natural los buenos sentimientos de este ser puro que es Mina Murray. En ese preciso instante desaparece de su frente la marca maldita, el estigma que la había colocado, involuntariamente, a un paso de la condenación y de la perdición.

******

No es el propósito de este breve ensayo hacer consideraciones críticas sobre las secuelas de la novela *Drácula* de Abraham Stoker en la

48 Johann Joachim Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2008, pág. 94. La primera edición del texto es de 1755. En diversas traducciones españolas de este conocido pasaje, el término alemán «stille», en vez de «callada» se traduce «serena», que quizá sea más acertado. Con todo, la traducción de Salvador Mas es impecable.

49 Giulio Carlo Argan, *El arte moderno, 1770-1970*, Valencia, Fernando Torres, 1984, pág. 44.

literatura y el cine. Solo haré dos referencias cinematográficas, sobre todo para corregir mínimamente aquellas confusiones que se producen en el público cuando un personaje deviene en mito, como es el caso que analizamos, especialmente porque muchas veces se habla de oídas, no se ha leído en realidad la novela del escritor irlandés y se tiende a confundir, o, mejor dicho, fundir en la mente pasajes de la novela de Stoker, de otras secuelas literarias y, no digamos, de las más variopintas producciones cinematográficas, ocurriendo en ocasiones, incluso de buena fe, que se citan hechos o circunstancias, o se delinean y perfilan personajes, como si correspondiesen a la novela de Stoker, cuando lo cierto es que esas referencias más parecen casi un palimpsesto, en el que se hubiesen superpuesto inconscientemente imágenes de las más diversas procedencias, confundiendo unas con otras y dando como resultado, de ese modo, un residuo imaginario que puede ser muy interesante, pero que desfigura la naturaleza y el contenido de la novela que aquí nos interesa, que es la de Stoker.

En primer lugar, *Nosferatu, el vampiro* (1922), del director de cine alemán Friedrich Wilhelm Murnau. El título original en alemán es *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, haciendo en él ya una alusión directa a lo horrible y a lo siniestro (Grauens). Es bien conocida la amplia formación humanística de Murnau, especialmente en filosofía, historia del arte y literatura. La película, muda, en blanco y negro y con una duración de unos noventa minutos, es una adaptación libre de la novela de Bram Stoker, siendo Henrik Galeen (1881-1949) el autor del guión cinematográfico. El resultado, como es ampliamente reconocido, opinión que comparto, es una obra maestra absoluta, una obra incomparable, de un singularísimo sentido estético, de un intensísimo lirismo y de una extraordinaria capacidad para sugerir la encarnación misma de lo diabólico, del mal, de lo siniestro y de lo calamitoso. Hay quien la ha calificado de «obra desconcertante», en la que «los artificios más calculados se alternan con la exaltación más candente del espíritu»[50]. La fotografía es magnífica y la caracterización del vampiro una de las creaciones más originales y turbadoras que pueden hacerse de un personaje, sea literario o cinematográfico, en cualquier país y en cualquier época. En este aspecto, el vampiro de Murnau probablemente no tenga rival ni lo llegará a tener nunca.

50 Roberto Paolella, *Historia del cine mudo*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pág. 322.

Participa, además, de ese romanticismo poético de los orígenes de la gestación de cualquier arte, en este caso el cine, que aún no había definido por completo sus recursos y su lenguaje, ni siquiera en el arte mudo, pues faltan aportaciones decisivas todavía de Fritz Lang (las dos partes de *Die Nibelungen* son de 1924), de Erich von Stroheim (*Avaricia* es de 1924), de Abel Gance (*Napoleón* es de 1927), de Sergei M. Eisenstein (*El acorazado Potemkin* es de 1925) o del propio Murnau en *El último* (*Der Letzte Mann*, 1924), por solo referirme a algunos de los más grandes. El título en alemán es sumamente revelador, pues recupera ese vocablo rumano que significa «no-muerto». El título en español es una repetición del mismo ser maldito, dicho de dos modos distintos. No hace falta subrayar que, como creador de inmensa altura, Murnau hace una obra autónoma, independiente, cuyas referencias a la novela de Stoker terminan por carecer de importancia determinante. La acción transcurre en 1838. Es cierto que conserva esa atmósfera irreal, fantasmagórica, en «blanco y negro», que nos transmite la novela, sobre todo el blanco y el negro como contraste de dos polos opuestos. El guionista se toma la licencia, perfectamente admisible en una obra de arte (puesto que Murnau en ningún momento dice o expresa que esté llevando la novela de Stoker al cine, sino que se inspira en ella), de que Nosferatu se acerque al empleado (cuyo nombre aquí es Thomas Hutter) recién casado (en la novela aún no lo está), cuando éste hace poco que ha llegado a la siniestra residencia de los Cárpatos, aprovechando que está dormido, para chuparle la sangre. Pero entonces aparece un elemento que está ligerísimamente insinuado en la novela de Stoker, y en todo caso de manera indirecta, que será después bien aprovechado en varias direcciones por Francis Ford Coppola, y es que se produce una como comunicación telepática entre el joven empleado y su esposa (Ellen Hutter), de tal modo que ella se despierta de pronto en su casa de Wisborg (localidad imaginaria que equivaldría a la ciudad hanseática de Bremen), llamando a su esposo, y en ese instante el vampiro abandona a su víctima. Además, nada más llegar Hutter al castillo, antes de la escena anterior, una de las primeras cosas que ve es a Nosferatu en su féretro durmiendo de día. Otra novedad es que el barco fantasmal (la goleta Empusa) que transporta a Nosferatu, condensando su travesía algunas de las imágenes más espectrales del arte mudo cinematográfico de todos los tiempos, no llega a Whitby, en la costa inglesa, sino a Wisborg (Bremen), en el noroeste de Alemania,

para lo que ha tenido que hacer un recorrido marítimo más largo (la goleta ha partido también de Varna), atravesar todo el Mar del Norte, llegar al golfo de Helgoland, e internarse por el estuario del río Weser, hasta llegar a la antigua ciudad hanseática, que está unos setenta kilómetros tierra adentro, con un puerto importante, pues el río se ensancha en ese lugar notablemente. La llegada del barco al puerto con Nosferatu de pie sobre la cubierta es una escena imborrable, sobrecogedora, definitiva. Pero, ¿qué trae el vampiro a la ciudad, qué terrible carga lo acompaña? Trae la peste, pues el barco está lleno de ratas. También aparecen las ratas, incontables ratas en ebullición, en la lúgubre mansión de Carfax de la novela de Stoker, aunque huyen despavoridas ante la presencia de los perros que lleva el grupo intruso encabezado por Van Helsing. En la película de Murnau el mal se identifica con la epidemia de peste bubónica, de innegables resonancias bajomedievales, una evocación temporal que está en la propia estética, en la puesta en escena y en los decorados del filme, algo que ni mucho menos es ajeno al expresionismo cinematográfico alemán, poderosa corriente artística del periodo de la República de Weimar a la que pertenece la obra. Pero el guionista, con aquella imprevista comunicación telepática, no solo está indicando el «poder sobrenatural del amor», sino que quien vence al vampiro, quien lo destruye definitivamente, es la joven esposa, Ellen Hutter, pues lo espera y permite que se introduzca en su habitación, reteniéndolo hasta que se hace de día y Nosferatu se desvanece. La pureza, la inocencia, han vencido al mal. El desvanecimiento del vampiro, su desaparición física y su destrucción completa (alegóricamente indicada por el escaso rastro de humo que emana del suelo), intentando agarrarse patéticamente con la mano el pecho, contrayéndose de desesperación y de dolor, es otra imagen imperecedera. Según Sigfried Kracauer, de quien tomo la interpretación principal, la intención de Galeen es demostrar «que los males de la muerte representados por Nosferatu no afectan a quienes los enfrentan sin temor»[51]. Pero más que sin temor, habría que subrayar el inmenso poder de la pureza, de la limpieza de alma. En este punto sí hay una efímera evocación a la novela de Bram Stoker. No obstante, en la interpretación de Murnau, la joven esposa, libre de pecado, muere. Es el sacrificio de la inocencia para que el mal perezca.

---

51 Siegfried Kracauer. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, págs. 78-79.

La segunda versión cinematográfica a la que quiero dedicar unas líneas es la dirigida por Francis Ford Coppola en 1992. El título no puede ser más explícito: *Drácula de Bram Stoker*. Hay numerosos críticos y espectadores que no la toleran ni la valoran, pero, a mi juicio, es también una obra maestra. De distinto signo, de muy diferente magma artístico, claro está, a la película de Murnau, como no podía ser de otro modo tratándose de épocas históricas tan desiguales, de concepciones tan divergentes del arte cinematográfico y de directores tan sumamente personales. La película de Coppola sí es mucho más fiel al texto de Stoker, pero, al tratarse de nuevo de una obra autónoma, con vida propia, no adopta ninguna posición servil, sino que se independiza de su fuente de inspiración casi por completo, adoptando numerosas licencias, aunque aparentemente puedan quedar desdibujadas o enmascaradas si las comparamos con las evidentísimas del filme de Murnau. El principal acierto de Coppola, y su más memorable aportación a la recreación o reinterpretación del mito, es haber convertido la historia de Drácula en una hermosísima y trágica historia de amor[52], un amor que traspasa las edades, que va más allá del tiempo, un amor tan grande, tan inmenso, de Drácula hacia Mina, que este solo hecho hace que el personaje del conde quede en cierto modo redimido, que el espectador no lo vea como un ser pérfido y malvado, como un demonio, sino como un desolado amante que busca desesperadamente reencontrarse con su amada, en realidad con la persona que se la recuerda tan exactamente, y vivir juntos por los siglos de los siglos, aunque sea en la condenación eterna. Hay algo aquí del amor salvaje y primitivo, turbulento y

52 Es cierto que en la novela de Stoker hay una rapidísima aunque incontestable referencia a la capacidad de amar de Drácula, aseverada por el propio vampiro. Se trata de la contestación que da el conde, al final del capítulo IV, a las tres mujeres jóvenes que habitan el castillo y que quieren precipitarse antes de tiempo sobre Jonathan Harker, impidiéndoselo en ese momento Drácula, que simultáneamente les comunica que podrán disponer de su preciada víctima muy pronto. Ante la prohibición de que lo toquen todavía, una de las muchachas le replica a Drácula: «¡Tú nunca has amado! ¡Tú nunca amas!». La contestación del conde, «en un suave susurro», pudo oírla Jonathan: «Sí, yo también sé amar. Vosotras mismas lo sabéis por el pasado». Esta brevísima alusión ha sabido aprovecharla extraordinariamente bien el gran realizador estadounidense.

apasionado, irracional y transgresor que se profesan Catherine y Heathcliff en *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, un amor romántico embriagador, obsesivo, que se rebela contra todas las leyes divinas y humanas. Un amor en el que los amantes, como diría Albert Camus (véase el comienzo de *El hombre rebelde*), parecen no necesitar a nadie; les basta con estar ellos solos en el mundo, en el universo entero, hasta el punto de sacrificar al mundo y a los seres que lo habitan por tener y estar junto al amado. Es cierto que en la película de Coppola esto resulta mucho más evidente en la actitud del conde para con Mina; sin embargo, sin poderlo evitar, como si se tratase de un *fátum*, Mina va siendo progresivamente seducida, embriagada, hasta que termina por no ofrecer resistencia a quien con tan infinito anhelo la ha perseguido desde las oscuras profundidades de los siglos. Es verdaderamente increíble y maravilloso cómo la trata, con qué exquisito tacto, con qué finísima delicadeza, cuando, por ejemplo, provoca el encuentro con ella por vez primera en las calles de Londres y se la lleva a un reservado de un café. ¡Qué voz seductora de amante, qué ojos refulgentes de amor! De un amor prohibido, de un amor que transgrede la ley divina, pero amor al fin y al cabo, un amor que perturba, que seduce sin remedio, que embriaga el cuerpo y el alma. Porque este conde Drácula parece poseer alma, al menos con Mina. Es verdad que desea su cuerpo, pero más aún desea fundirse con su alma, ser uno solo los dos.

Para que la historia de amor sea verosímil, Coppola ha tenido la extraordinaria habilidad de construir un soberbio prólogo, una especie de introito, que se refiere al personaje histórico, a ese cruel y despiadado Vlad o Dracul que empala a sus enemigos, a los infieles, y lucha denodadamente en favor de la Cruz. Pero, por un malentendido, su esposa Elizabetha cree que ha muerto en la batalla y se suicida. Al regresar a su castillo y enterarse de lo sucedido, su dolor no tiene medida. A la pérdida de su queridísima esposa se une la consciencia de la condenación eterna de su alma, pues se ha suicidado, un pecado imperdonable entonces, en el siglo XV, para un cristiano. Pero el amor de Dracul por su esposa es tan inabarcable, que prefiere correr la misma suerte de su amada y condenarse él también, perder para siempre su alma, vagar por el tiempo hasta reencontrarse con ella. De ahí que atraviese con su espada la cruz, de la que brota un hontanar de sangre que no se detiene, inundándolo todo en una

orgía sangrienta, señal ineluctable del pacto que ha sellado con las fuerzas del mal. Mina se parece extraordinariamente a Elizabetha. Ésta es la razón de que la persiga sin descanso. Es como si hubiese hallado a su amadísima esposa reencarnada en otra mujer. El mal y el bien, que en la novela están nítidamente separados, aquí se confunden y mezclan, pues al desear a Mina, al amarla, al querer poseerla para siempre, está Drácula propiciando su condenación eterna, la condenación de una joven pura e inocente. Pero no le importa. Ha visto en Mina a su antiguo amor, y eso le basta. El sacrificio al que está decidido someter a la muchacha es para él una liberación, el fin de sus tormentos, aunque sería difícil admitir que actuase guiado por un egoísmo mezquino, banal y prosaico. Es el amor el que lo impulsa. Esto es lo verdaderamente increíble y perturbador de la narración fílmica de Coppola. Ha imaginado una transgresión de la misma especie a que pertenecieron las transgresiones ideadas por Isidoro Ducasse y Georges Bataille. Es posible que la identificación del público con este *Drácula* de Coppola sea más factible en un espectador católico que en uno protestante. Y no solo por la seducción que la idea de pecado tiene para un católico. También aquí es determinante la estética, una estética que no tiene nada que ver con los fondos blanquinegros de la novela de Stoker. La película de Coppola ofrece una estética emparentada con el Barroco de las Cortes católicas, esto es, opuesta a la del Barroco protestante y burgués del norte de Europa. Salvando, lógicamente, las distancias, estaríamos ante unas divergencias estéticas comparables a las de un Rubens, el Rubens de los grandes cuadros de altar que se conservan en Amberes o de *Las tres Gracias* del Prado, respecto del último Rembrandt. La película de Coppola presenta una estética rubeniana, plena de voluptuosa suntuosidad cromática, de un colorido lujurioso, exuberante, dirigido por entero al placer de los sentidos, a estimular todos los órganos sensitivos, como en la alegórica serie pictórica dedicada a los sentidos de Jan Brueghel de Velours del Museo del Prado. Cuando el espectador ve a Drácula por vez primera en su residencia de Transilvania, queda literalmente deslumbrado. Si la metamorfosis operada por Murnau en su personaje se dirige al intelecto, a la mente, la de Coppola incide directamente sobre nuestros sentidos, poniéndolos en ebullición, pero especialmente el de la vista, que adquiere propiedades táctiles y gustativas, que se derrama por una atmósfera aterciopelada, increíblemente seductora. Repárese en los

rapidísimos fotogramas, escasísimos segundos, en que el conde lame con su lengua la sangre adherida a la cuchilla de afeitar de Jonathan Harker, que se ha hecho un pequeño corte al rasurarse la barba. ¡Qué manera de restregar la lengua sin sufrir ninguna herida, dándole la vuelta a la cuchilla en un segundo para poder aprovechar cualquier resto de las dos caras de la hoja! Es la muestra visual, pero también intensamente pictórica, de esa enfermiza sed, del ansia patológica por entrar en contacto fisiológico con la sangre, que es lo único que le rejuvenece y otorga nuevas energías. El contraste agudo entre la blandura fofa de la carne maquillada de las mejillas y de los labios, una carne carente de vida, con la dureza metálica de la cuchilla de afeitar es particularmente repulsivo y atractivo a un tiempo. Pero, sobre todo, con qué destreza, con qué inaudita rapidez se desliza la lengua por las hojas, aprovechando la última molécula del preciado plasma. No quiero extenderme más. Solo una postrera referencia pictórica, que corresponde a cuando descubren Van Helsing y sus amigos al conde en la habitación de Mina en el manicomio, transformándose de inmediato en una horrible criatura monstruosa que se adhiere al techo, iracundo y lleno de odio, por haber interrumpido los intrusos su contacto sexual con la joven. Hay aquí evocaciones muy claras a ciertos cuadros del pintor, dibujante y teórico suizo Johann Heinrich Füssli, especialmente a obras en las que aparecen súcubos e íncubos, como *Pesadilla* (1781), del Institute of Arts de Detroit, o *El íncubo* [53](1790-91), del Goethe-Museum de Frankfurt del Meno[54], que es una variación del anterior.

---

53 Un íncubo es un demonio masculino en la creencia popular europea de la Edad Media. Al igual que su versión femenina, súcubo, busca tener relaciones sexuales con los humanos, en su caso con las mujeres. Las víctimas viven la experiencia como en un sueño, sin poder despertar de éste. El término significa «me acuesto sobre ti»; íncubo, del latín *incubare*, «yacer», «acostarse». De íncubos y de súcubos habla con gran autoridad Thomas Mann en su excelsa novela —quizás, junto con la diez años posterior *Vida y destino* de Vasili Grossman (1959), la última verdaderamente grande que se haya escrito en el mundo occidental— *Doktor Faustus* (Barcelona, Edhasa, 1978).

54 Frederick Antal, *Estudios sobre Fuseli*, Madrid, Visor, 1989, págs. 135-138. Antal propone para el cuadro de Frankfurt también una fecha muy próxima a 1781.

El primero pertenece cronológicamente a esa época fascinante del *Sturm und Drang* y puede relacionarse indirectamente con la obra de visionarios prerrománticos como Piranesi, con su serie de las *Carceri*, o William Blake.

Málaga, 31 de enero de 2013, festividad de San Francisco Javier María Bianchi, nacido en Arpino en 1743, que se distinguió en el estudio de la literatura y de las ciencias.

'San Manuel Bueno, mártir': existencia, duda y fe

La terminación en Salamanca, en noviembre de 1930[1], de su novelita *San Manuel Bueno, mártir*, hace de don Miguel de Unamuno y Jugo, que se acercaba ya a los setenta, uno de los más penetrantes espíritus europeos contemporáneos en abordar el insondable problema de la fe cristiana, elevándolo a esa altura inmarcesible a la que han llegado muy pocos, entre ellos Kierkegaard, Dostoyevski y Carl Theodor Dreyer. La novela, que constituye un caso muy poco frecuente de encerrar en tan reducido número de páginas tantas y tan graves cuestiones —sobre el significado de la fe y el sentido o sinsentido de la existencia, sobre el destino, acerca de la imposibilidad de engañar a la propia conciencia, sobre la autenticidad de la personalidad, la pureza, el sentido del sacrificiola amistad—, está atravesada, desde el principio hasta el final, por un hondo simbolismo, que afecta, en primer lugar, a los topónimos y a los nombres de los personajes. El relato, que narra acontecimientos transcurridos muchos años antes, pasa por ser una especie de Memorial escrito por uno de los principales personajes, Ángela Carballino, que lo redacta con más de cincuenta años, aunque los hechos primigenios se remontan a una época en que ella era una niña de tan sólo diez años. El centro del drama es don Manuel Bueno, párroco de la imaginada aldea de Valverde de Lucerna, junto al lago de Sanabria, perteneciente a la diócesis de Renada, y que frisaba los treinta y siete años cuando Ángela tenía diez. El otro personaje central es Lázaro Carballino, el hermano de Ángela, que regresa de una prolongada estancia en América cuando Ángela ha cumplido los veinticuatro. El cómputo del tiempo, pues, está meticulosamente medido en la novela, aunque no sepamos cuántos años tenía exactamente Lázaro más que su hermana y con cuántos muere el protagonista.

Sobre toda la narración planean, fundamentalmente, en primer lugar, por supuesto, el Antiguo, y, sobre todo, el Nuevo Testamento,

1 Se publicó en marzo de 1931.

pero también, de modo muy especial, el *Quijote* y *La vida es sueño*. Quienes han pretendido detectar influencias diversas, como la de la novela *El Santo* (1905), del italiano Antonio Fogazzaro, que es el autor de la mucho más conocida *Pequeño mundo antiguo* (1895), deben ser precavidos, pues la novelita de Unamuno es extraordinariamente original y, en muchos aspectos, inimitable: si se me permite decirlo así, inconfundiblemente «unamuniana». Todo aficionado sabe la inmensa cultura literaria europea que poseía el eximio catedrático de Salamanca. De todos los países y de todas las latitudes. Él mismo se permite proporcionarnos algunas pistas, como cuando nombra en su sin par prólogo de 1933 (con motivo de una edición donde reunía nuestra novela y tres historias más) a Santa Lidwine de Schiedam, la ejemplar monja hemipléjica holandesa de la Baja Edad Media cuya biografía escribió Joris-Karl Huysmans[2], pero que había escrito antes Tomás de Kempis. De igual manera que nos indica, en ese ejercicio suyo tan característico de sincerarse y comunicarse con el lector, que en el momento de redactar ese prólogo ha terminado de leer *Enten-Eller* (*O lo uno o lo otro*), de Søren Kierkegaard. Y, aunque no los nombre, cualquier lector avisado sabe que ningún escritor o pensador cristiano coetáneo se le escapaba a Unamuno, desde León Bloy, Vladímir Soloviev y Jules Barbey d'Aurevilly hasta Giovanni Papini, Christopher Dawson, Roberto Hugo Benson o Gilbert Keith Chesterton. También hay una suerte de *leitmotiv* o motivo conductor que hilvana las escenas, vinculándolas a su núcleo más íntimo, que no es otro que la duda de la fe o la imposibilidad de creer aun queriéndolo. Ese *leitmotiv* son las penúltimas palabras de Jesucristo antes de morir en la cruz: «¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?» Es importante hacer constar que estas palabras (de «mordaz juego de palabras» las califica en una nota aclaratoria la Biblia de Jerusalén en lo que se refiere a Mt 27, 46, pues corresponden a la expresión «¡Elí, Elí ¿lemá sabactani?», es decir, que el «juego» se basa en la espera de Elías como precursor del Mesías; «juego» que desaparece en Mc 15, 34: «¡Eloi, Eloi ¿lema sabactani?», que, como asimismo indica en nota la Biblia de Jerusalén, corresponde a la forma aramea, Elahí, transcrito Elŏí quizás bajo la influencia del hebreo

2 Joris-Karl Huysmans. *Santa Liduvina de Schiedam (biografía novelada)*. Madrid, Imprenta Viuda de P. Pérez, 1920. Traducción de Luis Cánovas. La imprenta es la de Ramona Velasco, viuda de Prudencio Pérez.

Elohím) no aparecen ni en el evangelio de Lucas ni en el de Juan. Naturalmente, están en estrecha relación con aquellas otras pronunciadas en Getsemaní, aunque la novela no las menciona: «Padre mío, si es posible, que pase de mí esta copa, pero no sea como yo quiero, sino como quieras tú» (Mt 26, 39); muy semejantes en Mc 14, 36 y en Lc 22, 42; Juan, en cambio, mantiene silencio. El *leitmotiv*, pues, tiene que ver con la fugacísima debilidad de Jesús inmediatamente antes de la Pasión, como si hubiese «dudado», lo que vendría a corroborar la verosimilitud de su naturaleza humana, junto a la divina. Bien sabido es, y este es un aspecto crucial del «protestantismo» de don Miguel, que a Unamuno le atormentaba a veces la duda ante la fe, una duda que tiene mucho que ver con otro aspecto de la fe que se menciona de modo recurrente en la novela y que no es otro que el de la resurrección de la carne, esto es, que cuando la persona resucite después de la muerte lo haga con su alma y con su espíritu, pero también con su cuerpo, con este cuerpo que le ha acompañado en su vida terrenal. Este enigma es, sin duda alguna, uno de los dramas religioso más íntimos de Unamuno[3]. Por eso no es nada casual la reproducción de las palabras de San Pablo inmediatamente antes del comienzo de la narración: «Si sólo en esta vida esperamos en Cristo, somos los más miserables de los hombres todos» (1 Co, 15, 19). La traducción de la Biblia de Jerusalén no altera el sentido: «Si solamente para esta vida tenemos puesta nuestra esperanza en Cristo, ¡somos los más dignos de compasión de todos los hombres!» San Pablo aborda en el capítulo 15 de esa Carta el asunto medular de toda la fe cristiana, y, sin lugar a dudas, el más decisivo para el que fuera Rector de la Universidad de Salamanca: la resurrección de los muertos. «Si no hay resurrección de muertos, tampoco Cristo resucitó. Y si no resucitó Cristo, vacía es nuestra predicación, vacía también vuestra fe» (1 Co, 15, 13-14). Por eso, a las palabras de Pablo

3 En el prólogo de Víctor Goti, personaje metaliterario del escritor bilbaíno, a la «nivola» *Niebla* (1914), se dice respecto de Unamuno, quien supuestamente le ha encargado a su conocido Goti que le escriba el susodicho prólogo: «Es su idea fija, monomaníaca, de que si su alma no es inmortal y no lo son las almas de los demás hombres y aun de todas las cosas, e inmortales en el sentido mismo en que las creían ser los ingenuos católicos de la Edad Media, entonces, si no es así, nada vale nada ni hay esfuerzo que merezca la pena». Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951, tomo II, pág. 679.

que hace reproducir Unamuno, comenta en breve pero jugosa nota la edición de la Biblia de Jerusalén: «Renunciar a los goces del tiempo presente es un engaño, si todo termina con la muerte. No se considera la inmortalidad del alma fuera de la perspectiva de la resurrección de la carne». Por supuesto que Pablo confesará inmediatamente, en el versículo 20, su fe en la Resurrección de Cristo, verdadera piedra angular de todo el Cristianismo. Pero esa resurrección, que no es más que el triunfo definitivo sobre la muerte, sobre el pecado y sobre el mal, es la que otorga plenitud de sentido y perspectiva liberadora a la inmortalidad del alma. Una cosa no puede disociarse de la otra. Son inseparables; mejor aún: son la misma cosa. Esta es la clave de bóveda del individualísimo edificio religioso-teológico-filosófico de Unamuno, y lo mismo da que nos acerquemos a él a través de sus ensayos, especialmente de *Del sentimiento trágico de la vida*, como que lo hagamos a través de algunas de sus novelas, de manera muy particular esta que ahora sucintamente comentamos. Sin resurrección de la carne, del cuerpo, todo lo otro se desvanece. Por supuesto que estamos hablando de un cuerpo «pneumático», espiritual, pero cuerpo al fin y al cabo[4].

El simbolismo de los nombres no puede tampoco escapársele al lector, incluso medianamente atento. Pero ese simbolismo es a veces polivalente, o de difícil precisión. Renada, como ha sido señalado hace tiempo por algunos comentaristas, entre otros José Antonio Serrano Segura[5], puede, como poco, hacer alusión a tres significados: «volver a nacer» (del verbo «renacer»); intensificar o redoblar el vocablo «nada» («re-nada», es decir, «más que nada»); referencia al historiador agnóstico francés Ernest Renan, autor de una muy célebre *Vida de Jesús* y de una también famosa *Historia del pueblo de Israel.* No obstante, esta tercera hipotética alusión la encuentro demasiado forzada, a pesar de la admiración de Unamuno por el erudito galo. En cuanto al nombre del protagonista, Manuel Bueno, no puede ser más revelador. No sólo era un hombre bueno, que hacía lo imposible por llevar consuelo y felicidad a las gentes sencillas del pueblo, sino que su nombre de pila es el mismo que el que le asigna el profeta

4 Ver la nota nº 12 de mi ensayo sobre la novela *El idiota*, de Dostoyevski: enriquecastanos.blogspot.com.es

5 http://jaserrano.nom.es/unamuno/smbm.htm#_ftnref1

Isaías al Salvador (Is 7, 14), según nos recuerda Mt 1, 23: «Ved que la virgen concebirá y dará a luz un hijo, y le pondrán por nombre Emmanuel, que traducido significa "Dios con nosotros"». En lo que se refiere a Lázaro Carballino, recordemos que se hizo muy amigo del párroco, de igual modo que Jesús era amigo de Lázaro de Betania, y que si éste último resucita a los tres días de muerto por mediación de Cristo, Lázaro Carballino «resucita», por la acción infatigable de Manuel Bueno, a una vida de entrega y servicio a los demás, una entrega absolutamente desinteresada, pues incluso emplea parte de la fortuna traída del Nuevo Mundo en socorrer a los necesitados. ¡Y qué decir de Ángela Carballino, el único personaje de la conmovedora historia cuya fe, siendo ya adulta, era la misma que cuando tenía diez años! Ángela es, en efecto, un ángel de Dios, un ser puro, inocente, en quien no tiene cabida el pecado. Por eso es tan difícil dejar de pensar en Nastasia Filíppovna, en apariencia tan diametralmente opuesta, una prostituta, una «pecadora», pero, paradójicamente, absolutamente pura de corazón, limpia e inmaculada, gracias a su infinita capacidad para amar. Que Unamuno haya hecho carne de su carne *El idiota* de Fiodor M. Dostoyevski, es algo que no admite la más mínima vacilación[6]. Otro último simbolismo, esencial en la novela, es el que proporcionan los elementos de la Naturaleza, en especial el lago, el lago de San Martín de Castañeda, que no es otro que el de Sanabria, pues San Martín de Castañeda es en la realidad el derruido monasterio cisterciense al que se alude, sin nombrarlo por su nombre, en el relato. Hay constantes alusiones al azul profundo del lago en relación con el azul de los ojos, al lago cual espejo en que se reflejan las montañas circundantes, y cuyo misterio —alimentado por la leyenda de la ciudad sumergida que hay en sus profundidades, de donde procede el sonido de las campanas de la torre de la iglesia desaparecida en los abismos— establece un paralelismo con el misterio de la personalidad de cada hombre, con sus secretos más escondidos. Porque en Valverde de Lucerna hay un oscuro y enorme secreto, sólo conocido por Ángela, que lo dejará consignado en su memorial, pero que será hurtado al conocimiento de los habitantes del pueblo, a fin de no perturbar su felicidad, su ilusión, la imagen que se han hecho del hombre que les

6 Véase mi citado ensayo sobre *El idiota*.

ha ayudado tanto a sobrellevar el peso de la vida, aliviándolos, con su conducta ejemplar, con sus palabras, del duro trabajo cotidiano.

Ese misterio no será conocido por Ángela hasta el día en que su hermano, que a todas luces parece haberse convertido a la fe de Cristo por la acción de don Manuel, hizo la Primera Comunión, algún tiempo después de su regreso de América, para alegría de su hermana y de toda la aldea. Durante las páginas anteriores, se nos describe la incansable actividad del párroco, un hombre de extraordinario porte y aún más extraordinaria voz, aunque humilde, sin un ápice de soberbia, siempre dispuesto a ayudar a los demás, incluso colaborando en las tareas del campo si es necesario. Sus sermones eran verdaderamente memorables, con ese verbo fluido, grave, resolutivo, claro, que llegaba a todos los corazones, hasta al del tonto del pueblo, Blasillo, una creatura divina que trata de imitarlo y que repite una y otra vez lo que el sacerdote dice en el púlpito, especialmente eso de «¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?» ¿Cómo no evocar aquí a ese Francisco Lezcano, ese Niño de Vallecas, que, de manera tan penetrante, nos dice Ramón Gaya que Velázquez[7] pintó en su ser entero y verdadero, en su ser central, pleno como una luna llena? Del mismo modo que Velázquez deja *estar* al Niño de Vallecas, reflejando su esencia más profunda, el inescrutable misterio de su espíritu, pues posee un espíritu muy hondo ese bufón oligofrénico de la Corte de Felipe IV de España, de ese mismo modo, también Unamuno crea en Blasillo a un personaje entrañable y enternecedor, uno de esos «pobres de espíritu» de los que habla Jesús en el Sermón de la Montaña, es decir, no una persona que sea espiritualmente pobre, sino todo lo contrario, alguien cuya «pobreza de espíritu» está vinculada a la pureza, al desprendimiento de los bienes materiales, tal como lo entendía el *poverello* de Asís. Esto de la «pobreza» es un misterio, un misterio indescifrable. Me refiero, claro está, a esa «pobreza de espíritu» de que habla Jesús. Blasillo, en cierto modo, la encarna, como la encarnaba San Francisco de Asís. Puede servirnos de relativa ayuda para entender su significado, aunque la referencia es a Friedrich Hölderlin, lo que dijo Martin Heidegger en una conferencia sobre «la pobreza» (*Die Armut*), el 27 de junio de 1945, en el castillo de Wildenstein, sobre las alturas del Jura suabo, no lejos de

7 Ramón Gaya, *Velázquez, pájaro solitario*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1984, pág. 58.

su Messkirch natal, en realidad una paráfrasis de una sentencia de Hölderlin o atribuida al gran poeta alemán: «Entre nosotros, todo se concentra sobre lo espiritual, nos hemos vuelto pobres para llegar a ser ricos». Por supuesto que soy consciente que Hölderlin tiene relativamente poco que ver con Kierkegaard y con Unamuno, pues su modelo era la Grecia antigua, y el de nuestros dos otros pensadores existencialistas la enseñanza de Jesús, pero en ese breve texto dice Heidegger algunas cosas muy esclarecedoras, también para un cristiano (es muy difícil saber si él llegó a conservar hasta el final de su vida su inicial fe en Cristo; las opiniones al respecto son dispares y el propio filósofo mantuvo sobre este punto un impenetrable silencio)[8]. Dice que «ser verdaderamente pobre significa: ser de tal manera que no carecemos de nada, salvo de lo no-necesario» [...] «La esencia de la necesidad [apremiante] es la coacción» [...] «Lo no-necesario es lo que no viene de la necesidad [apremiante], es decir, de la coacción, sino de lo Libre» [...] «Lo Libre, *frî*, es lo indemne, lo preservado, lo que se sustrae de toda utilidad» [...] «'Liberar' significa, original y propiamente: preservar, dejar a algo reposar en su propia esencia protegiéndolo. Pero proteger es: retener la esencia en el cobijo donde sólo permanece si se le permite retornar al reposo de su propia esencia» [...] «Ser-pobre quiere decir: no carecer de nada, salvo de lo no necesario; no carecer de nada más que de lo Libre-liberante» [...] «Por el hecho mismo de que la pobreza no nos hace carecer de nada, tenemos de entrada todo, nos mantenemos en la sobreabundancia del Ser...» [...] «Así como la libertad, en su esencia liberante de todas las cosas que por anticipado trastoca la necesidad [apremiante], es la Necesidad, así el ser-pobre, en tanto no-carecer-de-nada, salvo de lo no-necesario, es en sí también ya el ser-rico» [...] «Pobres, lo *somos* con la única condición de que, entre nosotros, todo se concentre sobre lo espiritual»[9].

---

8 Una excelente síntesis reciente sobre esta cuestión es el texto de Enzo Solari, *Aproximación al problema de Dios en el pensamiento de Heidegger*. Ponencia presentada el 26 de junio de 2005 en el II Congreso Internacional de Filosofía Xavier Zubiri, realizado en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas de San Salvador.

9 Martin Heidegger, *La pobreza*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, especialmente las páginas 107-117.

Lo que quiere decir Heidegger es que «ser verdaderamente pobre», sin ningún doble sentido de las palabras y sin ironía alguna, es tenerlo todo, esto es, todo tipo de bienes materiales, pero, sin embargo, carecer de lo que de verdad importa, que son los bienes espirituales. La persona rica en bienes materiales, no se percata de que, en el fondo, es pobre, mientras que aquella que posee bienes espirituales, esto es, lo no-necesario, lo que no proviene de la coacción, sino de la libertad, es la que es verdaderamente rica, según la bella sentencia atribuida al poeta-filósofo de la región del río Neckar, puesto que se ha liberado de lo aparente, de lo «útil», de lo que únicamente es accesorio[10].

En cualquier caso, aun sin olvidar este clarificador excurso, Jesús se refería a la gente sencilla, limpia de corazón, y Blasillo, aunque bobo, todavía guardaba en lo más recóndito de su ser una pizca de inteligencia que le permite comprender la bondad de su benefactor, mejor dicho, de quien repara en él y no lo desprecia. Tampoco hace falta insistir en la preeminencia que, para Jesús de Nazaret, tienen los bienes espirituales sobre los materiales.

No obstante, no quiero dejar pasar una poco conocida y muy clarividente exégesis a las palabras de Jesús «Bienaventurados los pobres de espíritu» (Mt 5, 3). El comentario lo hace Heinrich Seuse (Enrique Suso), uno de los principales exponentes de la mística renana en el siglo XIV, discípulo, junto con Johannes Tauler, del Maestro

10 Debo a Francisco Medina Medina, Profesor de Filosofía en Málaga, una significativa aclaración adicional. Me refiero a que el «nihilismo», tal como lo entiende la tradición filosófica alemana desde Hölderlin hasta Nietzsche, es lo mismo que la negación de lo necesario, es decir, la negación de lo que procede de la coacción, en términos heideggerianos. Pero ese mismo «nihilismo», que exige una actitud ética extraordinariamente exigente de la persona para consigo misma y para con los demás, ha ido paulatinamente desvirtuándose, ha ido hundiéndose en el materialismo y en el utilitarismo propios de una sociedad de masas. Cuando Francisco Medina me hizo esta aclaración en relación con el texto de Heidegger sobre la pobreza, le comenté que el concepto de «nihilismo» al que se estaba refiriendo no tiene nada que ver con el que trata de definir Dostoyevski en su novela *Demonios*. El nihilismo de los quinqueviros de *Demonios* supone la negación de la libertad individual y la justificación embrionaria del totalitarismo del Estado, por no hablar de la de la violencia terrorista y el crimen.

Eckhart. El dominico alemán Heinrich Seuse, que nació en Constanza, probablemente entre 1295-1297, y murió en Ulm el 25 de enero de 1366, escribió en los años de su vejez, en alto alemán medio, un libro, titulado *Vida*, que forma parte, junto con otros tres más y un prólogo, de un trabajo llamado significativamente por él *Ejemplar*, si bien cada uno de esos volúmenes tiene un tratamiento independiente. En el capítulo 51 del texto *Vida*, el autonombrado Servidor, que no es otro que él mismo, le dice a una santa amiga que, una vez «que el Espíritu supraesencial [esto es, Dios] se le haya representado constantemente [a una persona espiritual y santa] sin que haya podido aprehenderlo, su espíritu creado empieza entonces a contemplar su propia impotencia y, mediante el hundimiento de su yo, a abandonarse a fondo a la eterna potencia divina, apartándose de sí mismo, en el desprecio de sí propio, para volverse hacia la inmensidad del Ser Supremo. Y en la absorción el espíritu llega a una suerte de olvido y de pérdida de sí, como dijo Pablo: "Vivo, mas ya no yo" [Gal 2, 20], y Cristo dijo: "Bienaventurados los pobres de espíritu". Así pues, el espíritu permanece según su esencia, y se deshace de sí mismo en cuanto a la posesión propietaria de sí»[11]. Fíjese el lector que el comentario decisivo está contenido en la última frase, que viene a expresar cómo el espíritu del hombre, inundado del Espíritu de Dios, y de ahí que permanezca ese espíritu del hombre «según su esencia», renuncia a la posesión de su espíritu, es decir, a ser propietario de su espíritu, y por eso «se deshace de sí mismo», puesto que él ya está en Dios, está penetrado del Espíritu de Dios. Es sumamente interesante este comentario del místico alemán, que sin duda conocería Heidegger, puesto que si éste había considerado la «pobreza» en

11 Heinrich Seuse, *Vida*, Madrid, Siruela, 2013, págs. 170-171. La edición y la traducción del alto alemán medio, corresponden a Blanca Garí de Aguilera, Catedrática del Departamento de Historia Medieval de la Universidad Autónoma de Barcelona. De otro lado, una de las mejores representaciones iconográficas del Beato Enrique Suso es la realizada por el pintor español Francisco de Zurbarán, entre 1636-1638, para el retablo del crucero de la iglesia del destruido monasterio de Santo Domingo de Portacoeli en Sevilla, un lienzo de algo más de dos metros de altura que hoy guarda el Museo de la ciudad hispalense. Véase el magnífico análisis que hace de él la estudiosa Veronique Gérard-Powell, reproducido en el catálogo de la magna exposición dedicada a Zurbarán por el Museo del Prado en 1988 (obra catalogada nº 27, págs. 204-206).

relación con lo no-necesario, con lo espiritual, que es lo que constituye la verdadera riqueza, Seuse relaciona la pobreza con el hecho de que el hombre no se deje llevar por la posesión, que no se aferre a nada, que se deshaga de sí mismo, a fin de que sólo le inunde el Espíritu de Dios. La pobreza de espíritu, pues, como renuncia a todo egoísmo, a toda posesión, como olvido de uno mismo, de tal modo que el Espíritu de Dios, del Hijo, lo envuelva. Ya no soy yo quien vive en mí, sino que soy yo quien vive en Cristo. Éste es, creo yo, el sentido de las palabras de San Pablo que trae a colación Seuse.

Ángela sabe que Don Manuel se ha negado a colaborar con el juez para que un bandido confiese su crimen, pues eso supondría exponerlo a la pena capital, y también sabe que, para él, la envidia la sienten «los que se empeñan en creerse envidiados»[12]. Pero rápidamente advirtió que la sobreactividad de Don Manuel debía responder a algo, que esa ausencia por completo de reposo y de ociosidad era como una huida, un evitar estar a solas consigo mismo y con sus pensamientos. Con motivo del consuelo que tan generosamente ofrece a un titiritero ambulante cuya mujer ha muerto en sus propias manos, mientras el marido debía cumplir con su obligación de hacer reír a las gentes del pueblo (aunque no sabía exactamente que su esposa estuviese agonizando), y como ponderase Don Manuel el oficio del payaso, que consiste en hacer reír y traer la alegría a los demás, Ángela comprende más tarde que esa alegría que su San Manuel esparce por doquier «era la forma temporal y terrena de una infinita y eterna tristeza». No olvidemos que Ángela es una joven inteligente e incluso culta, que ha leído a Cervantes, a Calderón y a otros autores clásicos españoles, así como el *Bertoldo* de Giulio Cesare Croce (1550-1609), libros todos que contenía la modesta biblioteca de su padre. Además de inteligente y culta, es perspicaz, aguda en sus observaciones y juicios, y, por supuesto, muy sincera, incapaz de mentir. Por eso se percata pronto de la soledad tremenda que acompaña como una sombra a Don Manuel, una soledad de la que quiere escapar, pero que le persigue sin tregua, aunque a veces guste de pasear solo por las orillas del lago. Él mismo termina confe-

12 La edición de *San Manuel Bueno, mártir* que he leído y consultado es la que se incluye en el tomo II de las *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951, páginas 1179-1232. Las palabras entrecomilladas corresponden a la pág. 1202.

sándoselo pronto a la muchacha, cuando ésta le habla de la santidad de algunos ermitaños: «Yo no podría soportar las tentaciones del desierto. Yo no podría llevar solo la cruz del nacimiento». Le está diciendo que le aterra la soledad, aunque ésta última, en realidad, como puede comprobar Ángela, nunca lo abandona, aferrándose a él como la uña a la carne. Esa huida de la soledad es una huida de sí mismo, del terrible secreto que esconde en las más inaccesibles profundidades de su alma. Ya en el confesionario, ante el ejemplar cura, siente Ángela «como una callada confesión suya en el susurro sumiso de su voz», esto es, una confesión que le brota a Don Manuel sin querer, pues lleva tiempo pugnando por escaparse por entre los intersticios de su ser. Si ella le planteaba en confesión algunas dudas, dudas en cualquier caso inocentes, él las eludía, pero como una vez saliera a relucir el demonio, y Ángela, envalentonándose, le preguntase francamente si él creía en el Tentador, una vez más Don Manuel evita responder, con lo que la joven llega a un primer convencimiento de que su queridísimo sacerdote no cree en el Maligno. Lo mismo, más adelante, con el Infierno. Y, ante las respuestas como maquinales del sacerdote, dirigidas, claro es, a no escandalizar o provocar alguna flaqueza en la fe de la ferviente muchacha, ésta leyó «no sé qué honda tristeza en sus ojos, azules como las aguas del lago». El simbolismo del lago, como se ha anunciado antes, es permanente en la novela. De un lado, los lagos suelen atraer a los humanos hacia la muerte. Puede constatarse en la tendencia hacia el suicidio, heredada de su padre, de Don Manuel, quien lucha por no desaparecer para siempre en las tranquilas aguas del lago, aparentemente calmas y serenas, pues la corriente, que no es otra que la corriente impetuosa de la vida, serpentea por entre sus profundidades. Incluso llega a confesarle a Lázaro que la tentación del suicidio es mayor aún junto a la quieta superficie del lago, que no junto a los torrentes y cascadas. Sin apartarnos todavía del simbolismo del lago, no debe pasarse por alto que aquella inclinación hacia el suicidio fue una constante en la vida del padre de Manuel Bueno, y que tuvo que luchar arduamente para vencerla, que fue lo que por fortuna ocurrió finalmente, pues murió de muerte natural con cerca de noventa años. Esto del suicidio no es, ni mucho menos, cosa baladí. El gran escritor francés Albert Camus, en las dos primeras frases de su lúcido ensayo *El mito de Sísifo*, dice: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio. El suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena

de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía»[13]. Para Camus el problema del suicidio está estrechamente relacionado con su concepción del absurdo de la existencia, esto es, la pregunta que el hombre le hace al mundo y el silencio que halla por respuesta. Unamuno aborda, en cambio, el problema del suicidio como una enfermedad del espíritu, una desviación, sin olvidar en ningún momento que suicidarse contraviene la ley divina. A pesar de eso, Manuel Bueno no le niega tierra sagrada a un suicida, pues piensa que pudo arrepentirse en el último instante de su agonía. Pero sigamos con el significado del lago, uno de los cuales es el temible de ser un paraíso ilusorio, simbolizando de este modo las creaciones de la imaginación exaltada[14]. No perdamos de vista aquella leyenda de la ciudad sumergida[15] en las profundidades del lago de nuestra narración, así como la mezcolanza entre la realidad y la ficción, entre la vida y los sueños, o, más precisamente, el deseo de mantener la ilusión de vivir entre las gentes que distingue a Don Manuel. Sobre aquella confusión, tan calderoniana, volveremos un poco más adelante. En cuanto al azul, el mismo *Diccionario de los símbolos* citado, nos dice que «es el más profundo de los colores»; que «en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido» (pág. 163). De ahí la abismal profundidad que en los ojos del párroco descubre Ángela, aumentada por su tristeza y por su soledad.

Con bellísimas palabras describe Unamuno cómo se le iba despertando a Ángela en sus «entrañas el jugo de la maternidad», y cómo «empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual».

---

13 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 15.

14 Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, pág. 625.

15 Aunque la poética pictórica surrealista no era muy del agrado de Don Miguel, quien prefería a Velázquez, El Greco o Zuloaga, no está de más evocar aquí la influencia que en las «escenografías desoladas» (André Lhote, *Tratado del Paisaje*, Buenos Aires, Poseidón, 1948, pág. 15), *quasi* submarinas, de Yves Tanguy, pudo ejercer la leyenda medieval de la ciudad sumergida de Ys, supuestamente en la bahía de Douarnenez, en la Bretaña donde habían nacido sus padres, y en cuyas aguas se arrojaron sus cenizas después de morir en 1955, legendaria ciudad cuyas letras son la primera y la última del nombre propio del original pintor francés.

La muerte de la devota madre de Ángela y de Lázaro es la principal circunstancia que provoca el acercamiento entre éste último y Don Manuel. Ya el párroco consiguió del incrédulo Lázaro que le prometiese a su madre, antes de morir, que rezaría por ella, para contentarla, pues «el contento con que tu madre se muera será su eterna vida». Aquella aproximación, que podía verse crecer día a día, por ejemplo en los frecuentes paseos que ambos amigos daban junto a la orilla del lago, en los que el párroco conversaba y aleccionaba a su cada vez más atento confidente, terminó por dar sus frutos, primero consiguiendo que Lázaro acudiese a misa, aunque sólo fuese por escuchar al santo varón, y después decidiéndole a hacer la Primera Comunión, motivo de hondo regocijo para su hermana y de gran satisfacción para toda la aldea. Parecía que la conversión había sido completada por entero. Así, al menos, lo creía sinceramente Ángela. Pero, nada más manifestarle ésta a su hermano la alegría que a todos les ha dado, empezando por ella misma, recibe Ángela un jarro de agua fría cuando Lázaro le confiesa que por eso precisamente lo ha hecho, por darles alegría. Es decir, que no lo ha hecho por convencimiento pleno, sino por agradar a los demás, decisión en la que Don Manuel ha jugado un papel categórico. Para el párroco, le dice Lázaro a su hermana, eso no es fingir; el propio Don Manuel se lo ha dicho. Pero es en ese preciso instante cuando Lázaro Carballino le arranca al sacerdote su secreto, a saber, que él también finge creer. En vez de forjarse, a partir de esa confidencia, una imagen negativa de su amigo, Lázaro considera más aún a Don Manuel un santo, incluso un mártir, pues esa simulación no responde a un deseo de medrar, sino que responde a la íntima aspiración de que quienes le rodean encuentren la paz y la felicidad. Como Lázaro, en medio del campo, le interrogase a Don Manuel acerca de la verdad, mejor aún, que ésta debiera prevalecer ante todo, respondióle: «¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella». Como Lázaro le arguyese que por qué le dejaba entrever a él la verdad, Manuel Bueno le responde de nuevo con absoluta sinceridad: «Porque si no me atormentaría tanto, tanto, que acabaría gritándola en medio de la plaza, y eso jamás, jamás. Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerles felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarles. Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no

vivirían. Que vivan. Y esto hace la Iglesia, hacerles vivir. ¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de haber tenido que nacer para morir, y para cada pueblo la religión más verdadera es la suya, la que le ha hecho. ¿Y la mía? La mía es consolarme en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío» (pág. 1215).

Es ciertamente polimórfica y muy compleja, pero también integradora y balsámica la respuesta de Don Manuel. La primera y fundamental distinción que se impone al lector es la que se deduce de esta respuesta y de la personalidad del personaje en su conjunto, respecto del enjuto nonagenario de *La leyenda del Gran Inquisidor*. El inquietante individuo que le dibuja Iván Karamazov a su querido hermano menor Alioscha, extrayéndolo de los pliegues de la Historia, en concreto de la Sevilla del siglo XVII, es un alto jerarca de la Iglesia católica, el máximo representante de la Inquisición española, pero, lejos de creer en Jesús de Nazaret, a quien tiene ahora delante suya, porque *ha vuelto*, ha vuelto para volver a incomodar a los hombres y a perturbar el orden establecido, lejos de creer, digo, es un ateo, un nihilista —como esos nihilistas de la novela *Demonios*—, cuyo principio esencial, fundamental, y al que todos los demás han de someterse, es un principio totalitario, esto es, que el hombre, para ser feliz, ha de renunciar definitivamente a la libertad, no a la libertad en abstracto, sino a la libertad individual, que es la única y auténtica libertad. Expresado de otro modo: el hombre ha de someterse a la consecución de fines estatales, que es una de las dos principales características del totalitarismo[16]. Por eso no soporta que Él haya regresado de nuevo, cuando todo estaba ya, con tanto esfuerzo, encarrilado por la institución eclesiástica, una institución temporal que ha comprendido que el hombre no desea la libertad sino el pan. «No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios», le había dicho Jesús al Demonio en la primera de las tres tentaciones (Mt 4,4). Esa palabra es la Palabra, el Verbo, la Vida, la Libertad. Bien sabido es que el inoportuno visitante no despega los labios, permanece mudo, en un clamoroso y ensordecedor silencio, ante el Poder terrenal, y que, al

16 Jacques Maritain, *Humanismo integral*, Madrid, Palabra, 2001, págs. 213-214 y 222.

final, se le permitirá abandonar los calabozos de la Inquisición con la condición de que no volverá más.

La diferencia, pues, entre San Manuel Bueno y el Gran Inquisidor, es radical, abismal, pues aunque el primero no tenga fe, o haya perdido, más bien, la fe, el propósito que le anima a insuflársela a sus feligreses no tiene como contrapartida el extirparles su dignidad de personas, el arrebatarles la libertad, el convertirlos en individuos de un «hormiguero», por emplear de nuevo otro término dostoyevskiano. No; Manuel Bueno, a través de su conducta ejemplar, les ofrece a los hombres la posibilidad de perseverar en la fe en Cristo, para traerles paz a sus conciencias y felicidad en sus vidas cotidianas. No trata a esos hombres como borregos, como animales de un rebaño; los trata como auténticos seres humanos, plenamente dignos y libres. Él sólo conoce una verdad, la suya; una verdad, por tanto, relativa, en la que, desgraciadamente, ha desaparecido la fe. Pero esa verdad haría infelices a los hombres, sobre todo a los sencillos y humildes, y él no tiene ningún derecho a perpetrar semejante crimen. Prefiere tragarse su verdad, aunque no pueda ceder al impetuoso deseo de comunicársela a alguien, a otro descreído como él, a su ahora amigo Lázaro Carballino, pues de lo contrario se volvería loco o acabaría pregonándola a los cuatro vientos. Su extraordinaria gesta consiste en convencer a su confidente de que esa verdad relativa ha de mantenerse oculta, desconocida de quienes les rodean. Ambos tienen una misión, y esa misión consiste en hacer soportable la vida a los humildes en este valle de lágrimas que es la existencia. Su actitud no supone ninguna diabólica permuta. Por ejemplo, cambiar nada menos que la libertad por la felicidad. Pero incluso en el caso de los *Karamazov*, esa felicidad es una felicidad ilusoria, es la felicidad del hormiguero: el igualitarismo. Ni siquiera la igualdad, sino la mediocre igualación por abajo. La felicidad, en cambio, de la que habla Manuel Bueno es una felicidad que se sostiene en el amor, en la cooperación, en compartir los esfuerzos, las penalidades, pero que en absoluto puede admitir el colectivismo. La justicia social no excluye la propiedad privada; lo que sí excluye es la codicia y el egoísmo desenfrenado.

Adviértase, además, que la respuesta de Manuel Bueno posee un alto sentido ecuménico; de ahí que admita un fondo común a todas las grandes creencias religiosas y muestre respeto por ellas. Cualquier misionero de hoy en África o en Asia sabe desde hace mucho

tiempo que la fe cristiana puede conciliarse perfectamente con la comprensión, conocimiento y respeto de muchas de las costumbres ancestrales de los habitantes de esos continentes, y que en buena medida se trata de hallar zonas de encuentro y no de divergencia. La religión es un consuelo que tiene como finalidad otorgar un sentido a la existencia del hombre, un sentido que se impone precisamente por el hecho de que esa existencia tiene un acabamiento corporal. Lo que la religión viene a enseñarle primordialmente al hombre es que su vida, la esencia de su ser, no terminan con la muerte, sino que hay otra vida más allá de la muerte, otra vida que es la que da pleno sentido a esta otra vida terrenal. El sentido trascendente del hombre y de la vida del hombre. Esto es, en esencia, lo que viene a enseñarnos la religión. En el caso de Manuel Bueno, la concepción que tiene de la religión es la misma; lo de menos es que él, en su fuero interno, no crea en eso. Lo importante es que le transmita al hombre esa noble creencia, pues, haciendo eso, comportándose de ese modo, también está él mismo creyendo en aquello en que presumiblemente no cree. Y aquí nos enfrenta Don Miguel de Unamuno a esas difíciles paradojas a que tan dado era Kierkegaard, su hermano espiritual. Y digo esto por las preguntas que se hace Ángela cuando ya han muerto ambos, Don Manuel y Lázaro. ¿No será que Dios les hizo creerse incrédulos? ¿No será que en el tránsito de una a otra vida, de esta terrena a la otra eterna, se les cayese la venda de los ojos? Esto es lo que, después de muchos años, viene a pensar Ángela Carballino de esos dos hombres que tanto significaron en su vida. Más aún, cree que entrambos «se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada» (pág. 1230). Es decir, en el fondo no creían en aquello que creían creer (la des-creencia). Aún más que a Kierkegaard, se aproxima aquí Unamuno a *La vida es sueño* de Calderón, al príncipe Segismundo, encerrado en su prisión. La propia Ángela lo insinúa al final: «Y yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que sólo soñé —o mejor lo que soñé y lo que sólo vi—, ni lo que supe ni lo que creí» (pág. 1230). La vida y el sueño se confunden, la vida es sueño y el sueño es vida: «¿Es que todo esto es más que un sueño soñado dentro de otro sueño?» (pág. 1231). Sí, es más que un sueño hipotéticamente soñado dentro de otro sueño, pues permanecen los que creen, los que creyeron en Manuel Bueno. Esta mutua e indestructible relación entre la realidad y el sueño, entre la vida y

la ficción, también se la planteó mucho tiempo atrás Unamuno en *Niebla*, por ejemplo cuando Augusto Pérez se pregunta de dónde ha surgido Eugenia: «¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo?, ¿o somos los dos creaciones mutuas, ella de mí y yo de ella?»[17]

«¿Qué es eso de creer?», continúa preguntándose Ángela. «Por lo menos viven». Vivir es creer; creer es vivir. Sin creer no se puede vivir; sin vivir no se puede creer. Los habitantes del pueblo creyeron «en San Manuel Bueno, mártir, que sin esperar inmortalidad les mantuvo en la esperanza de ella». Quién sabe si a lo mejor esperaba la inmortalidad, pues la propia Ángela, unas líneas antes reflexionaba sobre la posible incredulidad de lo que creía creer el sacerdote; en cualquier caso, la inmortalidad la ha alcanzado en las almas de sus parroquianos, y, a través de éstas, en las de las generaciones futuras; más todavía: la inmortalidad la ha alcanzado San Manuel Bueno en el alma de sus lectores, que nunca dejará de tenerlos. Bueno, esto es, inocuo, lo contrario de nocivo, de inicuo. A esta fundamental distinción aludía Lázaro en conversación con su hermana, cuando se refería a los dos principales tipos de hombres nocivos: el fanático y el materialista. El fanático, porque, obsesionado con la vida de ultratumba, en la que cree creer firmemente, atormenta, cual inquisidor que es, a todo el que no cree en ella, obligándole a que desprecie la vida en aras de la otra, la de más allá. Jamás despreció Jesús de Nazaret la vida, esta vida que vivimos aquí en la tierra. Jamás atormentó a nadie ni se comportó como un inquisidor. Jesús no fue nunca un fanático; Juan Calvino, en cambio, sí lo fue. El fanático, además, es vengativo, como bien demostró Calvino con Miguel Servet. El fanático esparce la infelicidad a su alrededor. Lo que sí dice Jesús es que esta vida debe ser preparación para la vida eterna, que es la vida auténtica; pero Él no obliga a nadie a seguirle: sólo invita. Más aún: los que creen en Jesús no viven atormentados, sino felices y alegres. Esta es la felicidad que quiere transmitir San Manuel Bueno. De otro lado están los que sólo creen en los bienes materiales, los verdaderos ateos, los que se atan exclusivamente a esta vida terrenal, los egoístas, los codiciosos, los que son incapaces de compartir, de solidarizarse con sus hermanos; estos también son inicuos, perversos, porque

17 Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951, tomo II, pág. 723.

destruyen la felicidad de los hombres, porque les impiden realizarse plenamente como personas libres, dignas, plenas y dichosas.

Ante el temor de Lázaro de que el pueblo sospeche su secreto, su hermana le tranquiliza, diciéndole que no lo entendería aun cuando intentase explicárselo: «El pueblo no entiende de palabras; el pueblo no ha entendido más que vuestras obras». Es decir: el pueblo comprende aquello que ve. Aunque el pueblo se quede extasiado oyendo los sermones de Don Manuel, lo que de verdad le ha llegado es su modo de comportarse, su bondad, su palabra constante de aliento, su confraternidad, su compartir los sufrimientos de los demás, su vivir codo a codo con ellos, como ese loco de Vincent con los mineros del Borinage, que tanto disgustó a sus superiores y que le obligaría a abandonar el servicio de pastor de almas por el de pintor, aunque entregándose de nuevo por entero, dándolo todo, ofreciéndolo todo, como un puro acto de amor desinteresado y espiritual.

En determinadas y contundentes ocasiones, el «protestantismo» de Don Miguel se resquebraja por completo, como cuando, en el epílogo, el supuesto narrador al que ha ido a parar el Memorial de Ángela Carballino, añade que «las palabras no sirven para apoyar las obras, sino que las obras se bastan». Lo importante es la conducta, el modo de conducirse de los hombres. «Ni sabe el pueblo qué cosa es fe, ni acaso le importa mucho». Podría añadirse: no sólo el pueblo, sino que muchos espíritus selectos tampoco ven con claridad a veces qué cosa puede ser la fe, la mayor parte de las ocasiones algo misterioso y casi impenetrable. Pero ese «protestantismo» tampoco le abandona tan fácilmente. Una buena prueba de ello es cuando el propio Manuel Bueno, después de una sincera, concisa y profunda conversación con Ángela, en la que solloza cuando ésta le pregunta si cree «que al morir no nos moriremos del todo», le pide a ésta, pues es palpable que no le ha dado respuesta, que lo absuelva. ¿De qué? De no creer con la misma fe con la que ella cree desde que era una niña. Los papeles se invierten. Ella misma se siente una sacerdotisa y él un pecador que se confiesa ante ese dechado de pureza. La referencia al protestantismo no se hace aquí por lo de la confesión, sacramento no admitido ulteriormente por Lutero, aunque en un primer momento, junto al Bautismo y la Eucaristía (lo que él llama la Cena), sí admite la Penitencia, según podemos leer en su escrito

teológico *La cautividad babilónica de la Iglesia* (1520)[18]; la referencia se hace por el hecho de que Unamuno se adelanta notablemente a una sensibilidad extendida hoy entre muchos católicos, en el sentido de que no verían con malos ojos que las mujeres pudiesen acceder plenamente, en igualdad de condiciones que los varones, al sacerdocio, como de hecho han admitido ya algunas confesiones cristianas, por ejemplo la anglicana.

Si tuviéramos que aventurar una conclusión de la novela, pensamos que la conclusión decisiva tiene que ver con el significado de la fe, con el destino humano individual, con la extraordinariamente compleja relación del hombre con su propia conciencia y con la actitud que el individuo debe mantener con sus semejantes. Sería muy arriesgado decidir sin vacilación que Manuel Bueno es un hombre que no tiene fe, que no tiene fe en Cristo, en la inmortalidad del alma y en la resurrección de la carne, tal como encierra el más grande misterio del Cristianismo. Pero, incluso en el caso de que tales creencias se hayan agrietado por completo en lo más profundo de su ser, o que incluso le hayan abandonado, nadie puede poner en duda un hecho determinante: el comportamiento de Manuel Bueno con sus semejantes. Este comportamiento está guiado por el amor, por la actitud de servicio, por el deseo íntimo y sincero de que sus feligreses sean todo lo felices que puedan ser en medio de las tribulaciones del mundo. Y si algo define en rigor el mensaje ético de Jesús es el amor, la entrega desinteresada a los demás, la solidaridad, el perdón, la humildad, la abnegación, la sencillez, el rechazo del engreimiento, de la soberbia, del egoísmo. Todas aquellas cualidades las posee Manuel Bueno. ¿Es, pues, por ventura, un buen cristiano? Por supuesto que lo es, puesto que se esfuerza en ser mejor cada día, sin vanidad alguna, sin afán de reconocimiento público, sino en silencio, sin que apenas se note, aunque, claro está, es inevitable que sus feligreses lo adviertan y lo reconozcan. ¿No está poniendo diariamente en práctica, lo mejor que puede, la ética del Galileo? Ya sabemos de la dificultad extrema de esa ética, de esa norma de conducta, del grado de autoexigencia y de sacrificio que demanda al individuo; tanto, que a veces parece casi inhumana. Pero no lo es, sino todo lo contrario, pues supone la realización plena de uno mismo a través de la realización del otro, especialmente del más débil, del que más lo necesita,

18 Martín Lutero, *Obras*, Salamanca, Sígueme, 2006, págs. 88, 94 y 111.

del que se encuentra en inferioridad de condiciones. ¿Cómo no iban a percibir todo esto esas personas sencillas y pobres de la aldea de nuestra novela? Por supuesto que lo perciben, y por eso para ellas Manuel Bueno es San Manuel Bueno, un mártir. ¿Importa mucho, en este contexto, lo que los teólogos y las grandes lumbreras de la Iglesia entiendan acerca de lo que la fe es? Unamuno nos está indicando, con una valentía y honestidad difíciles de encontrar en otros intelectuales cristianos, que la fe no es una creencia abstracta, fría, sino la expresión de una norma de conducta. No bastan las palabras; más importantes aún son las acciones. ¿De qué serviría que esos bellísimos y seductores sermones de Don Manuel se quedasen sólo en palabras? El contenido de sus homilías, los consejos que da a los parroquianos, los traduce en actos, los convierte en acciones reales. Esta es su verdadera enseñanza. Y, además, ¿no puede ser también que crea creer aquello que en realidad no cree? ¿No puede ser que, como el personaje de Calderón, confunda el sueño con la vida? Esa des-creencia suya que él cree real, quizá sea una mera ilusión, una ficción, un sueño, siendo su verdadera creencia la de sus actos, la de su obrar. Y su obrar es un obrar recto, honesto, desinteresado, sacrificado, santo. Es una lección que convendría no olvidar.

Málaga, 5 de julio de 2013, festividad de San Probo († 570), más atento a las necesidades de los demás que a las suyas propias.

La figura del «doble» y la «Idea Rusa» en la novela *El adolescente* de Dostoyevski

Para Paula, mi hija, que, como Arkadii Makárovich, ha transitado con inteligencia y elegancia desde la adolescencia a la madurez.

I

Comenzada a escribir durante el invierno de 1874-75 en la localidad de Stáraya Rusa, a orillas del lago Ilmen, cerca de Novgorod, y publicada, mientras iba siendo redactada, durante 1875 en los *Otechéstvenyi Zapiski* (*Anales Patrióticos* o *Anales Patrios*) que dirigía Nikolai Nekrasov[1], *El adolescente* (*Podrostok*) es una novela de honda

1 Los nombres y topónimos rusos, siempre que sea posible, serán escritos con la grafía con que aparecen en las *Obras Completas* de Dostoyevski de la madrileña editorial Aguilar, traducidas por Rafael Cansinos Asséns. Todas las citas reproducidas de cualquier obra del escritor ruso, empezando por *El adolescente*, procederán de esa edición. La edición manejada por mí, en cuanto al año de publicación, es: tomo I, 1961; tomo II, 1964; tomo III, 1961. La novela *El adolescente* es la última incluida en el tomo II. En determinadas ocasiones, se darán a conocer otras grafías muy extendidas, a fin de facilitar las consultas pertinentes. Si se cita el título de la obra de un autor, sea artículo o libro, o bien se reproduce una cita de cualquier estudioso, crítico o comentarista, se respetará la grafía que haya empleado ese autor para todos los nombres, sean reales o de personajes literarios. Por poner dos ejemplos muy sencillos: a) el apellido Dostoyevski lo escriben de forma distinta los numerosos estudiosos que se han ocupado de él; si un estudioso lo nombra como Dostoievski, así será reproducido; b) en cuanto a los personajes literarios, ocurre lo mismo: donde unos traducen Katerina Nikoláyevna, otros escriben Catalina Nikolaievna. Si esta segunda grafía es así citada por un determinado crítico, se respetará la susodicha grafía. Por lo que atañe a Nikolai Aleksiéyevich Nekrasov

penetración psicológica que, aunque ningún crítico eminente niega que se encuentra entre las cinco grandes construcciones literarias de su autor, no ha sido, ni mucho menos, tan leída ni es tan conocida como las otras cuatro; más precisamente, es la menos conocida de ellas y la menos estudiada. Es el propio editor quien le propone al escritor este nuevo proyecto, a pesar de los prolongados años de distanciamiento entre ambos, después de una fructífera colaboración que se remonta a mayo de 1845, cuando Nekrasov, a la sazón director de *El Contemporáneo* (*Sovremennik*), conoce, por mediación de Dmitri Vasílievich Grigórovich, amigo de Fiodor Mijaílovich, el manuscrito de *Pobres gentes* (*Biednie liudi*), y, gracias al favorable veredicto del influyente crítico Vissarion Grigórievich Bielinski (a veces, Bielinskii), lo publica en 1846 en la revista *El Almanaque petersburgués* (*Petersburgski sbórnik*). La segunda novela de Dostoyevski, *El doble* (*Dvoinik*), también la publica Nekrasov, en febrero de 1846, en los *Anales Patrióticos*. Pero esta colaboración duraría muy poco. El todopoderoso y voluble Bielinski reprueba ardientemente, como si se tratasen de las creaciones de un loco, tanto *La patrona* (*Josiaika*) como *Niétochka Nezvanova*, comenzadas ambas a escribir en octubre de 1846. No obstante, estas dos novelas, así como *Noches blancas* (*Bielia nochi*), también son publicadas por la revista de Nekrasov. La ruptura entre el escritor y el editor sobreviene a raíz de la detención de Dostoyevski, el 23 de abril de 1849, y su posterior condena por conspirar contra la seguridad del Estado[2]. En cuanto a Bielinski, su recuerdo no abandonó posiblemente nunca a Dostoyevski. Todavía en una fecha tan tardía como 1875, si la ponemos en relación con el prematuro fallecimiento del famoso crítico en 1848, surge su espectro en *El adolescente*, en apariencia como de pasada, casi sin importancia, pero en el fondo de manera muy reveladora. Ello ocurre cuando el protagonista, Arkadii, se sienta maquinalmente en un

(1821-1877), cuyo apellido lo escribe a veces Cansinos Asséns con tilde (Nekrásov), fue un poeta, escritor, crítico, traductor y editor ruso que editó y dirigió la revista *Otechestvennye Zapiski* desde 1867.

2 Acerca de los pormenores de esta detención, juicio, simulacro de fusilamiento y deportación a Siberia de Dostoyevski, puede consultarse mi ensayo sobre la novela *El idiota* en los nos 109, 110 y 111 de la revista *Gibralfaro* de la Universidad de Málaga, así como en enriquecastanos.com/dostoyevski_idiota.htm

diván en casa del príncipe Seríocha, y abre un libro escrito por Bielinski[3] que, *casualmente*, ve encima de la mesa que tiene delante (2ª parte, cap. II, III).

En 1875, la situación de Dostoyevski ha variado extraordinariamente. Nadie duda ya de su posición preeminente en las letras rusas, después de haber publicado, entre otras novelas, *Crimen y castigo* (*Prestuplenie i nakazanie*), *El idiota* (*Idiot*) y *Demonios* (*Biesi*), todas ellas pertenecientes a lo que el pensador existencialista cristiano ruso León Chestov denominó el segundo y último periodo del escritor, cuyo inicio está señalado por las *Memorias del subsuelo* (*Zapiski iz padpolia*, 1864), una revolución espiritual que supuso abandonar el humanitarismo filantrópico anterior y encararse con la terrible y cruel verdad de la existencia, sin almidonados idealismos, sino con toda la tragedia que conlleva, una tragedia que supone ahora para el escritor enfrentarse al problema del mal, al problema de Dios y al problema de la libertad[4]. Según Chestov, Dostoyevski y Nietzsche están emparentados, unidos, por esta visión que es la filosofía de la tragedia. Con Dostoyevski, la filosofía de Kant y la concepción del

3 Acerca del pensamiento nihilista de Bielinski, que había nacido en 1811, así como de su papel como *pater* de la *intelligentsia* rusa, léanse las reflexiones de Nicolás Berdiaev, *El cristianismo y el problema del comunismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, págs. 89-90. Bielinski, dice Berdiaev, se vuelve ateo y nihilista por buscar la verdad y la justicia, pero, y quizás ello explique la deferencia que para con él tuvo siempre Dostoyevski, frente a otros que continuaron por esa senda que desembocará en el bolchevismo, «Bielinsky conserva aún el culto de Cristo, el de los pobres y pecadores, que enseña la religión de la piedad». Sus continuadores no sabrán nada ya de esa piedad, puesto que reniegan del hombre de carne y hueso y tratan sólo de llevar a cabo una «ideología». De Bielinski (cuyo apellido Cansinos Asséns a veces lo escribe Bielinskii), se ocupa especialmente Dostoyevski en un artículo, «Gente vieja», publicado en el nº 1 de la revista *El Ciudadano* (*Grachdanin* o *Grazhdanin*), en 1873, inserto posteriormente en el *Diario de un escritor* (VI, II). *Obras Completas*, tomo III, págs. 705-708. Sobre este mismo artículo de *El Ciudadano* volveré más adelante.

4 León Chestov, *La filosofía de la tragedia. Dostoievsky y Nietzsche*, Buenos Aires, Emecé, 1949, págs. 33, 59 y 60. La traducción es de D. J. Vogelman (debe tratarse de una errata, pues el nombre correcto es David J. Vogelmann, conocido traductor de Franz Kafka). Lev Isaakovich Shestov nació en Kiev en 1866 y murió en París en 1938.

mundo de Tolstói son puestas del revés, abriéndose así la región que para Kant había permanecido herméticamente cerrada: la «cosa en sí» (*Ding an sich*)[5]. Esa transferencia que hacen Kant y Tolstói de los «problemas perturbadores de la existencia» al «dominio de lo incognoscible»[6], Dostoyevski los afronta sin tapujos, abriéndonos a una realidad nueva, inaudita. Nadie antes de él se había atrevido a tanto, nadie había tenido nunca pensamientos semejantes, tan desesperados[7]; tampoco, como hemos podido comprobar desde entonces, después de él.

Su vida conyugal se ha estabilizado junto a la maternal Anna Grigórievna Snitkina. Es ella la que, según algunos biógrafos, interviene para que Nekrasov abone doscientos cincuenta rublos por folio a Dostoyevski[8]. A pesar del prestigio de Dostoyevski, por esa misma época Tolstói cobraba quinientos rublos por folio de *Anna Karénina* y el escritor Iván Turguéniev se cotizaba a unos cuatrocientos rublos por folio[9]. Otro dato biográfico de interés es que, durante la redacción de *El adolescente*, en agosto de 1875, Anna Grigórievna tuvo su último hijo, Alíoscha (diminutivo de Aleksiei), que heredaría la enfermedad epiléptica de su padre y moriría con tan sólo tres años de uno de esos ataques[10].

Antes de decidirse a escribir definitivamente *El adolescente*, Dostoyevski albergó el propósito de redactar una novela cuyo tema principal fuera el del alcoholismo, intención antigua que puede de-

5 *Ibidem*, pág. 87.

6 *Ibidem*, pág. 101.

7 *Ibidem*, pág. 66.

8 Así lo relata el crítico ruso-francés André Levinson en su biografía *Dostoyevski (vida dolorosa)*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1943, pág. 224. Sobre esta biografía, véase la nota 84 de mi citado ensayo sobre *El idiota*. Por el contrario, para otros la propuesta económica parte del propio Nekrasov, no haciendo Dostoyevski más que consultarlo con su esposa. Esta es la opinión de Henri Troyat, *Dostoyevski*, Barcelona, Destino, 1946, pág. 347. Henri Troyat es el pseudónimo de Levón Aslani Thorosian (o Lev Aslánovich Tarasov, Moscú, 1911 – París, 2007). La edición original francesa es de 1940.

9 *Dostoyevski (vida dolorosa)*, pág. 223.

10 Véase el prólogo de Rafael Cansinos Asséns a la mencionada edición de *El adolescente*, pág. 1527.

mostrarse por una carta de 8 de julio de 1865 al publicista Krayevski (Andrei Alexandrovich Kraevsky, 1810-1889), en la que le anticipa incluso el título, *Los beodos*, y en la que quiere profundizar en este tema que ya había tratado en *Crimen y castigo*, a través del padre borracho empedernido de Sonia Semíonovna Marmeládova, a saber, Semión Zajárich Marmeládov. La prueba más concluyente de lo que digo es un episodio inédito de esa proyectada y nunca realizada novela, cuando todavía no se había decantado el escritor por la que finalmente sería *El adolescente*, episodio que es un esbozo de capítulo y que reproduce Cansinos Asséns en su Paralipómena[11] (o Paralipomena, esto es, «cosas omitidas») de *El adolescente*.

Las primeras vagas alusiones de lo que con el tiempo será *El adolescente*, se las comunica Fiodor a su esposa, desde la ciudad alemana de Ems, durante los meses de junio y julio de 1874. Al célebre balneario de Ems, hoy en Renania-Palatinado, al oeste de Coblenza, había acudido Dostoyevski para intentar curarse una vez más de sus ataques epilépticos, aunque allí mismo le sobreviene otro que le dura cuatro días. Son de indudable interés las cartas enviadas durante ese tiempo a su esposa para comprender la gestación de nuestra novela, en especial la importancia que el novelista concedía a la elaboración de un plan de trabajo: «Lo principal es el plan, que luego el trabajo es fácil»[12]. En realidad, si no queremos faltar a la verdad, y aun a riesgo de contradecir al propio novelista, nunca fue fácil el trabajo, esto es, la redacción misma del relato, para Dostoyevski. Escribía

11 Véase, *Obras Completas*, tomo III, págs. 1597-1600, donde Cansinos transcribe un notorio fragmento de la carta a Krayevski.

12 Carta del domingo 5 de julio (23 de junio) de 1874. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961, tomo III, pág. 1668. La primera fecha corresponde al calendario gregoriano, mientras que su equivalente en el calendario juliano aparece entre paréntesis. El calendario gregoriano, vigente en las naciones occidentales, no fue implantado en Rusia hasta el 1 de febrero de 1918. Con anterioridad, la reforma del antiguo calendario bizantino, la llevó a cabo Pedro I *el Grande* (zar entre 1682 y 1725), que «dispuso que se introdujese el cálculo del calendario juliano coincidiendo con el 1 de enero de 1700». Véase, Erdmann Hanisch, *Historia de Rusia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, tomo I, pág. 159. La traducción es de Guillermo Sans Huelin. El Dr. Erdmann Hanisch (1876-1953), alemán, fue profesor de la Universidad de Breslau (hoy Wroclaw, en Polonia). La redacción de todo el libro estaba completada a finales de 1935.

febrilmente, pero las páginas en blanco se rellenaban siempre con considerable esfuerzo. Algunos días más tarde, vuelve a escribirle: «En teniendo ya el plan, todo el trabajo irá como sobre ruedas»[13]. Algunos comentaristas, empezando por Edward Hallett Carr y continuando con Cansinos Asséns, se han referido al deslavazado nudo argumental de la novela[14], y el caso es que el propio autor, corrigiendo las galeradas, no estaba muy satisfecho de lo que había realizado: «He corregido en su casa [en la de Nekrasov] parte de las galeradas, y el resto me las he traído. En las pruebas no me ha gustado mucho la novela [...] Después fui a cenar, a las siete, con Máikov... Me recibió con gran cordialidad, al parecer, pero no tardé en advertir que algo raro ocurría. También acudió Strájov. De mi novela, ni palabra, y seguramente por no ofenderme... Avsieyenko ha despotricado en *El Mundo Ruso* sobre *El adolescente*. Pero Máikov dijo que era una cosa estúpida. No he leído el artículo de *El Mundo Ruso*...»[15]. Existen numerosos testimonios, sobre todo de los últimos años de su vida, de que a Dostoyevski le afectaban mucho las opiniones de los críticos sobre sus obras, y en este sentido la abnegada Anna hizo un papel de filtro y de dique de contención, a fin de preservar la frágil salud de su querido esposo.

¿Cuál es el principal argumento de Hallett Carr para afirmar lo que dice? La opinión no es desdeñable, puesto que su estudio, publicado en Londres en 1931, maneja ya una considerable masa documental, que, en lo verdaderamente decisivo, no ha sido incrementada posteriormente. La opinión de Cansinos Asséns, también es

---

13 Carta del domingo 26 (14) de julio de 1874. *Obras Completas*, tomo III, pág. 1668.

14 Edward Hallett Carr, *Dostoievski, 1821-1881: lectura crítico-biográfica*, Barcelona, Laia, 1972, págs. 229-231. En cuanto a Cansinos Asséns, véase su prólogo a la novela, edición citada, pág. 1525.

15 De una carta a su esposa Anna Grigórievna, fechada en Petersburgo el 6 de febrero de 1875. *Obras Completas*, tomo III, pág. 1670. Apollon Nikolaevich Máikov (1821-1897), hermano de Valerian, crítico literario, era un poeta clasicista ruso que fue íntimo amigo de Dostoyevski. En cuanto a Nikolai Nikoláievich Strájov (1828-1896), fue un científico, pensador y crítico literario ruso que escribió la primera biografía de Dostoyevski. Por último, Vasily Grigorievich Avsieyenko (o Avseenko) (1842-1913), fue también otro crítico literario ruso.

muy temprana, de 1936[16]. Hallett Carr advierte, en primer lugar, de la disonancia que él ve entre el pensamiento político-religioso que a mediados del decenio de 1870 distinguía a Dostoyevski, supuestamente conservador y eslavófilo, y la línea progresista y prooccidental de la revista en la que se publica la novela. En segundo lugar —y ya he tenido ocasión de criticar esta apreciación, a mi juicio errónea—, el historiador británico considera a Dostoyevski un pésimo filósofo y un excelente psicólogo. Por no extendernos sobre esta cuestión, estimamos que, por citar sólo un estudio fundamental, el gran ensayista ruso Nicolás Berdiaev dejó suficientemente demostrado que Dostoyevski era un formidable pensador, una efervescente mente creadora de nuevas y poderosas ideas[17]. Por esas mismas fechas en que escribe Berdiaev, en septiembre de 1921, concluye León Chestov un sugerente ensayo sobre Dostoyevski y Tolstói en el que pondera la inmensa profundidad filosófica de Dostoyevski, así como su inagotable y potentísima dialéctica de las ideas[18]. Y ello, a pesar de la supuestamente escasa formación científica y filosófica, en sentido académico, o como simple conocedor de la historia de la filosofía, de Dostoyevski. Por ejemplo, pensemos en Kant. El conocimiento que de él pudiese tener Dostoyevski era quizás *insuficiente*; al decir de Chestov, en realidad Dostoyevski no tenía ninguna necesidad de tal conocimiento ni de leer directamente a Kant para saber el alcance de lo que quería decir. Reparemos en la *Crítica de la razón pura* y en la pregunta que se formula Kant sobre si es posible una ciencia metafísica cuya estructura lógica sea idéntica a la de las ciencias positivas. Dado que las reglas generales, inmutables y necesarias, propias de las ciencias positivas, no pueden aplicarse más que dentro de los límites de la experiencia, la metafísica, que, por su propia naturaleza, tiende a sobrepasar tales límites, no es posible. Para León Chestov, la «experiencia humana y sus límites», tal como la entiende Kant, no es

16 Véase la nota 21 de mi ensayo sobre *El idiota*.

17 Nikolay Berdiaev, *El espíritu de Dostoyevski*, Granada, Nuevo Inicio, 2008, págs. 5-6. La traducción es de Olga Trankova Tabatadze. En realidad, su tesis atraviesa de principio a fin todo el enjundioso estudio, redactado durante el invierno de 1920-21.

18 León Chestov, *Las revelaciones de la muerte (Dostoiewski-Tolstoi)*, Buenos Aires, Sur, 1938, pág. 42. No especifica el nombre del traductor. Esta edición en español es una traducción de la edición francesa (París, Plon, 1923).

para Dostoyevski otra cosa «que el recinto de una prisión construida para nosotros por un desconocido». Esos «límites de la experiencia» han constituido a lo largo del siglo XIX una auténtica muralla contra la curiosidad humana[19]. Pero León Chestov conduce su razonamiento más lejos aún, temerariamente lejos, aunque es posible que se aproxime a la verdad. Me refiero a cuando afirma que la verdadera crítica de la razón pura no la escribió el filósofo de Königsberg, sino Dostoyevski con su «hombre del subsuelo», comprendiendo perfectamente así el escritor ruso cuál es el problema principal de la filosofía (más tarde, en 1942, Albert Camus dirá en *El mito de Sísifo* que ese problema es el del suicidio, respondiendo, pues, de un modo más próximo al literato ruso que al pensador prusiano). Más que hacer una crítica de la razón pura, lo que hace Kant, en palabras de Chestov, es su apología: «si verdaderamente hubiera querido despertarse [del "sueño dogmático" del que lo despertó David Hume] y criticar, habría planteado, ante todo, la cuestión de saber si las ciencias positivas se hallan justificadas por el éxito, es decir, por los servicios que han prestado a los hombres. No pueden, por lo tanto, ser juzgadas; las que juzgan son ellas. Si la metafísica quiere existir, debe ante todo requerir la sanción y la bendición de las matemáticas y de las ciencias naturales»[20]. En Dostoyevski, en cambio, es la metafísica la que juzga a las ciencias positivas[21]. Mientras que para Kant son las leyes las que le «son dictadas al hombre y a la naturaleza por las leyes mismas», Dostoyevski, en cambio, se pregunta con renovados bríos si la metafísica es posible como ciencia. Ésta última «presupone, como condición necesaria, la existencia de juicios universalmente admitidos. La ciencia no tiene necesidad ni le interesan los hechos particulares. Lo que ella busca es aquello que transforme el hecho particular en "experiencia"»[22]. ¿Cuál es, entonces, el problema fundamental de la filosofía para Dostoyevski? ¿Cuál es el problema decisivo del hombre? No hace falta que León Chestov nos lo diga explícitamente, aunque lo insinúa: el problema de la libertad, es decir, el problema del mal; dicho de otro modo: el problema de Dios. Rápidamente surgirá una pléyade de filósofos académicos que

19 *Ibidem*, págs. 31 y 35.

20 *Ibidem*, pág. 35.

21 *Ibidem*, pág. 36.

22 *Ibidem*, págs. 38-40.

replicarán ásperamente y con acritud: ¿pero si el problema de la libertad es el máximo problema filosófico para Kant? Cierto, pero con una diferencia terminante: que lo que Kant entiende por libertad no es lo mismo que entiende Dostoyevski, puesto que la libertad para el escritor ruso está indisolublemente ligada al mensaje de Jesús, Jesús como el Verbo encarnado, como la Palabra que da la Vida, la vida eterna. El mensaje moral de Jesús de Nazaret, la moral cristiana, tal y como se formula en el Evangelio, especialmente el de Juan, no puede desligarse del sentido trascendente del hombre, de la creencia en la inmortalidad, en la resurrección de la carne, puesto que el espíritu no muere nunca. Esta concepción estaba ya en *El idiota*, a través de Mischkin, y estará en *El adolescente*, a través de ese personaje enigmático, equívoco, escurridizo, desdoblado, que es Versílov. Pero esa concepción estará, ante todo, presente en el texto capital de Dostoyevski, en su escrito decisivo y fundamental, que no podemos analizar aquí: en la «Leyenda del Gran Inquisidor», que brota de las entrañas mismas de *Los hermanos Karamásovi*. Por eso tiene parte de razón León Chestov cuando dice, a modo de conclusión sobre Dostoyevski en el ensayo que estamos citando: «A Dios no se le puede demostrar. No se le puede buscar en la Historia. Dios es el "capricho" encarnado que rehúsa todas las garantías. Está fuera de la Historia»[23]. Como se ve fácilmente, una opinión que sólo puede provenir de un entusiasta de Kierkegaard, quien se refería a Dios como la «Paradoja absoluta». Si de paradojas hablamos, Cristo, en cierto sentido, está fuera de la Historia, pero, al mismo tiempo, es el centro de ella.

A pesar de la opinión de Chestov, en parte demasiado subjetiva, lo que sí es incuestionable es que Dostoyevski se interesó por leer a Kant y a Hegel. En el caso de Kant, precisamente la *Crítica de la razón pura*, y en el de Hegel sus *Lecciones sobre historia de la filosofía*, que fueron publicadas después de su muerte en 1831. En la muy célebre y extensa carta que le escribió Dostoyevski a su hermano Mijaíl nada más abandonar el penal de Omsk donde estuvo recluido cuatro años, misiva fechada en la citada ciudad siberiana el 22 de febrero de 1854, le pide expresamente que le envíe esos dos libros en concreto, además del *Corán* y otras obras en general de historiadores y de economistas, de los Padres de la Iglesia, de la Historia de la Iglesia, de Giambattista Vico, de Leopold von Ranke, de François Guizot y

23 *Ibidem*, pág. 121.

de Louis Adolphe Thiers. El que leyese finalmente la *Crítica* de Kant, es conjeturable, aunque sí sabemos que las ideas de Hegel las conocía relativamente bien desde la época en que trató asiduamente a Bielinski, esto es, por el tiempo en que publicó *Pobres gentes*. Sobre esa carta ha llamado especialmente la atención el teólogo de origen ruso Pavel Evdokimov (1901-1970), quien añade, además, que en la localidad de Semipalatinsk, hoy en Kazajstán, que será donde conozca en marzo de aquel año a su primera esposa, Maria Dmítrievna, concibe Dostoyevski el proyecto de traducir textos de Hegel y del pintor y naturalista alemán Carl Gustav Carus (1789-1869), proyecto apoyado entusiásticamente por su protector el barón Alexander Egorovich Wrangel (1833-1915), quien le entregó dinero en diversas ocasiones, era un incondicional admirador de su obra y mantuvo una interesante relación epistolar con el escritor que se extiende al menos hasta 1865[24].

---

24 Pablo Evdokimov, *Introducción a Dostoyevski (en torno a su ideología)*, Cartagena (Murcia), Athenas Ediciones, 1959, pág. 86. La traducción es de Alberto Colao. También hace una valiosa referencia a la mencionada carta, insistiendo en el interés que muestra en ella Dostoyevski por la Filosofía de la Historia, Bruce Kinsey Ward, *Dostoyevsky's critique of the West. The Quest for the Earthly Paradise*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1986, pág. 165. Esta famosa carta ha sido publicada en diversas ediciones de la correspondencia de Dostoyevski. La consultada por mí es una de las ediciones clásicas, que me ha resultado de gran utilidad; se trata de las *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky to his Family and Friends*, New York, The Macmillan Company, 1914. La traductora al inglés de esta selección de cartas es Ethel Colburn Mayne, que las acompaña de documentadas y muy pertinentes notas al pie aclaratorias. La carta a Mijaíl es la nº XXI del volumen, págs. 53-69.
La misiva, traducida al francés por Ely Halpérine-Kaminsky y Charles Morice, está disponible en: http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Dosto%C3%AFevski_%C3%A0_son_fr%C3%A8re_Mikha%C3%AFl,_22_f%C3%A9vrier_1854
Una extraordinaria edición de la correspondencia completa de Fiódor Dostoyevski, traducida directamente del ruso al francés, es la llevada a cabo por Éditions Bartillat de París. La referencia es: *Dostoïevski. Correspondance intégrale*. Tome 1, 1832-1864. Tome 2, 1865-1873. Tome 3, 1874-1881. La traducción es de Anne Coldefy-Faucard, mientras que la dirección de la ardua empresa y la anotación de los tres volúmenes es de Jacques Catteau.

Con una intención diferente, pero con un similar apasionamiento al ensayo de León Chestov, es la virulenta crítica contra la filosofía académica que lleva a cabo el escritor italiano Giovanni Papini (1881-1956) en *El crepúsculo de los filósofos*, un temprano libro con vocación polémica y de indudables resonancias nietzscheanas que ya estaba terminado en septiembre de 1905, mucho antes de la conversión de Papini al catolicismo. En él dice que la filosofía se encamina «a aumentar el poder del hombre». Más que como «reunión de ciencias particulares», la filosofía interesa «como tentativa de una sistematización universal del mundo [...] Representa en cierto modo el "estadio absurdo" de la ciencia». El filósofo ha creído que podía imitar los métodos de la ciencia, y que estos métodos le proporcionarían resultados prácticos. «Pero el filósofo se ha engañado». Ha intentado sustituir el mundo «de lo eterno, de lo único, de lo inmortal [...] El filósofo, viendo cómo las leyes particulares del científico han sido eficaces, ha creído que descubriendo la única ley, el hombre sería omnipotente, pero no se dio cuenta que esta única ley, precisamente por ser única, no dice nada y por lo tanto no sirve para nada»[25]. Concluye haciendo una crítica a la filosofía por su «codicia de universalidad». Sólo cabe la existencia de la filosofía «como género literario»[26].

Lo de excelente psicólogo, no hace falta ponderarlo; es algo en lo que coinciden todos los comentaristas. Pero sería un grave error quedarse en eso, en considerar a Dostoyevski, principal y casi únicamente, como un psicólogo. Dostoyevski es muchísimo más que eso; más aún: es un psicólogo porque, ante todo, es un antropólogo, un «pneumatólogo», en la finísima acepción de Berdiaev. La opinión de Berdiaev, esto es, que la preocupación central de Dostoyevski es el hombre y su destino, lo que implica inexcusablemente una preocupación por Dios, pues el problema de Dios está inscrito en el interior más profundo del hombre, la corroboran, entre otros, Dmitri Merejkovski, Romano Guardini y Luigi Pareyson, juicios que considero de extraordinaria relevancia y con los que estoy sustancialmente de acuerdo. Para Hallett Carr, *El adolescente* no plantea ningún problema vital decisivo, o, si lo plantea, lo deja sin resolver. Tratare-

25 Giovanni Papini, *El crepúsculo de los filósofos*, Buenos Aires, Tor, 1936, págs. 199-200. La traducción es del escritor argentino Héctor Fuad Miri, nacido en 1906, que fue amigo personal de Papini.

26 *Ibidem*, pág. 201.

mos de demostrar que este juicio está también equivocado en buena medida. Pero, sobre todo, según Carr, a la novela le falta trabazón, coherencia, ilación, y, además, está condicionada por un argumento equívoco, inconexo, frágil, inconsistente, impuesto por la premura en entregar los folios destinados a la publicación periódica. Para nadie es un misterio que la novela mejor estructurada de Dostoyevski es *Crimen y castigo*, publicada en 1866. Tampoco voy a insistir aquí sobre la dicotomía Dostoyevski-Tolstói, en cuanto que el segundo, para muchos críticos solventes y bien autorizados, es mejor «artista» que el primero; tal discusión nos apartaría de nuestro asunto. Pero de lo que sí estoy seguro es de que los personajes de Dostoyevski, preferentemente los masculinos, si bien los femeninos no se quedan a la zaga, ofrecen una profundidad y complejidad espirituales que, muy probablemente, no tengan equivalente en ninguna literatura del mundo. La supuesta inconsistencia de *El adolescente*, la sostiene Carr, y después de él otros, en que su hilo argumental es demasiado ficticio, o que incluso no presenta un verdadero hilván respecto de su trama. Es cierto que, después de una primera lectura, se puede extraer esa impresión, pero si se hace una segunda, incluso una tercera, aquella impresión comienza a desdibujarse, y todos aquellos infundados barruntos que pueden inducirnos a creer, en un principio, que el novelista se ha valido de una trama endeble, demasiado forzada, que incluso incurre en aparentes contradicciones, o, más exactamente, en la que presenta dos hilos argumentales paralelos, uno de los cuales terminará desapareciendo o perdiendo toda importancia, en realidad acabarán por diluirse cuando nos terminamos percatando de que toda esa trama argumental no es otra cosa que una excusa, un grandioso pretexto para poder definir, precisar y aquilatar lo que, en última instancia, preocupa al novelista: el itinerario espiritual de los personajes principales, la exposición de determinadas ideas, sobre el hombre, sobre Dios, sobre Rusia; la plasmación de la tensión y el conflicto entre las almas, entre el «ser» y el «parecer», entre la moral y la religión, de un lado, y el temperamento o el carácter, de otro. Aunque Dostoyevski suele valerse de ciertas argucias argumentales en algunas de sus mayores novelas —como, por ejemplo, que el criminal dilate la confesión de su crimen, caso de Raskólnikov, a pesar de que el magistrado Porfirii Petróvich, sin prueba inculpatoria alguna, ha adivinado quién ha sido el autor del doble asesinato; o cuando nos mantiene en vilo sobre la sigilosa y misteriosa actuación de

algún personaje en concreto, caso de Rogochin en *El idiota*; o como cuando concede una relativa importancia al modo de conducirse de sus criaturas, a los móviles de sus actos, cual es el caso de los quinqueviros en *Demonios*; o cuando mantiene cierta suspensión acerca de una determinada acción, como es el caso de la doble autoría, intelectual y material, del parricidio en los *Karamásovi*—, lo determinante no será para él este u otro hilo conductor, sino las pasiones, las ideas, los sentimientos de sus personajes, en algunos de ellos, y no creo exagerar al decirlo, insondables, abismales, de una negrura o de una turbiedad que provoca auténtico pavor, o de una ternura y de una capacidad de amar tan supremos y elevados que nos transportan hacia lo inefable. Además, por establecer una somera comparación con otras producciones literarias que ofrecen más de un denominador común, ¿es que existe, por poner un ejemplo paradigmático, hilo argumental, al modo de una trama de intriga, en el *Quijote*, un libro que incluso puede leerse, en muchísimas circunstancias, por cualquier capítulo, al igual que la *Biblia*? Lo decisivo de la inmortal novela cervantina, amén, claro está, de su forma estilística inmarcesible, son los diálogos entre el hidalgo manchego y su escudero, las reflexiones, los monólogos, los discursos, es decir, el itinerario vital, existencial, espiritual de los dos protagonistas, sin parangón en las letras del orbe. Quiero decir, la presencia del *ideal*. Tampoco hay un argumento, en el sentido normal que otorgamos a este término, en *Niebla* o en *San Manuel Bueno, mártir*, de Don Miguel de Unamuno. Las preocupaciones del eximio catedrático de Salamanca eran otras, naturalmente de carácter existencial-religioso-filosófico, como también eran otras zozobras muy distintas a lo que se entiende vulgarmente por argumento las de Azorín en *La voluntad* o las de Pío Baroja en *Camino de perfección*. Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente, desde el Joris-Karl Huysmans de *Á rebours* hasta el Gabriel Miró de *El humo dormido* y *Años y leguas*.

De lo que acabo de decir en el párrafo anterior, no debe inferirse que condesciendo con Hallett Carr en lo que concierne a la deficiente trabazón estructural de *El adolescente*. La extraordinaria importancia del perfil psicológico de los personajes no autoriza a minusvalorar la arquitectura interna del relato. Uno de los intelectuales europeos que más tempranamente valoraron y se dieron cuenta de la importancia que adquiere la forma y la estructura en las novelas de Dostoyevski, fue don José Ortega y Gasset, que, en mi opinión,

quizás por querer enfatizar aquellos dos aspectos, sustrae, injustamente, importancia a la entidad espiritual de los personajes. Pero el lúcido comentario de Ortega, que es de 1925 y está contenido en su penetrante ensayo *Ideas sobre la novela*, no puede ser pasado por alto. En un capítulo de ese ensayo, bajo el epígrafe «Dostoyewsky y Proust», escribe: «Así acaece que se ha hablado mucho de lo que pasa en las novelas de Dostoyewsky, y apenas nada de su forma. Lo insólito de la acción y de los sentimientos que este formidable escritor describe, ha detenido la mirada del crítico y no le ha dejado penetrar en lo más hondo del libro que, como en toda creación artística, es siempre lo que parece más adjetivo y superficial: la estructura de la novela como tal [...] Sin lograrlo del todo, yo he intentado muchas veces convencer a Baroja de que Dostoyewsky era, antes que otra cosa, un prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca...»[27]. Ortega no menciona ninguna novela de Dostoyevski en concreto, pero no es nada aventurado afirmar que está dirigiendo su apreciación crítica a todas las grandes novelas del gigante ruso, incluida, naturalmente, *El adolescente*. Sobre esta ardua cuestión de la armonía profunda entre forma y contenido que debe existir en toda auténtica obra artística, he tenido oportunidad de referirme en otro lugar, al comienzo de un artículo sobre la película *Ordet* de Dreyer [28].

El propio Dostoyevski admite que lo que podríamos calificar de argumento de la novela tiene su origen en una accidentada herencia familiar, una herencia nada ficticia, sino muy real, vinculada a una tía materna suya, la señora Kumánima (o Kumanin), cuyo marido, el tío Kumanin, ya le había dejado a Fiodor tres mil rublos al morir en noviembre de 1863. Su viuda, en 1864, les entregó a Fiodor y a su hermano mayor, Mijaíl, diez mil rublos a cada uno, a fin de que pudiesen sacar adelante el proyecto de la revista *La Época* (*Epoja*), autorizada por la censura el 24 de enero de ese último año[29].

---

27 José Ortega y Gasset, «Ideas sobre la novela», en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, tomo III, pág. 400.

28 «Lenguaje, significado y heterodoxia. Consideraciones sobre 'Ordet'», *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga, nº 18, 1997, pág. 399. El mismo artículo en http://www.enriquecastanos.com/ordet.htm

29 Edward Hallett Carr, pág. 225. Ver también la Introducción de Cansinos Asséns a las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961, tomo I, pág. 91.

Las relaciones de Dostoyevski con sus familiares más inmediatos, habían comenzado a deteriorarse aceleradamente desde el 15 de febrero de 1867, que fue el día en que se casó con su segunda y última esposa, Anna Grigórievna Snitkina. Desde ese momento, algunas personas que se lucraban de las generosas ayudas económicas aportadas con gran esfuerzo gracias a la benevolencia del escritor, y que continuarían beneficiándose de ellas durante muchos años después, creyeron ver amenazada su situación, por una supuesta e infundada intromisión de la joven esposa, que en absoluto responde a la verdad, pero que fue odiada con creciente sentimiento, como si de una intrusa egoísta y acaparadora del genio se tratase. Entre esas personas deben consignarse muy especialmente Paul Isáyev[30], el hijo que, antes de conocer a Dostoyevski en la primavera de 1854, había tenido la que sería su primera esposa, Maria Dmítrievna Isayevna Konstant, con su marido Aleksandr; Emilia Fiodorovna, esposa del muy querido hermano mayor de Fiodor, Mijaíl, fallecido el 10 de julio de 1864, a los pocos meses de iniciado el esperanzador proyecto de *Época*; y Nikolai, hermano menor del escritor, nacido en 1831. Esas tensas relaciones de algunos de los familiares de Dostoyevski con su amada esposa Anna, que producen un gran desasosiego en el escritor, constituyen la base principal de la valiente decisión adoptada por Anna Grigórievna: marcharse con su marido al extranjero, cosa que hicieron el día de Viernes Santo de 1867, cuando tomaron un tren para Berlín. No regresarían a Petersburgo hasta después de cuatro años y tres meses[31].

Pues bien, en la primavera de 1871 murió la tía Kumánima, poco antes del regreso de Dostoyevski de su periplo europeo en compañía de su esposa. En agosto de 1869, creyendo que Kumánima había muerto, le escribe Apollon Máikov a Dostoyevski, que estaba entonces en Dresde, comunicándoselo, e informándole de paso que la extravagante y piadosa señora había dejado una fortuna de cuarenta

30 Pavel (Pasha) Aleksandrovich Isaev (1848 - 1900). Sobre este hijastro del escritor, así como sobre sus familiares y amigos, debe consultarse el documentado libro de Kenneth A. Lantz, *The Dostoevsky Encyclopedia*, Westport, Conneticut, Greenwood Press, 2004. La referencia a Paul Isáyev está en la pág. 209. Kenneth A. Lantz es actualmente Profesor de Literatura Eslava en la Universidad de Toronto.

31 Hallett Carr, pág. 143.

mil rublos a un monasterio. Durante un tiempo el revuelo es notorio, intentando Dostoyevski, a través de su amigo Apollon, anular tales disposiciones testamentarias. Pero la noticia, como acabamos de consignar, era falsa; mejor dicho, se había tratado de un malentendido. Lo cierto es que la rica viuda, que no tenía hijos, había dejado un testamento muy complicado, sobre todo en lo referente a una extensa propiedad de la provincia de Riazán, pues era preceptivo reunir a todos los herederos y proceder a la partición. Esto ocurre en 1879, y es precisamente la malquista Anna Grigórievna la que actúa, con pleno consentimiento de él, en nombre de su marido, que se halla en Ems en una de sus periódicas curas. El más controvertido problema que planteaba la herencia era que aquella propiedad de Riazán, por ser de bienes raíces, sólo podía ser transmitida a los tres hermanos Dostoyevski vivos, Fiodor, Andrei (nacido en 1825) y Nikolai, así como a los descendientes varones del desaparecido Mijaíl. Como consecuencia de ello, van a ser ahora las hermanas del escritor —Varvara Mijaílovna Karenin[32], Vera Mijaílovna Dostoevskaya[33] y Aleksandra Mijaílovina Schaviakova[34]— las que entren en liza, por sentirse gravemente perjudicadas. El espectro de este desagradable asunto acompañó al escritor hasta el final de su vida[35]. Tanto es así que el domingo 25 de enero de 1881, después de un breve altercado con Orest Fyodorovich Miller (1833-1889), Profesor de Literatura Rusa, en relación a una conferencia sobre Puschkin que debía

32 Varvara Mijaílovna Karepina (1822 - 20 de enero de 1893), que murió asesinada por unos malhechores en su propia casa.

33 Vera Mijaílovna Dostoevskaya, de casada Vera Ivanova, por haberse casado con el físico A. P. Ivanov, había nacido en 1829, falleciendo en 1896, y una hija suya, Sofía (Sonia) Aleksándrovna Ivanova, nacida en 1846, era la sobrina favorita de Dostoyevski. Kenneth A. Lantz, págs. 210-211.

34 Nacida en 1835 y fallecida el 31 de octubre de 1889. Kenneth A. Lantz, pág. 165.

35 Sobre todo este asunto de la herencia de la tía Kumánima y los tres días finales del escritor, he seguido especialmente a Hallett Carr, págs. 225-227 y 281-282. André Levinson, págs. 264-266, no dice nada de la inoportuna visita de las hermanas. En cuanto a Henri Troyat, págs. 395-396, afirma que la única hermana que acude a la casa del escritor es Vera, situando la visita el lunes 26, a la hora de la comida. Sí insiste en el asunto de la herencia y cómo desagradó profundamente a Dostoyevski.

pronunciar Dostoyevski el día 29, recibe la desagradable visita de sus hermanas Varvara y Vera, con motivo, una vez más, de la litigiosa herencia de marras. Del encuentro no dice nada la biografía oficial, pero lo conocemos con detalle gracias a la biografía que de su padre escribió su hija Liubova[36], publicada en Munich en 1920. Esa misma noche, escribe Hallett Carr, se le «rompió una arteria del pulmón, y durante el día siguiente tuvo hemorragias de un modo intermitente». Murió a las ocho y media de la tarde del día 28, la víspera de la conferencia que debía haber pronunciado sobre su admirado poeta Puschkin, cuando aún le faltaban bastantes meses para cumplir los sesenta años.

¿Cuáles serían, entonces, aquellos dos *leitmotiven* de la novela, inspirados difusamente en la azarosa historia de la herencia de la tía Kumánima? Debemos recordar que muchos pasajes, acontecimientos y actuaciones ocurridos en las novelas de Dostoyevski, tienen su origen en hechos autobiográficos, transmutados, naturalmente, con genial habilidad por el escritor, es decir, de tal modo que no dejan de beber del inagotable hontanar de su imaginación creadora. El primero de esos *leitmotiven*, que, según hemos indicado, irá diluyéndose progresivamente y perdiendo importancia a medida que avanza la novela, es el pleito que (como consecuencia de una carta escrita por un tal Stólviev) Versílov, padre del adolescente, mantiene con los príncipes Sokolskii, un litigio que terminará ganando en los tribunales, pero renunciando, a su vez, a cobrar la cuantiosa herencia de sesenta mil rublos que le correspondía, entregándosela íntegra a los mencionados príncipes, una muestra concluyente de su contradictoria personalidad, de las paradojas de su carácter, pero también de su generosidad y de su desprendimiento, que terminarán por fascinar por completo a su hijo, el adolescente, el joven Arkadii. El biógrafo londinense insinúa una posible vinculación entre el hecho de incluir este pleito en la novela y la complicada relación de Dostoyevski con sus hermanas Varvara y Vera, a propósito de la cuantiosa herencia de la tía Kumánima[37].

---

36 Liubova [Amada] Fiodorovna Dostoyevski, nacida el 14 de septiembre de 1869, falleció en Grise, en el Tirol, el 10 de noviembre de 1926. Dostoyevski no tuvo ningún hijo con su primera esposa, María Dmítrievna, fallecida el 15 de abril de 1864. Todos sus hijos los tuvo con Anna Grigórievna.

37 Hallett Carr, págs. 226-227.

El segundo de esos *leitmotiven* es mucho más relevante y bastante más accidentado, irregular y tortuoso. Se trata de la más que probable tormenta que puede desencadenar una carta que, en un momento de irreflexión, ha escrito Katerina Nikoláyevna, hija del viejo príncipe Nikolai Ivánovich Sokolskii, perteneciente a una familia distinta con la que mantiene el pleito Versílov. Esa carta se la había escrito Katerina a Aléksieyi Nikanórovich Andrónikov, apoderado de los asuntos de Versílov, y en ella se pone en duda la salud mental del príncipe, con el fin de que sirva de testimonio favorable para que sea recluido en una institución psiquiátrica, y que, de este modo, no continúe derrochando dinero como viene haciéndolo. Naturalmente, si esa misiva cayese en manos del anciano aristócrata, podría determinarlo a desheredar a su hija, que es, además, la única que tiene. De ahí que Katerina, arrepentida sinceramente después de lo que ha hecho, entre otras razones porque ella ama de verdad a su padre, busque desesperadamente esa breve epístola para destruirla. María Ivanovna, esposa de Nikolai Semíonovich y sobrina carnal de Andrónikov, a la muerte de éste último, se había hecho con la susodicha carta y se la entregó a Arkadii. La explicación de esa entrega puede entenderse si tenemos en cuenta que una parte de la vida de Arkadii, que es hijo natural de Versílov, ha transcurrido en casa de Nikolai Semíonovich, nombrado tutor suyo en Moscú. De manera hábil y atrevida, Hallett Carr, en su estudio crítico-biográfico, establece una relación entre esa carta que tan ansiosamente busca Katerina, con las cartas enviadas por Dostoyevski desde Dresde, a partir de agosto de 1869, a su amigo Apollon Máikov, así como a algunos otros parientes y abogados[38], con el propósito de invalidar las disposiciones testamentarias de la tía Kumánima, erróneamente dada por muerta por Máikov, cartas que, posteriormente, teme, como es lógico, lleguen a manos de su tía, a quien aún le restaban casi dos años para morir. En cuanto a la carta escrita por Katerina, que cae, involuntariamente, en manos de Arkadii, sólo adelantaremos que éste termina perdiéndola, creyendo así que se queda por completo inerme ante la crudeza de los acontecimientos. Lo que finalmente ocurra con la carta, que se dirá en el momento oportuno, no tiene en el fondo ninguna relevancia, pues, como ya hemos dicho, ese *leitmotiv* es un maravilloso pretexto para dibujar unos inmarcesibles caracteres psicológicos.

38 Hallett Carr, pág. 227.

II

Analicemos ahora, de modo esquemático, la estructura y la concepción del tiempo de la novela. Consta ésta de tres partes, la primera de diez capítulos, la segunda de nueve y la tercera de trece, subdivididos, a su vez, en apartados o subcapítulos. Pero hagamos, en primer lugar, un resumen del desarrollo de la acción, sin entrar en detalles ni en caracterizaciones de los personajes que se mencionen, pues sólo estamos interesados en mostrar el *tempo* del relato, esto es, el propio fluir del tiempo y la presencia de las elipsis. Téngase en cuenta que en la edición de Aguilar (en papel biblia, a dos columnas cada página y con una letra más bien pequeña) la obra suma 395 páginas, es decir, lo que serían 700 u 800 de cualquier otra edición normal. Pues bien, el tiempo real transcurrido, salvo el último capítulo de la tercera parte, que desvela muchas cosas, abarca un arco cronológico que va de un 19 de septiembre hasta mediados de diciembre. Pero repárese en que, en tan corto periodo de tiempo, se produce, a su vez, una elipsis de casi dos meses, con lo que el número real de días, unos veinticinco, cuyos acontecimientos se narran, es verdaderamente reducidísimo en comparación con el tamaño del libro. Como había hecho antes en *El idiota*, esta concepción del fluir temporal se adelanta notablemente a Marcel Proust. Sobre este modo de proceder de Dostoyevski, también repara con gran precocidad Ortega y Gasset, y ahora nos explicamos el que haya vinculado en el mismo capitulito de *Ideas sobre la novela* al gran escritor ruso con uno de los últimos gigantes de las letras francesas: «No hay ejemplo mejor —escribe aludiendo sólo al narrador eslavo— de lo que he llamado morosidad propia a este género. Sus libros son casi siempre de muchas páginas, y, sin embargo, la acción presentada suele ser brevísima. A veces necesita dos tomos para describir un acaecimiento de tres días, cuando no de unas horas. Y, sin embargo, ¿hay caso de mayor intensidad? Es un error creer que ésta se obtiene contando muchos sucesos. Todo lo contrario: pocos y sumamente detallados, es decir, realizados»[39]. Los tres días que más páginas ocupan son el 19 de septiembre, el 15

39 *Ideas sobre la novela*, obra citada, pág. 400.

de noviembre y el primer día de la salida de Arkadii después de su convalecencia, con 82, 53 y 47 páginas, respectivamente, de la edición de Aguilar. La observación de Ortega, aunque incidiendo en el concepto de un espacio y un tiempo de carácter netamente espiritual en la narrativa dostoyevskiana, la percibió también con gran agudeza el pensador existencialista cristiano italiano Luigi Pareyson (1918-1991), quien habla de que hay días en esas novelas que, cada uno por separado, constituye una «época entera», por no mencionar aquella inverosímil condensación: lo fundamental de *El idiota* transcurre en nueve días, y, en el caso de los *Karamásovi*, en siete[40].

En el capítulo primero de la primera parte, el protagonista nos presenta a algunos de los principales personajes de la historia que va a contar, así como nos informa acerca de sus orígenes, esto es, quiénes son sus padres biológicos y quién ha sido su tutor.

La narración autobiográfica (o autodiegética, como ya había hecho Dostoyevski en *Noches blancas*) propiamente dicha de Arkadii da comienzo, según acabamos de precisar, un 19 de septiembre (primera parte, capítulos 2, 3, 4, 5, 6 y 7), continuando ininterrumpidamente el 20 (capítulos 8 y 9) y el 21 del mismo mes (capítulo 10). Inmediatamente después de terminar la primera parte, se produce en el relato un salto de casi dos meses, y Arkadii lo retoma el 15 de noviembre, aunque el primer capítulo de la segunda parte lo aprovecha para hacer una serie de consideraciones y transcribir diálogos que hacen comprensible lo que narra a continuación. Ese 15 de noviembre ocupa los capítulos 2, 3, 4, 5 y 6 de la segunda parte. Prosigue el relato el día 16 de noviembre, que transcurre durante el capítulo 7. El capítulo 8 da comienzo con un sueño que tiene Arkadii la noche del 16 al 17 de noviembre, pero ya en el segundo párrafo comienza el día 17, que transcurre durante todo ese capítulo y el siguiente, hasta que se termina el sueño de Arkadii en el portalón de una callejuela (final

40 Luigi Pareyson, *Dostoyevski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid, Encuentro, 2008, págs. 38-39. La muerte de Pareyson, en septiembre de 1991, dejó el manuscrito de su profundo estudio sin publicar. En 1993, esa tarea, respetando escrupulosamente lo que había escrito Pareyson, que en realidad estaba ya casi definitivamente terminado, la llevaron a cabo sus discípulos Giuseppe Riconda y Gianni Vattimo, según explican en el Prefacio del libro. La traducción del italiano es de Constanza Giménez Salinas.

del apartado II de ese capítulo 9). El día siguiente, 18 de noviembre, comienza cuando Arkadii despierta bruscamente de su sueño y se encuentra de sopetón con su antiguo condiscípulo Lambert, y sólo ocupa el aludido final de aquel apartado y el apartado III del mismo capítulo 9. Al inicio del apartado IV del capítulo 9 comienza el 19 de noviembre, en el mismo instante en que de nuevo se encuentra en casa de su padre Versílov y de su madre Sofía. El día anterior, el 18, lo había pasado en la habitación alquilada de Lambert y de su amante francesa Alphonsine, adonde aquél le había llevado después de encontrarlo en la calle. La segunda parte concluye el día 29 de noviembre, pues Arkadii permaneció sin conocimiento en casa de sus padres durante diez días.

Por lo que se refiere a la tercera parte, el apartado I del capítulo primero (en el que, un tanto contradictoriamente, escribe Arkadii «después de nueve días de inconsciencia») abarca desde el momento en que recobra la consciencia, es decir, desde el mencionado 29 de noviembre, hasta el 3 de diciembre. Este último día ocupa, asimismo, lo que resta del primer capítulo y el primer apartado del capítulo segundo, capítulo prácticamente dedicado a lo que acontece durante el día 4. El apartado V de ese segundo capítulo nos relata una recaída de Arkadii en su enfermedad y un nuevo sueño del protagonista, que permanece en ese estado de semiinconsciencia y de delirio tres días. El capítulo tres está por entero dedicado a la jornada del día 7 de diciembre, y centra su atención casi exclusivamente en la caracterización del personaje de Makar Ivánovich Dolgorukii. Los dos primeros breves apartados del capítulo cuatro hacen referencia a un indeterminado periodo temporal que comprende desde el día 7, en que hemos dicho que Arkadii se ha recuperado de su recaída, hasta su primera salida a la calle, de la que no se precisa el día concreto, salida que tiene lugar nada más iniciarse el apartado III del referido capítulo cuatro. Desde este instante, las sucesivas salidas se enumeran por días. Además, a partir de aquí se precipitan los acontecimientos y la novela se desarrolla en un clima de intensidad creciente y de extrema agitación por parte de los personajes, especialmente Arkadii y su padre Versílov. En total son cinco días. Todo ese primer día ocupa los apartados III y IV del capítulo cuatro y los capítulos cinco, seis, siete y ocho. El segundo día en que Arkadii está en la calle después de su enfermedad, ocupa el capítulo nueve. El tercer día comienza

en el apartado II del capítulo diez (el apartado I de este capítulo lo dedica Arkadii a aclarar algunas circunstancias que hagan comprensible al lector su narración autobiográfica), y termina hacia la mediación del apartado I del capítulo once, que es cuando comienza el cuarto día, al despertarse Arkadii en casa de Lambert a las diez de la mañana. Este cuarto día ocupa lo que resta del capítulo once y el capítulo doce hasta la mediación del apartado II. Desde aquí hasta el final del capítulo doce, transcurre el quinto día y último. El capítulo trece de la tercera parte, que es el último de la novela, se inicia casi medio año después de ocurrida la escena postrera. Por ese capítulo trece, en el que Arkadii completa algunos detalles del desenlace y nos informa sobre el destino ulterior de los personajes principales, sabemos que aquella última escena con la que se cerraban sus *Memorias* había tenido lugar a mediados de diciembre, pues ese «casi medio año después» se sitúa a mediados del mes de mayo siguiente. En realidad, han transcurrido cinco meses (de ahí la frase «casi medio año después»). Poco más adelante, también averiguamos que el día de aquella primera salida de Arkadii a la calle después de la convalecencia, tuvo lugar cinco días antes de *aproximadamente* mediados de diciembre, es decir sobre el día 11 (los cinco últimos días serían, pues, los días 11, 12, 13, 14 y 15 de diciembre). El capítulo trece finaliza, y la novela toda, con la reproducción de una carta a Arkadii de su antiguo tutor Nikolai Semíonovich, que es una respuesta a la lectura de las *Memorias*, recién concluidas, que Arkadii le ha enviado.

III

El eje vertebrador de todo el relato son las tensas relaciones de Arkadii con su padre, que, a medida que vaya avanzando la narración, irán paulatinamente trocándose en admiración profunda del hijo, que no dejará de sorprenderse de las imprevisibles, desconcertantes y paradójicas actuaciones de Versílov. Cuando Arkadii comienza a escribir lo que él mismo llama «esta historia de mis primeros pasos por la carrera de la vida», tiene veinte años, es decir, que todavía es muy joven, siendo su inexperiencia la que autorice plenamente a que el escritor le haya dado ese título a su novela. Por un momento el lector puede confundirlo con Rodion Románovich Raskólnikov, el inmortal estudiante de *Crimen y castigo*, pero muy pronto reparamos en que no, que entre el «imponente» señor Raskólnikov, como lo calificase una vez Cansinos Asséns, y Arkadii, hay enormes distancias intelectuales y espirituales. Arkadii no es un alma tortuosa, ni es capaz de llegar a convertirse en un criminal. Tampoco se cree un superhombre, por encima del bien y del mal. Lo que sí le caracteriza es su rebeldía juvenil; ese malhumor que le persigue cual si fuese su sombra cuando está en casa de su sumisa y abnegada madre; su pizca de vanidad y de soberbia; creerse que puede comerse el mundo y convertirse en un nuevo Rothschild[41], hasta el punto de hacer un meticuloso aunque fantástico plan de ahorro, que consistirá en no gastar prácticamente nada y comenzar una lenta pero inflexible acumulación de capital; el rencor y la hostilidad que parece mostrar contra todo y contra todos; el que se crea un hombre hecho y derecho, con las ideas claras y un proyecto decidido de vida. Lo que él quiere es independencia, liberarse de la que considera ignominiosa ligadura económica con su familia, especialmente con su madre, un

41 Arkadii se refiere al barón James Mayer de Rothschild (Francfort del Meno, 1792 – París, 1868), banquero y fundador de la rama de París de la familia Rothschild. Financió ampliamente a Luis Felipe de Orleáns, el llamado «rey burgués» entre 1830 y 1848. Contribuyó muy notablemente a la industrialización de Francia. Patrocinador de escritores, músicos y artistas plásticos. Al morir dejó un legado de 150 millones de francos oro.

hecho que le avergüenza, pero también con quien ya barrunta que es su padre. Independizarse no sólo por ansias de libertad y de llevar una vida autónoma, sino por no continuar viendo sufrir en silencio a su madre, a la que adora, aunque no se lo demuestre, pues su comportamiento distante y áspero para con ella semeja indicar lo contrario. Aunque, con quien de verdad está enfurecido Arkadii es consigo mismo, pues ¿cómo sigue permitiendo, a su edad, que Versílov trate de esa manera a su madre, anulándola, minusvalorándola, empequeñeciéndola, cuando ella lo ha sacrificado todo, lo ha entregado todo por *él*, hasta su propia dignidad y su propia decencia? Pero, claro, como irá evidenciando el lector, esta es la primeriza y precipitada impresión de Arkadii, que tendrá que ir descubriendo poco a poco quién es él, quién es en realidad Versílov y cuáles son sus verdaderos sentimientos para con su compañera y los hijos que con ella ha tenido, cómo es su madre, cómo se ha conducido respecto a él, a Arkadii, en el pasado, y qué misteriosa relación mantiene exactamente con ese hombre, cómo son sus hermanos, es decir, su hermana de padre y madre y sus otros dos hermanos, un joven fatuo y una hermosa muchacha, que lo son sólo de padre; en fin, cómo es el mundo y la multiplicidad de personas que le rodean.

En más de un sentido *El adolescente* es una novela de aprendizaje, eso que los alemanes llaman *Bildungsroman*, y cuyo máximo exponente sería el *Wilhem Meister* de Goethe, iniciada en 1777 y finalizada en 1796. Pero *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, como ha sabido ver muy bien José María Valverde, es una «novela pedagógica», esto es, no una «novela en el sentido normal de la palabra», pues en ella se nos revela «el mundo de ideas y las actitudes de Goethe, puesto ante la vida para "formarse" y a su vez ordenar luego la vida con la práctica beneficente basada en su experiencia»; de ahí que el libro del egregio olímpico alemán no pretenda ponernos en contacto con la realidad misma de la vida, sino diseccionar ésta como un científico, «en el sentido dieciochesco, como un naturalista del espíritu y de la educación»[42]. Aunque en más de un aspecto *El adolescente* es

42 Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta, 1971, tomo II, págs. 448-449. Por no haberle satisfecho el *Wilhelm Meister* de Goethe, quién sabe si por la «frialdad racional» que destilan sus páginas, decidióse el poeta, pensador y científico alemán Novalis (1772 – 1801), en junio de 1799, a escribir, a modo de contrarréplica, su hermosa novela *Enrique de Ofterdingen*, que

una novela de iniciación, puesto que nos está contando en primera persona un arduo y accidentado itinerario espiritual y vital, aquí no asistimos a un «experimento» científico, a una disección quirúrgica *ilustrada*, de la que, por cierto, don Miguel de Unamuno ironizaría en su novela *Amor y pedagogía*, de 1902, sino al encuentro consigo mismo del sujeto humano individual, al hallazgo de su verdadero ser, y para ello no tiene que trasladarse a ningún otro lugar fuera de la ciudad donde vive, sino que lo que tiene que hacer es ir escuchando atentamente las llamadas de su propia conciencia, el imborrable cincelado de ese sentido ético que ha sido puesto en el hombre desde su mismo nacimiento[43], así como prestar atención al comportamiento de los otros, tratando de penetrar en sus almas, en su más recóndita intimidad, especialmente en la de ese hombre que le obsesiona, que odia y ama a un tiempo, que admira y desprecia: Versílov. *El adolescente* de Dostoyevski, frente a los intereses de Goethe, tiene, en cambio, muchos puntos de contacto con lo que después hará don Miguel

---

permaneció inacabada a su temprana muerte. Novalis, pseudónimo de Friedrich von Hardenberg, fue un espíritu universal y una de las cimas indiscutibles del Romanticismo europeo.

43 Dice Kant: «La ley moral es dada como un *factum* de la razón pura del cual somos conscientes *a priori* y que resulta cierto apodícticamente, aunque no quepa hallar en la experiencia ningún ejemplo de que haya sido cumplida escrupulosamente. Por lo tanto, la realidad objetiva de la ley moral no puede verse probada por una deducción, ni tampoco por un empeño de la razón teórica subvenida especulativa o empíricamente y, por consiguiente, aun cuando se quisiera renunciar a la certeza apodíctica, tampoco podría verse confirmada por la experiencia y quedar así demostrada *a posteriori*, pese a todo lo cual se mantiene firme por sí misma». Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, Madrid, Alianza, 2007, Parte I, Libro I, cap. 1, § 8 [A 81 – A 82] [<Ak. V, 47>], págs. 122-123. La edición es de Roberto Rodríguez Aramayo. En el famoso Colofón de la misma obra, escribe Kant su frase quizás más célebre: «Dos cosas colman el ánimo con una admiración y una veneración siempre renovadas y crecientes, cuanto más frecuente y continuadamente reflexionamos sobre ellas: *el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí.* Ambas cosas no debo buscarlas ni limitarme a conjeturarlas, como si estuvieran ocultas entre tinieblas, o tan en lontananza que se hallaran fuera de mi horizonte; yo las veo ante mí y las relaciono inmediatamente con la consciencia de mi existir». *Ibidem* [A 289] [<Ak. V, 162>], pág. 293.

de Unamuno en sus novelas, o en sus *nivolas*, que, como él mismo dijo, era una forma de referirse a las primeras en un momento de mal humor. Lo dijo en el prólogo-epílogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía*, en 1934, menos de dos años antes de morir. Decía en ese lugar el insustituible Rector de la Universidad de Salamanca que esas novelas suyas eran «relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad. Y he seguido desarrollando con más sosiego acaso, pero no con menos dolor, las visiones de estas "profundas cavernas del sentido", que dijo San Juan de la Cruz»[44]. En efecto, la realidad eterna y verdadera es la realidad personal e intransferible de cada individuo de carne y hueso; ésa es la que le interesa desvelar a Dostoyevski, del mismo modo que acercarse también a esas «profundas cavernas del sentido»[45] de las que hablaba el inefable místico abulense, «sentido» de lo trascendente y de lo divino, claro está. Antes que Unamuno, lleva a cabo Dostoyevski una búsqueda de Dios en sus obras, una búsqueda que le conduce directamente al interior del hombre, que no es otro a su vez que el fondo de él mismo, del hombre Dostoyevski, pues es en lo más escondido de todo ser humano donde se halla Dios, como supo ver muy bien, a propósito de nuestro escritor, el pensador ruso Nicolás Berdiaev[46].

---

44 Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951, tomo II, pág. 340. En cuanto al significado de «nivola», uno de los personajes de *Niebla*, Víctor Goti, lo explica con relativa precisión, pues el término tiene mucho que ver con el irremediable afán de Unamuno de llevar la contraria, en este caso a los críticos y a los filólogos. *Ibidem*, pág. 777.

45 San Juan de la Cruz, «Llama de amor viva», en *Obras*, Valladolid, Miñón, sin fecha, pág. 278. El verso citado por Unamuno corresponde a la canción III. El propio poeta, en su célebre comentario a las canciones por él mismo compuestas, hecho en 1584 a requerimiento de doña Ana de Peñalosa, dice lo siguiente: «Estas *cavernas* son las potencias del alma, memoria, entendimiento y voluntad, las cuales son tan *profundas* cuanto de grandes bienes son capaces, pues no se llenan con menos que infinito. Las cuales, por lo que padecen cuando están vacías, echaremos en alguna manera de ver lo que se gozan y deleitan cuando de Dios están llenas; pues que por un contrario se da luz del otro». *Ibidem*, pág. 337.

46 *El espíritu de Dostoyevski*, págs. 19-20.

Arkadii Makárovich Dolgorukii, el adolescente, es hijo de Andrei Petrróvich Versílov y de Sofía Andréyevna, aunque su padre ante la ley es Makar [Macario] Ivánovich Dolgorukii. Éste último es un siervo emancipado, que se ha dedicado a labores de jardinero, cuyo antiguo señor era Versílov. Antes de morir el padre de Sofía, en su lecho de muerte, «un cuarto de hora antes de exhalar el último suspiro», hízole a Makar la solemne petición de que la criase, pues había muerto ya la madre de la mozuela, y la tomase posteriormente por esposa. Seis años después, cuando Sofía había cumplido los dieciocho, Makar, que era ya cincuentón, manifestó su propósito de casarse con la hermosa joven, cumpliendo así el deseo del padre de la muchacha. Pero Arkadii, en ese primer capítulo en donde clarifica sus orígenes, advierte sobre la causa real de la decisión finalmente tomada por Makar: pudo ser por «cumplir con un deber», o por tener una «gran satisfacción», o «que lo hiciera en una disposición de ánimo del todo indiferente». En cualquier caso, una vez casados, trató siempre a Sofía con extrema delicadeza y cariño, cual si fuese su propia hija, siendo difícil precisar si se consumó o no el matrimonio. Desde la muerte del padre de Sofía, quien la había tenido siempre a su lado era Tatiana Pávlovna Prútkova, un singular personaje de la novela, que pronto se hace querer del lector, a pesar de su ocasional carácter desabrido, tía de Versílov (aunque este parentesco no se dilucida con certeza en ningún momento del relato), que tenía tierras colindantes con las de Andrei Petrróvich, y que siempre defendió, antes de su instalación en Petersburgo, haciendo las veces de administradora, los intereses de Versílov. Más adelante, Arkadii insinuará que Tatiana está secreta e íntimamente enamorada de Andrei Petrróvich, pero que jamás lo admitiría ni ofrecería la más mínima señal de ello. Así es, en efecto, según irá descubriendo el lector, pues esta refunfuñona y mandona Tatiana Pávlovna quiere con locura a Sofía, consolándola solícita ante el extraño y anticonvencional comportamiento de Versílov, y no digamos a Arkadii, al que regaña constantemente e increpa, echándole en cara su falta de madurez, su vida de parásito y su desidia para asumir las responsabilidades que ya le corresponden, pero al que, sin embargo, quiere en el fondo de su corazón como si fuese hijo suyo, quién sabe si porque lo es de Versílov.

A los seis meses justos de celebrada la boda entre Makar y Sofía Andréyevna, presentóse el amo en la propiedad, seduce a la muchacha

y se la lleva a vivir con él en la capital imperial. El bueno de Makar, que, como tendremos ocasión de comprobar, representa en esta novela la bondad profunda, el amor desinteresado, la *santidad* rusa, recibe el duro golpe sin rechistar. Él ama a Sonia[47], pero no quiere violentar la voluntad de la joven; por otro lado, comprende el atractivo que Versílov puede ejercer en ella: es más joven que él, apuesto, culto, refinado y elegante. En el momento en que Arkadii está redactando su *Memoria* autobiográfica, es decir, con veinte años, su madre tiene cuarenta y su padre cuarenta y siete. Eso significa que Sonia se convirtió en madre de Arkadii con veinte años, mientras que su hacendado amante tenía alrededor de veintisiete.

No es el propósito de este ensayo extenderse injustificadamente en el perfil psicológico y espiritual de los personajes de la novela, pues su interés, como deja patente su título es otro; no obstante, para comprender el comportamiento y las ideas de Versílov, resulta imprescindible proporcionar ciertos datos acerca de las personas que le rodean. Este es el caso, en primer lugar, de Sofía[48] Andréyevna. Sabía escribir con dificultad. Tatiana le había enseñado «a coser, cortar un traje, emplear modales señoriles y hasta leer un poco». Una de las principales quejas de Arkadii, el mayor reproche que le hace a su madre, es que apenas ha estado con ella, tan sólo desde un año antes de los hechos que se narran. Por comodidad de Versílov, estuvo siempre en manos extrañas. Arkadii cree que su madre, por la época en que fue seducida por su padre, no era tan guapa, pero la verdad es que había sido una mujer muy hermosa, aunque de mejillas chupadas. Aún le desconcierta más lo que una vez le confesó Versílov, con ese «aire de mundana indolencia» que a veces se permitía con el muchacho: «que mi madre era una de esas criaturas tan *desvalidas*, que no es que te enamores —nada de eso, todo lo contrario—,

47 Sonia, en ruso, es el apelativo cariñoso de Sofía. El más célebre personaje de Dostoyevski con ese nombre es Sonia Marmeládov, la prostituta de corazón puro que ama a Raskólnikov, y que conseguirá *convertirlo*, acompañándolo al presidio a Siberia.

48 El nombre de Sofía, en el Imperio bizantino, primero, y en el mundo eslavo de religión cristiana ortodoxa después, hace referencia a la Sabiduría Divina. De ahí el verdadero nombre de la Catedral de Santa Sofía de Constantinopla, mandada construir por Justiniano I en el siglo VI: *Hagia Sophia*. Igual significado tiene el nombre de la capital de Bulgaria.

sino que de pronto, sin saber por qué, te *apiadas* de ellas, por su mansedumbre o vaya usted a saber por qué» (1ª parte, cap. I). Él mismo reconocerá atormentar a su madre y admitirá en sus pensamientos que, aunque la quiera, aunque siempre la quiso, «pasaba eso que suele pasar: a quien más quieres es a quien primero ofendes» (3ª parte, cap. I, I). Pero las dudas de Arkadii se acumulan: ¿cómo es posible que su madre, instruida en la fidelidad marital, respetando tan sinceramente a Makar Ivánovich, haya podido abandonarlo de esa manera, cual si fuese una corrompida cualquiera? En el capítulo nueve de la segunda parte, cerca del bulevar petersburguense de la Guardia Montada, se queda Arkadii dormido, acurrucado entre un portalón y un muro de una solitaria travesía, y, mientras permanece en ese estado, tiene un extraño sueño muy revelador respecto de sus sentimientos para con su madre. El sueño se retrotrae a la época en que Arkadii estaba interno en la pensión Touchard, y acude su madre a visitarlo. Ella, con todo el cariño del mundo, le ha llevado un paquetito con comida, pero su «raído trajecito oscuro; sus manos, bastante ordinarias, casi de obrera; sus zapatos, enteramente bastos, y su cara, muy enflaquecida» provocan la vergüenza del hijo ante sus compañeros de internado, acentuada por el apocamiento, por la timidez, por los balbuceos y por el aspecto general de sometimiento, de sumisión, de Sofía. Con lágrimas en los ojos y con una «profunda reverencia» de despedida, la madre implora a los dueños del internado que protejan a su hijo, que no lo abandonen, pues se trata de un «huérfano». Al irse, él la acompaña, pero siente clavados los ojos fisgones de sus camaradas. La madre se despide con ese tipo de bendiciones tan características de las creyentes y sencillas gentes del pueblo ruso. Cuando ya iba a dejarlo, sin dejar de repetir la expresión «¡Palomito mío!», le entrega «un pañuelo azul, a cuadros, con los picos muy atados», conteniendo «cuatro monedas de dos grívenes»[49], seguramente ahorrados con el mayor esfuerzo. Aunque Arkadii le reitera que está bien atendido, ella insiste en que se las

49 La grivna era una moneda rusa de plata mandada acuñar por Pedro I *el Grande*. La grivna equivalía a diez kopeks. Cada rublo se dividía en cien kopeks (copeicas). La grivna hunde sus raíces en la moneda denominada *grivna kunaresan* durante el periodo de la Rus de Kiev, conservándose hasta avanzado el siglo XIV, y no es hasta 1317 que se menciona el rublo como moneda de plata. Véase, Erdmann Hanisch, *Historia de Rusia*, tomo I, pág. 53.

quede. Después, volvió a despedirse de su hijo, lo santiguó, «balbució una como plegaria», y, algo que impresionó extraordinariamente al muchacho, le hizo una reverencia como a los mismos dueños del colegio. Exactamente igual. Seis meses después, todavía inmerso en el ilógico fluir temporal de su sueño, «descubre» las monedas, y se vuelve a acordar de su madre, deseando tenerla a su lado, a pesar de haberse avergonzado de ella ante todos.

Si analizamos el sueño de Arkadii, resulta evidente la ausencia de cariño del chico, de afecto maternal, y, por supuesto, también paterno. No es que Sofía no lo quiera, pero está muy lejos físicamente de él, y el chico se siente huérfano. Adviértase, además, el sentimiento de culpabilidad de la madre, que sabe que no se está portando de manera correcta con su hijo, pues no le está dando lo más importante para él en esa edad: su cariño. Pero se conduce así tanto por no desobedecer a Versílov como porque su hijo reciba la instrucción de la que ella carece. Cuando Arkadii alberga dudas acerca de si su madre lo visitaba en el pueblo donde se crió hasta los seis o siete años, ella le responde sin ambages que sí, que claro que estuvo allí visitándolo tres veces: cuando tenía «apenas un añito», cuando ya había «cumplido cuatro» y cuando «ya estabas en los seis» (1ª parte, cap. VI, III). Entre las pruebas más concluyentes del amor que siente Sofía por su hijo, un amor puro y lleno de gratuidad, está la respuesta que le da a Arkadii al decir éste que «el amor es necesario merecerlo»: «Pues mientras haces por merecerlo, aquí me tienes a mí, que te quiero por nada» (2ª parte, cap. V, I). Uno de los comentaristas que con mayor hondura se han acercado a este personaje tan vulnerable de Sofía Andréyevna es el gran teólogo Romano Guardini, quien vislumbró con ajustada veracidad que la posición de Sofía en el mundo está determinada «por la situación en que se encuentra con respecto» a su esposo legítimo, Makar Dolgorukii, y con respecto a Versílov[50]. Su azoramiento, su permanente inquietud, son descritas magistralmente por el hijo, como nos recuerda Guardini: «Se puso toda encarnada. Decididamente, su cara resultaba muy atrayente... Tenía un semblante ingenuo, pero no simplote; un poco pálido, exangüe [...] Me placía también que en su rostro no hubiese nada de triste

50 Romano Guardini, *El universo religioso de Dostoyevski*, Buenos Aires, Emecé, 1954, pág. 38. La traducción del alemán es de Alberto Luis Bixio. Sobre Guardini, véase lo que digo en mi ensayo sobre *El idiota*, poco antes de la nota nº 9.

ni de inquieto, pues, por el contrario, su expresión habría sido hasta alegre de no haberle entrado con frecuencia aquellos sustos, a veces sin motivo, azorándose y saltando de su asiento, a menudo sin razón, o escuchando inquieta las palabras de cualquiera que sonasen a novedad, en tanto no le aseguraban que todo iba bien, como antes. Todo bien..., eso precisamente significaba para ella que *todo iba como antes*. ¡Con tal que nada cambiase, que no sobreviniese nada nuevo, aunque fuese para dicha!...» (1ª parte, cap. VI, I). Pero también son muy precisas las palabras de Versílov sobre su compañera, dirigidas a su hijo: «Mansedumbre, sumisión, timidez y, al mismo tiempo, energía, verdadera energía, ésas son las características de tu madre. Advierte que es la mejor de cuantas mujeres conocí en este mundo. Y de que atesora energía..., de eso puedo yo dar fe. He visto, incluso, cómo esa energía la sustentaba. En tratándose, no diré de convicciones..., convicciones verdaderas no puede tenerlas, pero sí de lo que por convicciones tiene y considera hasta sagrado, es incluso capaz de soportar tormentos» (1ª parte, cap. VII, II). Cuando Versílov hace ante su hijo uno de sus particulares elogios del pueblo ruso sencillo, está pensando en Sofía Andréyevna, esta mujer aparentemente sumisa, resignada, callada, asustadiza, pero que «a veces también habla, sólo que habla de un modo que te admiras [...] te sale con las objeciones más inesperadas [...] tiene, a su modo, talento, y hasta muchísimo talento» (1ª parte, cap. VII, II). Por eso dice Romano Guardini del personaje de Sofía Andréyevna que en él «sentimos la fuerza, la callada y profunda energía»[51]. Siempre le guardará reverencia y hondo respeto a su legítimo esposo, que adquirirá ante sus ojos una imagen de «dimensiones misteriosas de santidad», mientras que ella misma siente por lo que ha hecho, por haberlo abandonado por Versílov, una especie de «*santa culpa*»[52]. Guardini insiste en la complejidad de la personalidad de este personaje femenino, de quien no puede decirse que partan iniciativas en su vida, «sino que padece las de las demás. Pero hay tal entrega de sí misma en esa actitud, tanta sencillez, tanta energía y tanta profundidad de sentimiento, que Sonia se eleva calladamente a una esfera superior [...]; gracias a la limpia energía de su carácter, reduce la totalidad de su existencia a unas pocas realidades relacionadas con el acontecimiento fundamental de su vida»: que Versílov haya reparado en ella. «Para ella

51 *Ibidem*, pág. 42.

52 *Ibidem*, pág. 43.

—continúa Guardini—, destino, culpa y necesidad parecen por modo extraño constituir una misma cosa. No parece arrepentirse de nada, pero conoce su culpa y se condena con sinceridad». Su destino con Versílov es como un *fatum*. Sabe que su comportamiento contradice los principios morales de la religión cristiana en la que tan lealmente cree, pero no se ve con fuerzas para actuar de otro modo. Gracias a la conducta de su santo esposo, Sonia lo «eleva todo, y aun a ella misma, a una esfera religiosa». Es plenamente consciente de su pecado, pero, sin embargo, «siente cerca de sí la mano de Dios». Su fe en Cristo es muy profunda. En cierta ocasión, después de rogarle a Arkadii que dejase la ruleta, y como éste hiciese un verdadero propósito de enmienda, añadiendo que quería «mucho a Cristo», le contestó sonriéndole: «Cristo, Arkascha[53], todo lo perdona, y perdonará tu blasfemia [se refiere a unas palabras pronunciadas por Arkadii días antes]. Cristo es... padre; Cristo no necesita nada, e iluminará hasta la más densa tiniebla» (2ª parte, cap. V, I). Puede resultar paradójico, y de hecho lo es, pero lo cierto es que la conciencia que Sonia tiene del pecado no la aparta de su improcedente conducta. Pero, como observa tan afiladamente Romano Guardini, en ello consiste su extraña y aparentemente incomprensible «piedad religiosa», en permanecer en un «doloroso» destino del que no puede apartarse, no puede evadirse, como si estuviese atrapada en la inextricable maraña de un mundo que la supera y la desborda: «El padecer lo insoluble e incomprensible de su situación parece constituir la condición propia de la vida de Sonia». El sentido de la existencia de Sonia es el padecimiento. Por eso, con impecable razonamiento de creyente, afirma Guardini que «nunca se podrá elaborar sobre esto una teoría, un pensamiento conceptual». Por fortuna para la preservación de la libertad del hombre, éste es un territorio en el que no tienen cabida los discursos lógicos, los argumentos de la razón discursiva. Sonia, «en su voluntad de salvarse nunca pretendería desmentir el claro juicio: "No está bien que permanezcas con Versílov", pues el que esa afirmación quede intacta es la condición de su vida»[54].

---

53 Diminutivo cariñoso de Arkadii. Otras veces le llama Arkáschenka.

54 *El universo religioso de Dostoyevski*, págs. 44-48. En relación al «padecimiento» de Sonia como el verdadero sentido de su existencia, ya veremos más adelante la relación que establecerá Versílov entre la libertad y el sufrimiento.

Por las indicaciones que nos proporciona de forma desperdigada el novelista, deducimos que cuando Versílov seduce a Sonia tiene unos veinticinco años, y no hace apenas nada que ha enviudado de la Fanariótova, de la que ha tenido dos hijos, Andrei Andréyevich y Anna Andréyevna Versílovna. El primero es un joven altivo y presuntuoso. Pero Anna, que tiene tres años más que su hermano de padre, es una hermosa joven cuya presencia se acentúa y engrandece a medida que avanza la novela. El escritor se detiene morosamente en ella en el cap. III, II de la 2ª parte. El viejo príncipe Nicolai Ivánovich Sokolskii, en cuya casa encontrará empleo Arkadii, es un buen hombre entre cuyas manías está la de empecinarse en casar bien a todo el que conoce y le es simpático, no escatimando sumas importantes de dinero para tan extravagante fin. Precisamente, entre esas uniones con las que se complace, está la que ha concebido entre Anna, a quien ha conocido Arkadii en casa de su riquísimo protector, y el atormentado príncipe Serguieyi Petrróvich Sokolskii (Seríocha), perteneciente a la familia con la que pleitea Versílov. Éste le confiesa al adolescente que su hermana tiene el suficiente talento como para prescindir de ajenos consejos. A Arkadii, sin embargo, le desconcertaba que, aunque era Anna (quien vivía con su abuela Fanariótova) la que mandaba buscarlo, siempre se hacía la sorprendida con su llegada. Anna Andréyevna, tal como nos la describe su hermano Arkadii cuando la ve por vez primera en casa de su protector el viejo príncipe Nicolai, es «alta» y «un poquito flaca», con «una cara entre larga y de notable blancura», con «el pelo negro, vistoso; ojos oscuros, grandes, mirar hondo; finos y sonrosados los labios, fresca la boca [...] La expresión de su rostro no era enteramente bondadosa, pero sí grave», sin parecido externo con Versílov, aunque sí presentaba, «algo raro, una extraordinaria semejanza con él en la expresión del rostro» (1ª parte, cap. II, IV). Mujer independiente, que vivía como «una condesa» en casa de su abuela, en dos habitaciones separadas, a quien su padre no le entregaba ninguna manutención, a Arkadii le gustaba mucho su «modestia», su aspecto «conventual». Aunque «era poco locuaz [...] hablaba siempre con ponderación y sabía muy bien escuchar». Si Arkadii le insinuaba que le recordaba a Versílov, se ruborizaba ligeramente, «particularidad de su semblante», el que se pusiese casi siempre un «poquitín» colorada, que gustaba mucho a su sensible hermano. Ante ella, Arkadii quedábase, como si dijéramos, un tanto desarmado. Podía haber varias razones: una, el que

ella se interesase por las noticias del príncipe Seríocha, aunque la verdad que por nada en especial, quizá sólo por encontrarse cómoda con la cháchara de su hermano; otra, que leyese más que él, que fuese una mujer culta[55]. Pero lo cierto era que Anna se mostraba muy reservada; nunca hablaban los hermanos, por ejemplo, de su estrecho parentesco; no obstante, Arkadii no podía evitar lo confortable que le resultaba su compañía, sentimiento que era mutuo en Anna. En cierta ocasión, en casa de la propia Anna, sin poder evitar la agitación, se decide Arkadii a confesarle la alta estima en que la tiene: «... No puedo menos de decírselo a usted hoy. Quiero confesarle a usted que varias veces he elogiado la bondad y delicadeza con que me ha invitado a visitarla... En mí, su conocimiento ha ejercido poderosa impresión... En su casa se diría que me limpio el alma y salgo de ella mejor que cuando entré. Es verdad. Cuando estoy al lado de usted, no sólo no puedo hablar de nada malo, sino que ni pensamientos malos puedo tener, desaparecen ante usted, y si por un instante me acuerdo de algo malo, en su presencia me intimido y me ruborizo en el alma. Y, sépalo usted, me ha agradado de un modo especial encontrar hoy en su casa a mi hermana... [se refiere a Liza, hermana de padre de ambos] Esto testimonia su nobleza de usted... y unas relaciones excelentes... En una palabra: usted ha mostrado algo de fraternal, si es que puedo permitirme desarrollar esa idea que yo...» (2ª parte, cap. III, III). Casi a renglón seguido, Liza le da a entender a Arkadii lo contrario de lo que él piensa, es decir, que si Anna tiene tanto interés en recibirlo es porque quiere enterarse de cosas y murmurar a sus espaldas. Pero ella misma, al autocalificarse de «mala» ante su hermano por decirle estas cosas, revela los celos de hermana que siente, al creer que su hermano prefiere a Anna a ella misma, quizás porque Anna es de más elevada posición social. Aunque todo quedará con el paso del tiempo en nada, ya que Liza, que posee un fondo bueno, comprenderá y comprobará con sus propios ojos que

55 Dostoyevski, que tuvo relaciones en su vida privada con mujeres instruidas, incluso muy instruidas, desde Pólina Súslova y las hermanas Anna Korvin-Krukovskaya y Sofía Vasíliyevna Kovalévskaya, hasta su propia esposa Anna Grigórievna, no es un escritor que escatime la presencia en sus novelas de mujeres cultas, ni mucho menos meras comparsas, sino auténticos personajes fundamentales. El caso supremo es el que representan Nastasia Filíppovna y Aglaya Ivánovna en *El idiota*.

no existe la más mínima doblez en la conducta de Anna Andréyevna Versílovna, «uno de los caracteres más interesantes del libro» [56].

El viejo príncipe Sokolskii, que en realidad no es tan anciano (aún no ha cumplido los setenta), en cuya casa encuentra un difuso e inconcreto empleo el adolescente —naturalmente, a través, como siempre, del omnipresente y ubicuo Versílov, habilísimo en ocultar también su presencia cuando lo considera aconsejable u oportuno, cosa nada inhabitual en él—, es un hombre pusilánime, hipocondriaco, asustadizo, que tiene verdadero miedo ante determinadas situaciones, o que, sencillamente, prefiere no enfrentarse con gallardía a la realidad. Es verdad que puede tener arrebatos espontáneos, en los que asoma una desagradable irritabilidad, pero son rarísimos. Confía plenamente en Arkadii, al que dispensa un trato condescendiente y amable, cual si se tratase de su propio hijo, pero esa confianza disminuye notablemente respecto de Anna Andréyevna, que quiere casarse con él, y también teme de un modo casi enfermizo que su hija, a la que adora, albergue la intención, según rumores muy vagos que le han llegado, de deshacerse de él. Esta última circunstancia constituye el máximo ejemplo de a qué tipo de hechos prefiere Nicolai Ivánovich no encararse con valentía y resolución. Eso no es óbice para que el príncipe, que tiene una curiosa opinión sobre las mujeres en general, considere a su hija una «soberbia mujer» de la que se siente «orgulloso; pero con frecuencia, con harta frecuencia, amigo mío —le confiesa a Arkadii— me ofende...» (cap. II, III de la 1ª parte). En esa misma conversación, el príncipe, que intercala numerosas frases en francés, como era habitual todavía entre los miembros de la aristocracia rusa, le dice a Arkadii, y por eso hablábamos de curiosa opinión sobre las mujeres, lo siguiente: «Créeme: la vida de toda mujer es... una eterna búsqueda de alguien a quien someterse... Por así decirlo, está sedienta de someterse. Y tenlo presente: sin excepción alguna». Es decir, que, a pesar del elogio que hará a continuación de su hija Katerina, su opinión parece no ofrecer dudas. Sin embargo, no debe tomarse al príncipe Nicolai como una persona autoritaria o que sienta menosprecio por las mujeres. Ni mucho menos. Es más; en él encarna Dostoyevski a un personaje bastante inofensivo, desconfiado, sí, pero por falta de cariño, aunque también es verdad que

56 Jacques Madaule, *El cristianismo de Dostoievsky*, Buenos Aires, Losada, 1952, pág. 136. La traducción es de Juan Paredes.

es caprichoso y voluble. Eso que acaba de decirle tan solemnemente a Arkadii puede perfectamente desmentirlo a renglón seguido, y hace muy bien el avispado joven en seguirle la corriente y no entrar con él en una discusión de envergadura. Según podemos leer en el último capítulo de la novela, un mes después aproximadamente de transcurridos los acontecimientos que narra Arkadii en sus *Memorias*, es decir, a mediados de enero, el viejo príncipe Nicolai muere de un ataque de nervios. La famosa carta que tanto hubiese comprometido a Katerina Nikoláyevna, finalmente no es conocida por el príncipe, heredando de este modo su hija una inmensa fortuna.

Sobre las intenciones de Anna Andréyevna de casarse con el viejo príncipe Nicolai, trata de explicárselas al adolescente en una extensa conversación que tiene con su hermano. Anna, «poniéndose encarnada y bajando los ojos», le empieza diciendo a Arkadii que este deseo de sincerarse con él sobre un asunto tan enojoso y tan maliciosamente enredado por otros, es porque él tiene un «corazón sumamente puro, fresco» y porque sabe de la devoción que él siente por ella, a la que quiere corresponder «con gratitud eterna». Anna está muy agradecida al príncipe Nicolai, que hizo para con ella las veces de padre, pues su verdadero padre, Versílov, la abandonó cuando todavía era una niña, hasta el punto de que «nosotros, los Versílov..., un linaje ruso antiguo, soberbio, hemos llegado a ser unos vagabundos». Por eso sus pretensiones no son perversas, y eso bien lo sabe Dios, que es el único que puede ver y juzgar sus sentimientos. Ella —continúa diciéndole a Arkadii— no tiene intención alguna de aprovecharse del príncipe, sino que quiere romper las maquinaciones que se están urdiendo en torno al anciano (en referencia a la carta de Katerina Nikoláyevna) y sólo desea desposarse con el príncipe Nicolai para convertirse en su aya, en su enfermera, para cuidarlo como una hija cuida a su padre. Pero, a pesar de tan prolijas explicaciones, Arkadii no termina de fiarse de ella, siente en su interior que hay una parte de Anna que está mintiéndole, aunque sea de modo inconsciente o involuntario. Por eso, le pregunta casi de sopetón: «Anna Andréyevna, ¿qué es, a punto fijo, lo que de mí aguarda?» Continúan hablando del príncipe, de Versílov, de las supuestas intenciones de Katerina, y, sintiendo que lo trataban como un chiquillo inmaturo, Arkadii decide acabar la charla, malhumorado, enojado, harto de todo y de todos (3ª parte, cap. V, I). Pero, naturalmente, es sólo un momento pasajero de

indignación. Está decidido a descubrir el secreto de Versílov, esto es, descifrar el enigma que se guarece en el fondo de su alma.

Katerina Nikoláyevna es un personaje muy complejo, a mi modo de ver el personaje femenino más complicado de toda la obra, a pesar de su engañosa simplicidad. Jacques Madaule (1898-1993) llega a afirmar, lo cual quizá sea excesivo para algún que otro intérprete, aunque yo no veo la exageración, que se trata probablemente de la más compleja encarnación femenina de Dostoyevski [57]. Es una mujer sumamente hermosa, elegante y atractiva, todavía joven, pues su edad no llega a los treinta. Se encuentra en la plenitud de sus facultades. Tanto Versílov como Arkadii mantienen con respecto a ella una relación de atracción-repulsión, de amor-odio, aunque el amor terminará imponiéndose. El amor que siente Versílov hacia ella está en buena medida dominado por el apetito sexual, por la sensualidad [58]. Esta inclinación aproxima a Versílov a Rogochin, el asesino de Nastasia Filíppovna en *El idiota*, pero su alma no está ni tan devorada por los celos, ni por un absoluto e inexorable deseo egoísta de posesión, ni tampoco por una maligna premeditación criminal, aunque sí habrá en él un intento de matarla, bien es verdad que arrebatado y primordialmente impulsivo. En el caso de Versílov, ese amor acabará, después de la escena más tensa, violenta, caótica y angustiosa de toda la novela, en un cariño casi paternal, pues Andrei Petróvich ha decidido volver al regazo de la mujer que lo ama infinitamente, Sonia, y por la que él también siente un amor sincero, aunque ese otro yo que anida dentro de él como una hidra, haya impedido que se diese cuenta de ello con la suficiente clarividencia. La abnegación, la fidelidad de Sonia, terminan venciendo todos los escollos. Ella será, por fin, para Versílov, la amante, la esposa, la madre de sus hijos, la mujer que definitivamente ha conquistado su corazón. El que Versílov no sienta un amor sensual por Sonia tiene mucho que ver en el hecho de que finalmente encuentre la salvación junto a ella [59].

En cuanto a Arkadii, su inmaduro comportamiento con Katerina está en gran parte determinado por el modo de proceder del padre. En su fuero interno lo rechaza, abomina vivamente que Versílov

57 *El cristianismo de Dostoievsky*, pág. 128.

58 *Ibidem*, pág. 129.

59 *Ibidem*.

pueda amar o interesarse por otra mujer que no sea su madre, que tan desprendidamente se ha entregado, se ha inmolado, sufriendo en silencio; pero, al mismo tiempo, es tal la fascinación que siente Arkadii por su progenitor, por ese hombre apuesto, culto, inteligente, imprevisible, desconcertante, generoso, egoísta, que su anhelo más íntimo es emularlo, hacer lo que él hace, conocer a quienes él conoce. Por eso Katerina es también para él como una obsesión, y, aunque haga verdaderos esfuerzos por presentarse ante ella como si fuese un hombre maduro y con experiencia, lo cierto es que ella adivina al instante su denodado esfuerzo por mostrarse como en realidad no es; ella, Katerina, percibe muy pronto que Arkadii tiene un corazón limpio y que su mente no está poseída por ese desdoblamiento tan perturbador, incluso demoníaco, que atenaza a Versílov, si bien éste logrará, al fin, arrancar esa tarasca venenosa y destructiva de sus entrañas y serenar, dentro de lo razonable, su atormentado espíritu.

Katerina Nikoláyevna, a pesar de su juventud, está viuda, al haber muerto su esposo, el general Ajmákov, quien, por su pasión por el juego[60], ha perdido toda la dote de su esposa. Con anterioridad a su casamiento con Katerina, había tenido una hija, Lidia, una muchacha de diecisiete años, enferma y desequilibrada emocionalmente, con la que mantiene una relación muy afectuosa su madrastra, pero que terminará sus días suicidándose con fósforo. Esta Lidia Ajmákova, que pasa temporadas en la ciudad-balneario de Ems, se ha enamorado (prueba de su inmadurez) de Versílov, aunque éste, muy juiciosamente, no le corresponde. Por una errónea interpretación de los hechos, el príncipe Seríocha, que ha mantenido una fugaz relación amorosa con Lidia cuyo resultado ha sido el nacimiento de una niña, proporciona una bofetada a Versílov, que más adelante Arkadii querrá vengar batiéndose en duelo con el dislocado príncipe. Por si fuera poco, Seríocha se convierte también en amante de Lizaveta [Isabel] Makárovna, llamada casi siempre Liza en la novela, que es la hermana de padre y de madre de Arkadii. De esa relación secreta, se queda Liza embarazada, aunque aborta como consecuencia de caer accidentalmente por unas escaleras. Pocos meses después de

60 Se advierten aquí algunos rasgos autobiográficos del escritor. Sobre ello digo algo, al hablar de Pólina Súslova y de la estancia de Dostoyevski, en agosto de 1865, en Wiesbaden para calmar su pasión por la ruleta, en mi ensayo sobre *El idiota*.

ocurridos los hechos narrados por Arkadii, que, como hemos señalado, finalizan a mediados de diciembre, muere Seríocha, a mediados del mes de mayo siguiente. Es, sin lugar a dudas, un personaje trastornado y profundamente desdichado.

En sus contados encuentros con Versílov o con Arkadii, nunca pierde los nervios Katerina Nikoláyevna, ni la dignidad, ni el aplomo, ni la entereza. Pero para poder referirnos a ellos, hay que empezar por dibujar el carácter y los pensamientos de Arkadii Makárovich, quien, a pesar de aquellas aparentemente firmes, aunque en el fondo inconsistentes intenciones de convertirse en un nuevo Rothschild, manifiesta un genuino desprendimiento por el dinero, llegando a pensar en su fuero interno que, después de acumular millones, sería capaz de entregarlo todo, no la mitad, sino «hasta la última copeica, porque al quedarme hecho un mendigo me encontraría de pronto más rico que Rothschild» (1ª parte, cap. V, III). Este pensamiento íntimo de nuestro adolescente, el de relacionar paradójicamente la verdadera riqueza con la pobreza, es más hondo de lo que a simple vista pudiera parecer, y no creo descabellado traer aquí a colación una sentencia dicha o atribuida a Friedrich Hölderlin que dice así: «Entre nosotros, todo se concentra sobre lo espiritual, nos hemos vuelto pobres para llegar a ser ricos». La frase fue objeto de un amplio comentario llevado a cabo por Martin Heidegger en una conferencia que pronunció sobre «la pobreza» (*Die Armut*), el 27 de junio de 1945, en el castillo de Wildenstein, sobre las alturas del Jura suabo, no lejos de su Messkirch natal[61], y sobre la que me he detenido en otro lugar, a fin de intentar arrojar alguna luz en torno a una de las Bienaventuranzas: «Bienaventurados los pobres de espíritu» (Mt 5, 3), una sentencia que, esencialmente, alude a los sencillos, a los humildes. De ahí que seguramente no sea el pasaje evangélico más adecuado para comprender lo que Jesús quería decir al ensalzar la pobreza. Ese pasaje podría ser el del joven rico. No obstante, lo que me interesa aquí es clarificar someramente lo que significa la «pobreza» en contraposición a la «riqueza». Decía yo, aproximadamente, que lo que quiere decir Heidegger en su exégesis es que «ser verdade-

61 Martin Heidegger, *La pobreza*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, especialmente las páginas 107-117. La traducción del alemán es de Irene Agoff. El pequeño volumen incluye una extensa y rigurosa presentación de Philippe Lacoue-Labarthe.

ramente pobre», sin ningún doble sentido de las palabras y sin ironía alguna, es tenerlo todo, esto es, todo tipo de bienes materiales, pero, sin embargo, carecer de lo que de verdad importa, que son los bienes espirituales. La persona rica en bienes materiales, no se percata de que, en el fondo, es pobre, mientras que aquella que posee bienes espirituales, esto es, lo no-necesario, lo que no proviene de la coacción, sino de la libertad, es la que es verdaderamente rica, según la bella sentencia atribuida al poeta-filósofo de la región del río Neckar, puesto que se ha liberado de lo aparente, de lo «útil», de lo que únicamente es accesorio[62]. Asimismo, también resultan muy clarividentes los comentarios emitidos por el místico renano Enrique Suso (Constanza, ca. 1295/1297 - Ulm, 1366), uno de los principales discípulos del Maestro Eckhart, quien, en un texto compuesto en los años de su vejez, titulado *Vida*, en el capítulo 51, citando la aludida bienaventuranza y fundamentándose en una frase de San Pablo —«Vivo, mas ya no yo» [Gal 2, 20]—, relaciona la pobreza con el hecho de que el hombre no se deje llevar por la posesión, que no se aferre a nada, que se des-haga de sí mismo, a fin de que sólo le inunde el Espíritu de Dios. La pobreza de espíritu, pues, como renuncia a todo egoísmo, a toda posesión, como olvido de uno mismo, de tal modo que el Espíritu de Dios, uno y trino, lo envuelva. Ya no soy yo quien vive en mí, sino que soy yo quien vive en Cristo[63].

62 *'San Manuel Bueno, mártir': existencia, duda y fe*, breve ensayo terminado el 5 de julio de 2013 y publicado en el nº 82 (octubre-diciembre de 2013) de la revista *Gibralfaro*, de la Universidad de Málaga, y en http://www.enriquecastanos.com/unamuno_manuel_bueno.htm

63 Heinrich Seuse, *Vida*, Madrid, Siruela, 2013, págs. 170-171. La edición y la traducción del alto alemán medio, corresponden a Blanca Garí de Aguilera, Catedrática del Departamento de Historia Medieval de la Universidad Autónoma de Barcelona. Las ideas del Maestro Eckhart y de sus discípulos estuvieron muy influidas por la beguina Margarita Porete, la profunda mística picarda autora de *El espejo de las almas simples*, condenada por hereje relapsa por la Inquisición francesa, en connivencia con el rey Felipe IV *el Hermoso* y la Universidad de París, ante la indiferencia del papa Clemente V, lo que supuso que fuera quemada viva en esa ciudad el 1 de junio de 1310. Desgraciadamente, todavía se ignora en España el papel decisivo de la mística femenina en la Europa occidental y central en el siglo XIII, hasta el punto que con estas mujeres podemos afirmar que se inicia de verdad la mística en el Occidente cristiano, quiero decir, la experiencia mística, plasmada en

Las ideas elevadas, piensa Arkadii, están por encima del dinero, pues sin aquéllas la sociedad no puede fundamentarse sobre bases sólidas. A uno de los personajes más sórdidos de la novela, Stebélkov, especulador, prestamista usurero, ruin, miserable y hombre sin escrúpulos morales, le espeta el adolescente: «Lo primero es una alta idea, y luego el dinero, pero sin una idea elevada con dinero la sociedad resbala» (1ª parte, cap. VIII, II). El tema del ideal, como veremos más adelante, está muy presente en los razonamientos de Versílov y en muchos de los diálogos que mantiene con su hijo, pero tampoco podemos olvidar el carácter preeminente que el ideal, principalmente ético, tuvo pocos años antes en *El idiota*, una recurrente preocupación de Dostoyevski que, entre otros grandes autores, le viene de su admirado Alejandro Puschkin y, por supuesto, del inmortal hidalgo manchego cervantino. Pero cuando las ideas se transforman en obsesiones, cuando se apoderan por completo de la mente del individuo, pueden acabar originando actitudes y comportamientos patológicos, enfermizos. El que una idea se convierta sólo en eso, en una *idea*, persistente, obsesiva, que te martillea la cabeza y no te permite poder vislumbrar con nitidez cuanto te rodea, es, sin duda, algo peligroso. Las novelas dostoyevskianas están plagadas de personajes de este tipo, siendo su quintaesencia más elaborada, inquietante y perturbadora la del ingeniero Aléksieyi Kirillov de *Demonios*. Afortunadamente, Arkadii se da pronto cuenta de ese mortal peligro, que puede encerrarlo en un círculo vicioso infernal y autodestructivo. Por eso razona con buen juicio para sí mismo: «... deduje directamente que, teniendo en la cabeza algo fijo, perenne, intenso, que nos ocupa de un modo horrible..., parece que te alejas con eso por completo de todo el mundo en la soledad, y todo cuanto ocurre pasa como de través ante lo principal» (1ª parte, cap. V, IV). La *idea* podía consolarlo de la «ignominia», hacerlo diferente, creerse con ella más fuerte, pero, por encima de todo, podía cercenar su contacto con el mundo,

---

tratados, cartas, visiones, poesías y canciones. No hubiese existido la mística renana, en la forma que la conocemos, sin esas mujeres «feministas» adelantadas a su época. Del siglo XII deben mencionarse a Isabel de Schönau y María de Oignies. Pero es el XIII el que atesora sus más excelsas representantes: Margarita de Oingt, Hadewijch de Amberes, la no identificada Hadewijch II, Matilde de Magdeburgo, Beatriz de Nazareth y Margarita Porete. Todavía en el siglo XIV habría que mencionar, al menos, a Angela de Foligno.

con las personas, convertirlo en un esclavo de ella, en un *alienado*. La «idea» puede desencadenar un desenlace fatal. Por ejemplo, en un conocido de Arkadii, llamado Kraft, quien termina suicidándose por ese motivo, por el dominio que sobre él ejerce una determinada «idea». De forma vaga le relata Arkadii el hecho acaecido a Olia[64], la muchacha de destino trágico a la que se encuentra en el rellano de la escalera donde viven Sonia y Versílov, pues la joven, según tendremos ocasión de narrar concisamente más adelante, se dirige al piso de ambos para saber exactamente las razones por las que Versílov les ha dejado dinero a ella y a su madre, Daria[65] Onisímovna. Mientras suben las escaleras que conducen al departamento, impresionado como está Arkadii por el reciente suicidio de Kraft, le dice a Olia: «Cuando es preciso, el hombre generoso sacrifica hasta la vida; Kraft [al que también conocía muy ligeramente Olia] se ha pegado un tiro; Kraft, por la idea, fíjese usted, un joven, renunció a las ilusiones [...] Cuando una idea seduce..., cuando hay una idea... La idea es lo principal; en la idea está todo...» (1ª parte, cap. IX, I).

El desconocido paradero de la carta que compromete a Versílov en su pleito con los príncipes Sokolskii, conduce a Arkadii a casa de un tal Dergáchov, pues allí espera encontrar, como de hecho así ocurre, a Kraft, que es quien está, por extraños avatares que no vienen al caso, en posesión de ella, y que, de *motu proprio*, se la entrega a Arkadii. En casa de ese Dergáchov, que es ingeniero, se reúnen algunos jóvenes nihilistas, quienes hablan y hablan sin parar de los asuntos políticos y sociales que les preocupan, terminando Arkadii por terciar en la confusa, incoherente y pintoresca conversación. Las ideas nihilistas que profesan no están, ni mucho menos, puesto que no es ése el propósito del novelista, tan perfiladas y aquilatadas como en *Demonios*, aunque queda constancia de su ateísmo y se traslucen sus quiméricas aspiraciones por transformar Rusia, librándola de la flagrante injusticia que la oprime. Resulta más que significativo que el impulso decisivo de las ideas nihilistas en Rusia no se haya producido bajo el reinado del zar Nicolás I, un verdadero autócrata que ejerció el poder con energía hasta su muerte en 1855, guiándole «la misma idea de un Estado "reglamentado" y "policial" que a Pedro el

64 Forma afectuosa de Olga.

65 Dorotea.

Grande»[66], sino bajo el reinado del reformista Alejandro II, asesinado en un atentado minuciosamente preparado por varios miembros del grupo revolucionario *Narodnaya volia* (Libertad o Voluntad del pueblo) el 1 de marzo de 1881[67]. Alejandro II compartía con su padre los ideales del absolutismo ilustrado, «pero su manera de ser era mucho más suave y tolerante»; además, «había sido educado con un espíritu mucho más humano», gracias a que su preceptor fue el poeta prerromántico ruso Vasili Andréyevich Zhukovsky (1783-1852)[68].

Uno de esos jóvenes asistentes a la tertulia de Dergáchov —tertulia que ofrece ciertas concomitancias con la que se reúne en torno al jovencísimo Ippolit Teréntiev en *El idiota*—, y de los más conspicuos, es quien se apellida Tijomírov, que lanza una larga perorata sobre la situación presente de Rusia y su destino, que es al mismo tiempo el destino de la Humanidad toda, pues uno y otro están irremisiblemente unidos para él. La inminente transformación del mundo está vinculada a la fusión de toda la Humanidad, sin distinción de razas ni de pueblos. Y esto es algo inevitable, pues, de lo contrario, la propia «Rusia dejará de existir un día». La misión de los pueblos, y es evidente que se está refiriendo a la de Rusia, es la de emitir ideas a la Humanidad, un material que posteriormente pueda ser aprovechado, porque la vida de los pueblos se extingue, termina agotándose, por muy poderoso que un pueblo sea, cual si se tratase de una ley histórica; ahí está, para demostrarlo, el caso de Roma: «los

66 George Vernadsky, *Historia de Rusia*, Buenos Aires, Losada, 1947, pág. 156. La traducción es de Luis Echávarri. La edición original es de 1929, basándose esta traducción en la segunda edición, revisada y ampliada por el autor, de 1944. Georgii Vladimirovich Vernadsky (San Petersburgo, 1887 - New Haven, Connecticut, 1973) era hijo del científico y naturalista ruso Vladimir I. Vernadsky (1863-1945). Georgii, que participó en la guerra civil junto al Ejército blanco, abandonó Rusia en 1920. Fue Profesor en las universidades de Praga y de Yale. Su concepción histórica está influida por el pensador neokantiano alemán Heinrich Rickert.

67 Todas las circunstancias del atentado están muy bien reconstruidas en el último capítulo del extenso estudio de Franco Venturi, *El populismo ruso*, Madrid, Alianza, 1981, págs. 1043-1057. La traducción es de Esther Benítez. El historiador Franco Venturi (Roma, 1914 - Turín, 1994) era hijo del historiador del arte Lionello Venturi y nieto del también eminente historiador del arte Adolfo Venturi.

68 George Vernadsky, *Historia de Rusia*, pág. 165.

pueblos, aun los más dotados, viven, por junto, mil quinientos años; a lo más, dos mil años» (1ª parte, cap. III, III). Repárese en el hecho de que la opinión de Tijomírov, cuya naturaleza está relacionada con la Filosofía de la Historia, tiene, en líneas generales, su fundamento de verdad, sobre todo si sustituimos «pueblos» por «civilizaciones». Muchas de ellas, con una suma de siglos similar o algo superior a la señalada por Tijomírov, han desaparecido por completo de la faz de la Tierra, asunto del que se ocupó extensamente el historiador británico Arnold Joseph Toynbee (1889-1975) en su monumental *Study of History*, publicado entre 1934 y 1954, y en el que identifica 21 civilizaciones[69]. Una de ellas es la europea, que, conviene recordar, se remonta rigurosamente al siglo VIII, esto es, el tiempo en que los francos carolingios oriundos de Austrasia sustituyeron en el poder a los francos merovingios, proceso magníficamente descrito por el gran historiador belga Henri Pirenne (1862-1935) en su clásico libro *Mahoma y Carlomagno*, que dejó manuscrito a su muerte, preparando fielmente la edición póstuma[70] su discípulo Fernand Vercauteren, auxiliado por la esposa y por el hijo del historiador, el también historiador Jacques Pirenne. En rigor, pues, la civilización europea cristiana occidental tiene algo más de mil doscientos años.

Estamos autorizados a creer que algunas de las ideas de Tijomírov son las del propio Dostoyevski, tal como podemos leer en las páginas del *Diario de un escritor*, elaborado entre 1861 y 1881. En la misma Introducción, III, podemos ya leer: «...el carácter ruso se diferencia rotundamente del europeo [...] lo que principalmente descuella en él es la capacidad de síntesis, de conciliación de contrarios, de universalidad humana. El ruso [...] simpatiza con la Humanidad toda, sin distinción de nacionalidades, sangre ni tierras»[71].

---

69 Un amplio compendio de David Churchill Somerwell (1885-1965), en cuatro volúmenes, supervisado directamente por el autor, ha sido publicado en español por la editorial Alianza, con varias ediciones desde 1970.

70 Henri Pirenne, *Mahoma y Carlomagno*, Madrid, Alianza, 1989, especialmente las páginas 164-170, en las que se detiene en la creciente influencia de los mayordomos de palacio carolingios en la corte merovingia, el primero de los cuales con auténtico poder fue Carlos Martel, padre de Pipino *el Breve* y abuelo de Carlomagno. La traducción es de Esther Benítez.

71 Fiodor M. Dostoyevski, *Obras Completas*, tomo III, pág. 614.

Las ideas de Kraft, otro de los jóvenes que acuden a esas reuniones semiclandestinas, y al que ya nos hemos referido, son ideas propias, originales, pesimistas, ideas que detectan la penosa ausencia de ideas morales en Rusia, sumergida como está en unos «tiempos de la áurea medianía e insensibilidad, pasión por la ignorancia, pereza, incapacidad para los negocios y necesidad de tenerlo todo listo. Nadie piensa; es raro que nadie se asimile una idea». Se desespera, como constata Arkadii, por la suerte de Rusia, por su futuro, por la falta de sensibilidad hacia sus riquezas naturales, sobre todo los bosques, pues, para él, Rusia «es..., es..., la cuestión más esencial que pueda haber» (1ª parte, cap. IV, I). Todos se dan cuenta del nerviosismo con que ha pronunciado esas palabras. Kraft es un espíritu sensible, incapaz de hacer daño, taciturno, solitario, obsesionado por una idea, y, según hemos señalado, esa idea acabará siendo trágica para él, pues la vida se le ha convertido en un suplicio; de ahí su decisión definitiva: el suicidio pegándose un tiro.

Otro miembro esporádico del grupo es Vasin, hijastro de Stebélkov y amigo de Kraft, que, al igual que éste, es un hombre de indudable integridad moral. Termina enamorándose de Lizaveta Makárovna, con la que es más que probable que acabe iniciando una relación estable y rehaciendo su vida, según insinúa Arkadii en el último capítulo de la novela. Son dignas de mención las palabras que Vasin pronuncia, y que lo definen muy bien, a propósito de unos versos del poema *El héroe* (*The Hero* / en ruso: *Geroi*), escrito en 1830 por Alejandro Puschkin[72], que «encierran un axioma sagrado» para Arkadii: «Probablemente la verdad —le contesta Vasin a un Arkadii que se ha mostrado tan seguro de la verdad que encierran los versos del gran poeta romántico ruso—, como siempre, estará en el medio: es decir, que en un caso será sagrada una verdad, y en otro, una mentira» (1ª parte, cap. X, I).

En medio del bullicioso diálogo de los jóvenes nihilistas en casa de Dergáchov, afloran como de improviso los sentimientos humanitarios de Arkadii, cuando narra una breve pero conmovedora

72 Los versos, traducidos por Cansinos Asséns, dicen: «Más preciada es la sombra de las viles verdades que el engaño que nos asalta». Sobre este poema debe consultarse el magnífico estudio de Andrew Kahn, *Pushkin's Lyric Intelligence*, Oxford University Press, 2008, especialmente las págs. 246-258 del cap. 7, que se ocupan expresamente del poema.

historia acerca de un general retirado que se muere, completamente abatido y entristecido por la pena, seis meses después de fallecer dos pequeñuelos que tenía (1ª parte, cap. III, III). Las opiniones siguen caldeando el ambiente; uno de los presentes, por ejemplo, defiende sólo su libertad personal, la de él solo, que es lo único que ocupa el primer plano, evocándonos lejanamente ese egoísmo de los yoes individuales de que habla Max Stirner en *El Único y su propiedad* (1844). Finalmente, Arkadii estalla. Les expresa, todo trémulo, que, considerando lo que acaba de oír, es muy posible que él tenga ideas mucho más útiles acerca de la Humanidad que todos ellos juntos. Aquejado de un extraño nerviosismo, que se acentúa ante las risitas de los circunstantes, Arkadii les pregunta sobre qué le ofrecen para que se resuelva a seguirles. Lo que ellos pretenden construir, en esa hipotética sociedad futura de la que tanto hablan, es un «cuartel», una prisión: «Ustedes pondrán un cuartel, viviendas comunes, *strict nécessaire*, ateísmo y comunidad de mujeres sin hijos...; he ahí adonde van a parar ustedes, porque estoy enterado» (1ª parte, cap. III, V). Estas opiniones de Dostoyevski, muy apresuradas ahora en boca del adolescente, pues ya podrá explayarse sobre ellas a través de Versílov, no son en absoluto nuevas; nos las habíamos encontrado en *El idiota*, y, sobre todo, en *Demonios*, lo que corrobora su don profético, cómo se anticipa al Estado totalitario que anegará Rusia con una marea gigantesca e incontenible con la Revolución bolchevique, una de cuyas claves, si no la mayor, está precisamente en ese término, «ateísmo», que pronuncia Arkadii, puesto que estos jóvenes nihilistas rusos, ateos y de altos ideales morales, son los cachorros del bolchevismo, cuya pretensión es sustituir la creencia religiosa en Dios por una religión laicista; peor aún, aunque parezca un oxímoron, por una religión atea, según supo comprender con una lucidez inigualable Nicolás Berdiaev en varios de sus ensayos, especialmente en dos que ya hemos citado aquí: *El espíritu de Dostoyevski* y *El cristianismo y el problema del comunismo*. Por eso pudo Dmitri Merejkovski hablar con toda la razón del mundo de Dostoyevski como del auténtico profeta de la revolución rusa, anticipándose en decenios a ella[73].

---

73 Para toda esta cuestión, véase mi aludido ensayo sobre *El idiota*, en el que me detengo pormenorizadamente en el pequeño libro de Dimitri Merejkowsky, *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*, Buenos Aires, Argonauta, 1946, cuya traducción se debe a René Astiz y Teba Bronstein.

La denuncia de Arkadii no es óbice para que a veces, muy pocas, manifieste ideas anarquistas, pero en un contexto y con un sentido por completo diferentes de esas ideas verdaderamente inicuas que pululan por la Rusia de la *intelligentsia* nihilista. Por ejemplo, cuando se le ocurre pensar, cuando los hechos se han precipitado de un modo vertiginoso e incontrolable, en los capítulos finales de la novela, que «*la propieté c'est le vol*», inequívoca referencia al célebre ensayo, publicado en 1840, *¿Qué es la propiedad?*, del teórico y hombre de acción anarquista francés Pierre-Joseph Proudhon, en cuyo primer párrafo responde con contundencia que la propiedad «es el robo»[74] (3ª parte, cap. VI, II). ¿Y los hechos? Los hechos preocupan extraordinariamente al adolescente, abrumándolo por entero (3ª parte, cap. IX, III), siendo para él tan importantes como lo eran para el historiador Guizot (1787-1874) [75].

Pero terminemos con esos personajes de vida desordenada que pululan por la novela y con los que Arkadii mantendrá a veces una relación incómoda, tumultuosa, aunque en otras le presten ayuda.

74 Pierre-Joseph Proudhon, *¿Qué es la propiedad?*, Barcelona, Tusquets, 1977, págs. 31-32. La traducción es la de Rafael García Ormaechea de 1903. Sobre este conocidísimo texto del padre del federalismo autogestionario, me extendí ampliamente en mi Memoria de Licenciatura, inédita, dirigida por el Profesor Antoni Jutglar Bernaus, y titulada *Proudhon y el utopismo posrevolucionario: aproximación al estudio del socialismo anterior a Marx*, Universidad de Málaga, octubre de 1981, especialmente las págs. 178-182. Quiero manifestar aquí una vez más, pues ya se lo expresé en vida, mi agradecimiento, por su inestimable enseñanza y orientación metodológica, al desaparecido catedrático Antoni Jutglar (Barcelona, 1933-2007), persona de gran calidad humana y uno de los mayores expertos mundiales en Francisco Pi y Margall y el federalismo español de la segunda mitad del siglo XIX, que era por entonces, a pesar de su enfermedad, profesor a tiempo parcial del Departamento de Historia Contemporánea de la todavía lozana Universidad malacitana.

75 François Guizot, *Historia de la civilización en Europa*, Madrid, Alianza, 1990, pág. 20. La traducción es de Fernando Vela, fiel colaborador y discípulo de don José Ortega y Gasset. La importancia decisiva de los hechos (primero, «el estudio de los hechos»; después, «el imperio de las ideas» y «ante todo la civilización») en Guizot, ha sido bien analizada por Georges Lefebvre, *El nacimiento de la historiografía moderna*, Barcelona, Martínez Roca, 1974, sobre todo las págs. 180-182. Traducción de Alberto Méndez.

Además de Stebélkov, está también Lambert, que había sido compañero de Arkadii en el internado de Touchard. Lambert es un individuo que también se dedica al chantaje y a la extorsión, siendo una suerte de jefecillo de poca monta de un grupo de personajes pintorescos, empezando por la joven francesa con la que comparte habitación y que le sirve de anzuelo para sacar partido a sus sórdidos proyectos: Alphonsine Karlovna. Cuando el adolescente ha conseguido la carta que tanto compromete a Katerina, él mismo se la cose en el forro del bolsillo interior de su chaqueta, a fin de no perderla (1ª parte, cap. IV, III), pues para él también es un arma que en cualquier momento podrá utilizar contra Katerina si es necesario, aunque en realidad no sabe muy bien por qué se le vienen a las mientes esos malos pensamientos. La verdad es que nunca los pondrá en práctica, y, en el fondo, nunca ha tenido tampoco el más mínimo propósito de hacerlo. Su razonamiento tiene que ver tanto con que Versílov se interese por esa mujer, algo que lo perturba por completo, como por el hechizo que también ella ejerce sobre él, y de ahí se explica ese modo de razonar, como si dijéramos, por despecho, puesto que ella lo trata como lo que todavía es: un joven bisoño. Pero la fatalidad hará que Lambert se atraiga astutamente a Arkadii, ofreciéndole su apartamento después de encontrárselo en un estado de semiinconsciencia en plena calle, donde ha tenido el sueño del que hemos hablado antes. Los días que Arkadii pase en casa de Lambert serán fatales, pues la Karlovna conseguirá, aprovechando en cierta ocasión que se encuentra profundamente dormido, sustituir la carta de marras por un trozo de papel en blanco, a fin de que, cuando él se palpe, sienta el tacto de un papel a través de la tela, y crea ingenuamente que la carta continúa en su poder. Lambert, que no tiene escrúpulos, intentará chantajear a Katerina, logrando que ésta acceda a acudir ante su inmunda presencia (en casa de Tatiana Pávlovna, que es donde convienen en encontrarse), pero ella, sin perder nunca la calma, esa calma aristocrática y majestuosa que la envuelve, no cede. Aunque «visiblemente asustada», acaba escupiéndole en la cara y hace un intento de salir de la estancia. Entonces, Lambert saca un revólver, y es en ese momento cuando intervienen Versílov, que estaba aguardando en el corredor, pues ruinmente, dejándose llevar por el fatídico «doble» que le persigue inmisericorde, se había confabulado con Lambert, sólo para martirizar a esa mujer que lo tiene embrujado, y Arkadii, ocurriendo lo

que se dirá después (3ª parte, cap. XII, V). Sólo anticipar que la carta será recuperada y por fin destruida.

Entre los restantes compinches de Lambert está también Nikolai Semíonovich Andréyev, un individuo larguirucho, violento, grasiento y sucio que acaba pegándose un tiro; Semión Sidórovich, con la cara picada de viruelas, y un amigo de Andréyev, llamado Pétia [diminutivo de Piotr, o sea, Pedro] Trischátov, un joven de mediana estatura, atildado y guapo, que acabará volviendo por el buen camino, tratando así de enmendar su dudoso comportamiento anterior; prueba de ello es cómo hace todo lo posible por ayudar al final a Arkadii, una vez que éste se percata de que ha perdido la epístola que llevaba cosida, auxilio cuyo fin no es otro que evitar la inminente catástrofe. Pero lo verdaderamente emotivo, lo que constata de manera fehaciente la sensibilidad y los buenos sentimientos de Trischátov, es el encendido y maravilloso elogio que le hace confidencialmente a Arkadii (pues a pesar de la barahúnda de camaradas que les rodea, es como si estuviesen completamente solos, confesándose el uno al otro), en un restaurante de la Mórskaya («Calle del mar»), cerca del río Neva, de un delicadísimo pasaje de *La tienda de antigüedades* de Charles Dickens[76], un novelista, como es bien sabido, muy querido de Dostoyevski. Lo relevante es cómo ese pasaje ha calado en el alma de Trischátov, que no acierta, piensa él, a expresar con precisión lo que quiere transmitirle a su reciente conocido, pero que ¡claro que acierta!, ¡y de qué modo!, con esa técnica narrativa tan dostoyevskiana de los puntos suspensivos, de la insinuación, del hablar entrecortado y nervioso, propio de personalidades patológicas, enfermizas, hipersensibles. La novela de Dickens la había leído Arkadii, y por eso se sorprende aún más del morboso interés de Trischátov en ponderarla, porque él no recuerda haber encontrado en ella nada de particular. Es entonces cuando Pétia le responde, haciendo un supremo esfuerzo por condensarle lo que él considera más esencial: «... ¿Recuerda usted aquel paso, al final, en que ellos..., aquel viejo chiflado y aquella chica encantadora de trece años, su nieta, después

76 Charles Dickens, *La tienda de antigüedades*, Madrid, Nocturna, 2011. La traducción es de Bernardo Moreno Castillo. El episodio descrito por Trischátov corresponde al final del capítulo cincuenta y tres, pág. 562. En su apasionada disertación, casi en estado de trance, cree que es una catedral lo que sólo es una pequeña iglesia de pueblo.

de su fuga y correría fantástica vienen a encontrarse, finalmente, no sé dónde al cabo de Inglaterra, junto a no sé qué catedral gótica de la Edad Media, y a la muchacha le dan allí un empleo para que enseñe el templo a los visitantes?... Y de pronto va y se pone el sol, y la muchacha en el pórtico de la catedral, toda bañada en sus últimos rayos, en pie, contempla el ocaso con pensativo, manso arrobo en su alma infantil, en su alma maravillada, cual si tuviese delante algún enigma, porque esto y lo otro vienen a ser enigmas...: el sol, como idea de Dios, y la catedral, como idea humana..., ¿no es verdad? ¡Oh, yo no acierto a expresarlo, pero Dios sólo gusta de esos primeros pensamientos de los niños... Y de pronto, junto a ella, en la escalinata, el vejete chiflado, su abuelo, se queda mirándola con los ojos fijos... Mire usted: no tiene nada de particular ese cuadro de Dickens, absolutamente nada, pero en toda la vida no lo olvida usted, y ha quedado en la memoria de toda Europa... ¿Por qué? ¡Porque eso es sublime! ¡Ésa es la inocencia!» (3ª parte, cap. V, III). Por mucho que uno busque, hay muy pocos ejemplos en toda la obra de Dostoyevski en los que se asista a tan vehemente encomio de la obra de otro escritor (sólo se me ocurren ahora los nombres de Cervantes, de Puschkin y de Shakespeare, aunque sé que hay otros); más precisamente, de un determinado pasaje, un trozo que demuestra la perspicacia y hondura de Dostoyevski en captar lo esencial, lo fundamental de lo que leía, pues en esas líneas que resume Trischátov está todo Dickens, el espíritu entero del genial escritor inglés. Ni el propio Joris-Karl Huysmans, después de su conversión al catolicismo, hubiese sido capaz de decir tanto del sobrenatural misterio de una catedral gótica en tan pocas palabras, y eso que su novela *La Cathédrale*, de 1898, es probablemente el epítome más acabado que se haya hecho en la literatura del significado simbólico y espiritual[77] de esa

77 Joris-Karl Huysmans, *La Catedral*, Madrid, Escelicer, 1961. La traducción es de José García Mercadal, hermano del notable arquitecto español Fernando García Mercadal. Al comienzo del capítulo XII (pág. 307) de esta excepcional novela, preñada de erudición humanística, religiosa y artística en el más alto sentido, Huysmans critica la casi nula atención prestada por muchos arqueólogos e historiadores de la arquitectura a los aspectos simbólicos, teológicos y espirituales del templo gótico medieval. Naturalmente, está formulando una crítica al más estrecho positivismo.

Jerusalén celeste que es la fábrica catedralicia de Chartres, con su luz, no natural, sino sobrenatural[78], gracias a ese prodigioso filtro que son las vidrieras, creando una interpenetración de espacios entre las naves fluida, enigmática, armónica y trascendente. Decía que ni el propio Huysmans es capaz de tan soberbia condensación, pero ésta corresponde, en realidad, a Dostoyevski, y la clave se encuentra en que toda esa emoción, en que todo ese «cuadro» indescriptible, todo ese sentimiento pleno de sublimidad que experimenta la doncella ante la obra divina y la obra humana, es sinónimo de inocencia; ésa es la inocencia para Dostoyevski, ciertamente un misterio, otro misterio más que sólo puede desvelar el espíritu del hombre que se convierte en un niño, porque inocencia equivale a pureza, a limpieza de alma, a blancura de corazón, como esos blanquísimos trapos tendidos que aparecen en la primera escena de *Ordet* (1955), que nos anuncian ya el limpio corazón de Johannes y la inocencia de su pequeña sobrina, la única que cree de verdad, pero con una fe infinitamente sencilla, que su tío, al que todos tienen por loco por creerse Jesús de Nazaret, puede resucitar a su madre, la candorosa Inger que acaba de morir después de un parto en el que la criatura también ha nacido muerta; y, en efecto, precisamente porque Maren tiene fe en la Palabra (eso es lo que significa «Ordet»: «la Palabra») de su tío, una fe que proviene, naturalmente, de su inocencia, su tío atenderá a su ruego y resucitará a su madre, el único milagro auténtico de toda la historia del cine, el único que no se contamina de ridículo o de esperpento, pues hasta los no creyentes sienten que ahí ha ocurrido algo inexplicable para la razón, pero que ha ocurrido no puede ponerse en duda[79]. Tampoco es una casualidad que el realizador, el danés Carl Theodor Dreyer, fuese un voraz lector de Kierkegaard, como lo es Johannes en la obra teatral de Kaj Munk que sirve de base al film.

---

78 Hans Jantzen, *La arquitectura gótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1982, págs. 78-79. La traducción es de José María Coco Ferraris. Jantzen nació en Hamburgo en 1881 y murió en Friburgo de Brisgovia en 1967. La edición original alemana de su libro es de 1957.

79 Véase mi artículo «Lenguaje, significado y heterodoxia. Consideraciones sobre 'Ordet' ('La Palabra'), de Carl Th. Dreyer», publicado originalmente en el *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga, nº 18, 1997, págs. 399-417. Publicado también en http://www.enriquecastanos.com/ordet.htm

Esta reflexión sobre la inocencia nos lleva directamente a uno de los soliloquios más penetrantes del adolescente: el significado que para él tiene la risa, un significado sobre el que piensa después de haber contemplado una sonrisa queda y casi imperceptible en el semblante de Makar Ivánovich, a quien de improviso ha descubierto, después de varios días sin advertirlo, compartiendo el cuarto contiguo al suyo en casa de Sofía Andréyevna. Del modo como se ríe un hombre, podemos deducir los más oscuros secretos de su alma. No digo aquí nada nuevo si confieso que los dos autores de toda la historia de la literatura del mundo que siempre me han provocado una risa más espontánea, menos artificial, más sana, más liberadora, son Cervantes y Dostoyevski. Es una risa tan auténtica, que basta para medir su intensidad el hecho de encontrarse uno solo, en la más estricta intimidad, leyendo el *Quijote* o alguna de las grandes novelas de Dostoyevski; de pronto, estalla uno en una sonora carcajada, prolongada, franca, que se resiste a abandonarte, porque, cada vez que te acuerdas del pasaje en cuestión, la risa vuelve impetuosa, inocente, como un viento fresco y lozano que todo lo limpia, que todo lo vuelve prístino, originario. Y lo más increíble en el caso de Dostoyevski es que esa risa se apodera de nosotros, de manera completamente inesperada, incluso pocas líneas o párrafos después de haber leído un suceso muy trágico, o un pensamiento desolador; no obstante, el genio, y en pocas capacidades se advierte más la auténtica genialidad, nos sorprende de improviso con una situación absolutamente divertida, reparadora, como si se tratase de un bálsamo que lubrificase la represión escondida que lleva uno dentro de sí y la dejase correr, liberada, por los espacios infinitos de su alma; y más nos sorprende todavía que esas situaciones que nos apremian a esa risa incontenible, esa que produce un indefinible dolor en el vientre, son situaciones en las que el personaje objeto de nuestra hilaridad ha sufrido una desgracia; es decir, la desgracia o torpeza ajena nos produce un efecto cómico, como cuando alguien va a sentarse en una silla, y, literalmente, sin apercibirse de su movimiento maquinal e involuntario, da con su trasero en el suelo: el efecto instantáneo, si no se ha hecho ningún daño físico, es una risa tremenda, que indigna, claro está, al sujeto motivo de la misma, pero que no podemos evitar; a veces, hasta tenemos que abandonar un determinado lugar o dejar de estar delante de cierto individuo conocido o que acabamos de conocer, porque la risa que nos produce su cómico

semblante, o que nos provoca uno de esos percances ajenos sin consecuencias, hace que se nos empañen los ojos de lágrimas y que se apodere de nosotros una risa nerviosa, que fluye como una corriente de agua caudalosa y que no podemos domeñar. Dostoyevski es un verdadero maestro para provocar en nosotros ese movimiento de la boca, circunstancia que también pone de relieve la paradoja, no ya de su biografía existencial como hombre y como escritor, sino, asimismo, la de los personajes que pueblan los miles de páginas de su inagotable imaginación.

El filósofo vitalista y espiritualista francés Henri Bergson se ocupó de la risa en un breve ensayo de 1900, *La rire*, que agrupaba tres artículos publicados en la *Revue de Paris*. En él nos dice que la risa no existe fuera del ámbito humano; que un síntoma de la risa es «la *insensibilidad*»; que «lo cómico sólo puede producirse cuando recae en una superficie espiritual y tranquila» y que «su mayor enemigo es la emoción»; que lo cómico «exige como una anestesia momentánea del corazón», dirigiéndose «a la inteligencia pura»; y, por último, que «no saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados», pues «la risa necesita un eco». Más adelante, precisa: «Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral»[80]. Bergson se detiene en numerosos ejemplos extraídos de diversas obras literarias, siendo el autor más veces citado Molière, aunque el ejemplo máximo es para él sin duda alguna Cervantes: «Una distracción sistemática como la de Don Quijote es lo más cómico que se puede imaginar en el mundo: es lo cómico mismo, tomado lo más cerca posible de su fuente»[81].

La risa, piensa para sí el adolescente con una precisión de profundo y atento psicólogo impropia de su edad, nos permite detectar tanto un alma ruin como otra noble y sincera: «Pienso que cuando ríe el hombre, las más de las veces resulta desagradable mirarlo[82].

---

80 Henri Bergson, *La risa*, Madrid, Sarpe, 1985, capítulo 1. La traducción, cedida por Plaza & Janés, es de Amalia Aydée Raggio. Otras ediciones, como la de Losada de Buenos Aires de 1939, escriben Haydée el primer apellido de la traductora.

81 *Ibidem*, capítulo 3.

82 No debiera caerse en la tentación de confundir la apreciación de Arkadii con lo grotesco. Uno de los artistas que más exploró este factor fue el

Es lo más frecuente que en la risa de la gente se trasluzca algo ruin, algo que rebaja al que ríe, aunque el propio riente no se percate en absoluto de la impresión que produce [...] La risa necesita, ante todo, de sinceridad, ¿y dónde anda entre los hombres la sinceridad? La risa sincera y sin malicia es... alegría, ¿y saben los hombres alegrarse? [...] Hay caracteres que no comprendemos; pero que se ría el hombre con sinceridad alguna vez, y todo su carácter se nos revelará como en la palma de la mano [...] Cuando el hombre ríe bien... quiere decir que es bueno el hombre [...] Pero comprendo, sí, que la risa es la prueba más segura del alma. Mirad a un niño; sólo los niños saben reírse absolutamente bien..., por lo que resultan tan encantadores. El niño que llora es para mí repelente[83]; pero el que

escultor alemán Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), un caso ejemplar de los problemas relacionados con los artistas y la locura desde el estudio que le dedicó el psicoanalista e historiador del arte Ernst Kris. El escritor Christoph Friedrich Nicolai, que visitó a Messerschmidt algunas veces, cuenta cómo trataba de convencerlo de que veía fantasmas, y que ciertos espíritus lo perseguían, siendo el de la proporción el más amenazador de todos ellos. Ideó una complicadísima teoría sobre las proporciones humanas, que decía le había inspirado el egipcio Hermes Trismegisto, pero aquel espíritu de la proporción, celoso, le infligía dolores físicos, por lo que tenía que pellizcarse continuamente; de ahí que decidiese elaborar sus célebres estudios de carácter y rostros con todo tipo de muecas. Nicolai dice que cada treinta segundos se miraba al espejo y ponía la cara conveniente a lo que estaba haciendo. En total hizo sesenta y nueve cabezas de carácter, entre 1770 y 1783. Se han conservado cuarenta y nueve, la mayoría en plomo, unas pocas en piedra y otra en madera. Las hay muy expresivas, raras y extravagantes, o incluso vacías. La monografía de Kris no está traducida al español, pero el caso es ampliamente estudiado, y de ahí he hecho el anterior extracto, por Margit y Rudolf Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 123-130. La traducción es de Deborah Dietrick.

83 Exagera aquí demasiado su opinión el adolescente, o, al menos, puede resultar excesivamente radical si la contrastamos con la realidad o la comparamos con ciertas obras artísticas. Una de las más notables es una pieza de cera del escultor italiano Medardo Rosso, *La edad de oro* (1886), en la que precisamente investiga el paso, sin solución de continuidad, de la risa al llanto de un rorro en brazos de su madre, esto es, el carácter inestable y fugaz de los sentimientos, su permanente mutabilidad. Por eso es legítimo considerar a Rosso, en más de un sentido, como

ríe y está alegre es un rayo de luz del Paraíso, es... la revelación del futuro, en que el hombre será, finalmente, tan puro e ingenuo como los niños[84]» (3ª parte, cap. I, III).

Hay un encuentro entre Arkadii y Katerina (1ª parte, cap. VIII, III) que resultó ser muy fugaz y desafortunado, por la equivocada impresión que pudo causar en ella su inesperada y furtiva aparición. Él había acudido, sin ningún propósito fijo, a casa de Tatiana Pávlovna, pero, al no encontrarla, decidió esperar. Estando en ello, oyó al rato que entraba Tatiana acompañada de otra mujer, cuya voz ya conocía por haberla oído en casa del príncipe Nicolai; se trataba de Katerina Nikoláyevna. Irreflexivamente, decidió esconderse, lo que motivó que escuchase involuntariamente una conversación entre ambas mujeres en torno a la carta de marras. De pronto, al oír que Kraft se había pegado un tiro, salió de improviso de su escondite preguntando si era verdad lo que acababa de escuchar. Tatiana encolerizóse por tan imprevista presencia, y Katerina no acertó a hacerse una idea precisa de qué había originado el modo de proceder del impulsivo joven. Todo ocurrió muy deprisa, y él no pudo tampoco, o no atinó, a explicar la razón de por qué estaba escuchando —sin haberlo pretendido premeditadamente— escondido detrás de unos cortinajes.

Uno de los principales *leitmotiv* de la narración es precisamente el supremo interés de Arkadii por descifrar lo que Versílov siente por Katerina Nikoláyevna, pues intuye algo oscuro, irracional, extremadamente pasional en esa relación tan inquietante y perturbadora. En uno de sus encuentros con su padre, se arma de valor y tiene la osadía, además de la franqueza, de rogarle que no hablen de ella, lo cual puede parecer contradictorio con su íntima curiosidad y sus interminables pesquisas. Pero eso lo dice Arkadii por *pudor*. La sola idea de que Versílov pueda amar a esa mujer, es una tremenda ofen-

---

un escultor impresionista. La mencionada escultura, de medio metro de altura aproximadamente, es propiedad de la Raymond and Patsy Nasher Collection, Dallas, Texas, en los Estados Unidos. Una versión anterior, de 1885 y de 60 cm de altura, guarda el Petit Palais de París.

84 Recuérdese lo dicho anteriormente sobre Maren, la niña de la película *Ordet*. También lo que Jesús dice sobre los niños (Mc 10, 14), más aplicable aún al príncipe Mischkin, al que tanto gustaba en Suiza de rodearse de niños.

sa para él, pues supondría una infidelidad para con su madre Sofía Andréyevna. Durante toda la conversación se advierte el nerviosismo y la agitación del joven, mientras que Versílov mantiene la calma y la compostura, empleando diminutivos cariñosos y enternecedores con su hijo. De hecho, no está mintiéndole. Lo que ocurre es que Versílov, que ama tiernamente y de verdad a Sonia, siente al mismo tiempo una irreprimible atracción por Katerina, de la que él es plenamente consciente y quisiera poder superar. Esta es una faceta más de su desdoblamiento. En un momento del diálogo, le dice Arkadii: «...ese tema, entre nosotros, sería indecoroso [...] estos últimos días, más de una vez me dije: "¿Qué sería si usted amase, aunque sólo fuese un poquito, a esa mujer, aunque sólo fuese un minuto?" [...] ¡Oh! [...] de su recíproca hostilidad y de su aversión, por decirlo así, recíproca, de uno para el otro, de todo eso estoy enterado». La respuesta de Versílov no se la espera el adolescente: «Pero *esa mujer*, ¿no figurará también en la lista de tus recientes amigas?» A Arkadii le temblaba la voz, pero estaba decidido a no amilanarse: «... esa mujer es lo que antes decía usted en casa de ese príncipe [se refiere Arkadii a lo que había dicho Versílov en casa del príncipe Seríocha en el cap. II de la 2ª parte] respecto a la *vida viva*..., ¿recuerda? Decía usted que esa vida viva es algo hasta tal punto franco y sencillo; hasta tal punto se nos muestra diáfana, que precisamente por esa franqueza y claridad resulta imposible creer que sea eso, y no otra cosa, lo que toda la vida con tanto afán vamos buscando... Bueno, pues con ese criterio se encontró usted una mujer..., el ideal en su perfección, y en el ideal reconoció usted..., *todos los vicios*. Para que se vea lo que es usted». Versílov le responde como si fuesen dos auténticos cómplices, dos confidentes que comparten un secreto, y su respuesta está llena de suavidad, de afectuosidad, de una voz «acariciante», resplandeciendo su rostro, como «involuntariamente» irradiaba también el de Arkadii, que se resuelve a contestarle: «... ¡Mire usted, palomito, querido papá mío (usted me permitirá le llame papá): no sólo entre padre e hijo, sino con nadie es posible hablar de las relaciones con una mujer, ¡incluso la más pura! ¡Es más, cuanto más honradas sean tanto más hay que guardar el secreto! ¡Revelar eso es una villanía!» (2ª parte, cap. V, II).

Es esa enigmática atracción de Versílov por Katerina, la que provoca que en ocasiones diga el adolescente cosas incoherentes, que en

el fondo no siente, sobre las mujeres, como cuando le confiesa a Lambert: «Amar, amar con pasión, con toda la generosidad de que es capaz el hombre y nunca serán capaces las mujeres...» (3ª parte, cap. VI, I).

Un encuentro decisivo, y anhelante para el embriagado lector, de Arkadii con Katerina Nikoláyevna, tiene de nuevo lugar en casa de Tatiana Pávlovna Prútkova (2ª parte, cap. IV, I-II). El estado de inseguridad del adolescente es magistralmente descrito por Dostoyevski, permitiendo que el lector pueda conocer el más leve gesto de su rostro, el más escondido sentimiento de su corazón. El propio Arkadii nos informa: «No alcé en absoluto los ojos a ella; mirarla equivalía a anegarse en luz, alegría, felicidad, y yo no quería ser dichoso». Pero al fin se decide a hablar, aunque, como ella misma reconoce, intimidándola, produciéndole algo de miedo, por los temblores y los balbuceos entrecortados del adolescente. Le confiesa que ha estado todo un mes contemplado el retrato de ella que se halla en el gabinete de su padre el príncipe. «La expresión de su rostro —le dice Arkadii— es de infantil travesura e ingenuidad infinita [...] ¡Oh, usted sabe también mirar con altivez y anonadar con la mirada! [...] Su retrato no se le parece ni remotamente; usted no tiene los ojos oscuros, sino claros, y sólo por las largas pestañas semejan oscuros [...] Usted tiene un alma alegre, pero sin adorno de ninguna clase... Hasta me agrada el que nunca deje la sonrisa: es... mi paraíso. Me gustan también hasta su serenidad, su suavidad, y eso de que pronuncie usted las palabras fluida, tranquila y casi perezosamente [...] Yo me la figuraba a usted el colmo del orgullo y la pasión, y ya van dos meses justos que ambos conversamos como dos estudiantes... Nunca me pude imaginar que tuviese una frente así, un poco baja, como las estatuas, pero blanca y tierna, como mármol bajo los copiosos cabellos. Tiene usted el pecho alto, el andar ligero; es usted una belleza extraordinaria, pero orgullo no tiene ni pizca»[85].

85 A Thomas Mann debieron causarle una gran impresión estas palabras de Arkadii, que aquí sólo extractamos, como se desprende de la inmarcesible declaración *fisiológica* de amor que Hans Castorp le hace en francés a la rusa Clawdia Chauchat en *La montaña mágica*, justo en la mitad central de la obra cumbre del inmenso escritor alemán. A mi modo de ver, la traducción española de Mario Verdaguer, en la legendaria edición barcelonesa de José Janés, es difícilmente superable. La edición de mi biblioteca es la de 1947. De otra parte, no creo que Dostoyevski

El diálogo continúa y va desarrollándose con matices exquisitos, pleno de sugerencias entre dos seres que se atraen irresistiblemente, aunque él trate de convencerla denodadamente que no es un espía de nadie y que no tiene la más mínima pretensión de perjudicarla con la carta, y aunque ella no termine de fiarse de él. En realidad, Arkadii miente a Katerina, pero su mentira es completamente inocua, incluso piadosa. Le miente porque le dice que no posee la carta, siendo lo cierto que se la ha dejado en su casa, aunque piensa para sí mismo, con absoluta sinceridad, que, si la poseyese en ese preciso instante, se la entregaría de inmediato a ella; además, no pretende hacer ningún mal uso de la misiva. Consigue retenerla y ofrecerle todo tipo de minuciosas explicaciones sobre tan inextricable embrollo. Siente Arkadii que le arde la frente. Katerina, por su parte, parece impresionada, y de hecho lo está, y no tardará en ruborizarse. Ante un Arkadii atónito, confiesa sentirse culpable respecto de él, por haberlo juzgado mal, del mismo modo que reconoce que nunca debería haber escrito esas líneas tan impropias de una hija para con su padre. Ante tales confesiones, entremezcladas con rubores en el rostro de Katerina que la hacen aún más hermosa, el adolescente se siente aturdido, fascinado, hasta el punto de que «el corazón me dio un vuelco». Después de una prolija intervención de Katerina, en la que muestra a todas luces sus curiosidades políticas e intelectuales, sale inevitablemente a relucir Versílov, de quien ella se queja de que no la cree porque «decía que en mí anidaban todos los vicios.

—¡De los cuales no tiene usted ninguno!

—No, alguno sí tengo.

—Versílov no la amaba a usted; por eso no la creía —exclamé, echando fuego por los ojos.

Su rostro se contrajo.

---

conociese en absoluto los escritos del refinado crítico británico Walter Pater, pero, en la descripción anatómica del semblante de Katerina que hace el adolescente, no podemos por menos de acordarnos de la insuperable descripción del retrato de Mona Lisa que hizo Pater en un celebérrimo texto sobre la Gioconda publicado en noviembre de 1869. Walter Pater, *El Renacimiento*, Barcelona, Icaria, 1982, págs. 100-102. La traducción es de Antonio Desmonts.

—Deje usted eso, y nunca vuelva a hablarme de... ese hombre —añadió con vehemencia y firme resolución—. Pero basta, es tarde —se levantó para irse—. Conque me perdona usted, ¿no? —dijo, mirándome claramente.

—¡Yo... a usted..., perdonarla!»

Aun conociendo, inmediatamente después de lo que acabo de transcribir, por boca de la propia Katerina, que piensa casarse con un tal barón Bioring, un personaje fatuo y de alma vulgar, el adolescente, que cree vivir como en un sueño, le contesta: «... sólo le diré una cosa: que Dios le dé a usted toda suerte de dichas, toda suerte de dichas que usted anhele..., por haberme hecho ahora feliz, en esta sola hora. Usted quedará ya grabada en mi alma para siempre. He encontrado un tesoro: la idea de su perfección. Yo sospechaba astucia, burda coquetería, y me sentía desdichado..., porque no puedo unirla a usted con esa idea [...] pensaba que iba a encontrarme con jesuitismo[86], astucia, con una sierpe escrutadora, y resulta que he dado con el honor, la franqueza, con una estudiante. ¿Se ríe usted? ¡Bueno, bueno! Pero usted es... sagrada, usted no puede reírse de lo que es sagrado...». Ella le contesta de manera encantadora, inexpresable; toda la atmósfera, todo el ambiente de este diálogo central de la novela es uno de esos momentos únicos, irrepetibles, en los que Dostoyevski maneja con una sutilidad infinita los resortes del enamoramiento, de la atracción entre los amantes... Pero todavía tiene Arkadii escondida una de esas enormes sorpresas dialécticas que elevan la trémula conversación a su punto quizás más elevado, si es que puede elevarse aún más. Es cuando le dice a Katerina, al final de un largo párrafo: «Versílov dijo una vez que Otelo no mató

86 Dostoyevski, que es un implacable crítico del catolicismo romano y del Papado de Occidente, establecerá en varios pasajes de sus novelas una equivalencia entre astucia e intriga y jesuitismo, una explícita referencia a la Compañía de Jesús, cuyo cuarto voto, como todo el mundo sabe, es el de obediencia expresa de cada miembro de la Orden al sucesor de Pedro. El pasaje más memorable en este sentido corresponde a la novela *El idiota*, en concreto unas palabras del príncipe Mischkin pronunciadas en el transcurso de una velada en casa de su prometida Aglaya Ivanovna, en que arremete contra la Iglesia católica casi como un poseído, siendo la única vez que altera su estado natural de mansedumbre.

a Desdémona, y luego se mató él mismo, porque tuviera celos, sino porque le habían robado el ideal... Yo lo comprendí, porque también a mí me han restituido hoy mi ideal». La respuesta de Katerina no es menos intensa: «Demasiado comprendo cómo se ha formado su alma». Katerina no sólo comprende eso, cómo se ha formado el alma del adolescente, sino que adivina sus más secretos pensamientos. Él vuelve exultante a su casa. La conversación, según hemos precisado anteriormente, tiene lugar el 15 de noviembre. El 4 de diciembre siguiente, al enterarse Arkadii de que entre Katerina y Bioring se ha producido la anhelada ruptura, entreteje para sí estos pensamientos referidos a tan deslumbrante mujer: «Desmedida ansia de aquella vida, de *su* vida, apoderóse de toda mi alma, y... también otra dulce avidez, que experimentaba hasta rayar en felicidad y lacerante dolor» (3ª parte, cap. II, II). El último encuentro, aquel en el que coinciden los tres, el padre, el hijo y la mujer que perturba a ambos, lo expondré muy abreviadamente al referirme a la idea del «doble» en Versílov, una idea, mejor dicho, un modo de configuración del alma, a la que no es ajena el adolescente, pues observa atentamente las idas y venidas, los extraños y súbitos entrecruzamientos de la vida de su padre con otras vidas, su permanente estado de vértigo, su continuo caminar sobre el filo de la navaja, pudiéndose inclinar tanto hacia el bien como hacia el mal. Por eso, el 7 de diciembre, después de levantarse del lecho, piensa para sí: «Además, siempre hubo misterio, y yo mil veces me admiro de esa facultad del hombre (y, según parece, del hombre ruso principalmente) de conciliar en su alma el más sublime ideal con la suprema villanía y todo con [la] mayor sinceridad» (3ª parte, cap. III, I). En efecto, así es Versílov y así son algunas de las más extraordinarias y subversivas encarnaciones dostoyevskianas; individuos que se mueven entre varios modos opuestos de entender el mundo y el hombre, que lo mismo muestran generosidad, nobleza y humildad, como manifiestan mezquindad, bajeza moral y soberbia, que igualmente se sienten atraídos por el bien que por el mal, que lo mismo pueden convertirse en asesinos, malvados, malhechores o fanáticos, que en santos, en seres llenos de bondad, de belleza moral y de una infinita capacidad para amar.

Aún debe mencionarse otro imprevisto encuentro entre el adolescente y Katerina, el mismo día en que Arkadii se entera de la muerte

de Makar Ivánovich, por lo que acude a todo correr a casa de Tatiana, con quien se encontraba la Ajmákova. Tatiana, al saber la triste noticia, se marcha inmediatamente a casa de Sonia, y este hecho deja solos, frente a frente, al adolescente con esa mujer enigmática y terriblemente bella, que él ama en secreto. Tenían las manos cogidas, sin darse cuenta, y hablaban del anciano que acababa de morir (3ª parte, cap. VI, III). Ahora, le comenta Katerina a Arkadii, tendrá las manos libres Versílov respecto de Sofía, pues al haber fallecido el esposo legítimo de Sonia, Andrei Petróvich podrá formalizar su relación con la que ha sido su amante. Además, se lo ha prometido al venerable anciano antes de morir éste. Katerina está convencida que todo esto reconducirá la situación, que Versílov terminará por serenarse, por estabilizarse, pues él quiere mucho a Sonia, más que a nadie en el mundo. El adolescente, sin embargo, sin reparar en la comprometida pregunta que hace, le inquiere si ella ama a Versílov, a lo que Katerina responde que «sí, mucho, aunque no del modo que él quisiera y en el sentido en que usted me lo pregunta». Se disculpan mutuamente, se piden perdón mutuamente, por los malentendidos que haya podido haber entre ambos. Ella domina claramente la situación, mientras que Arkadii está verdaderamente deslumbrado. También ella perdona a Versílov, por todo lo pasado, incluso por cierta carta en que se deja caer una velada amenaza y con la que Versílov quiere proteger a su hijo. Katerina quiere lo mejor para todos, incluido Andrei Petróvich, pero «¡que me deje *él* vivir en paz!» Versílov tiene que saber, necesariamente, que ella le ha perdonado: «Además, ¿que cómo no iba a saber que yo le he perdonado, cuando se sabe de memoria mi alma? Porque él sabe que yo *me* parezco a él un poco». Lo que él haya podido decir de ella ha sido por despecho. La conversación, como todas las de esta naturaleza entre seres que se aman, transcurre con medias palabras, insinuaciones, deseos inconfesables, ambigüedades, y hasta con risas, una risa histérica, breve pero intensa, que provoca lágrimas en Katerina. Finalmente, se levantó y desapareció, como un ángel que aparece de improviso, y, del mismo modo que irrumpe, desaparece sin dar ninguna explicación. El adolescente quedóse «atónito» y sintió que «algo parecía contraerse en mi corazón». Levantóse y se fue, pues aún tenía mucho que hacer. Es entonces cuando se encuentra con *él*, e inician la más intensa conversación entre ambos de toda la novela, en la que Versílov expresará sus más excelsas ideas sobre el hombre, sobre Rusia y sobre Dios.

IV

Ahora quiero decir unas palabras acerca de uno de los personajes más entrañables y conmovedores de toda la novela, Makar Ivánovich Dolgorukii, el esposo legítimo de Sofía Andréyevna y padre ante la ley del adolescente. Su presencia casi no se hace notar, como corresponde a su auténtica sencillez, a su humildad, a su absoluta falta de soberbia o de vanidad (lo que no significa que no poseyese «cierta maliciosa sagacidad, sobre todo en los escarceos polémicos»), a su profunda espiritualidad, que prefiere mantenerla escondida, porque ése es su carácter, su natural temperamento, ocupar siempre un papel secundario entre los hombres, aunque termina siendo para el lector una persona de extraordinaria relevancia, pues refleja meridianamente la pureza y la limpieza de corazón, la incapacidad absoluta para el resentimiento, el odio o la venganza, el sincero amor al prójimo, la voluntad de servicio, el no querer constituir un estorbo para los demás; pasar, en suma, desapercibido, atravesar la existencia en silencio. Es evidente que su figura nos está anunciando ya al *stárets* Zósima de los *Karamásovi*, como el obispo Tijón de *Demonios* nos anticipa a Makar. Y eso que Makar Ivánovich tiene razones sobradas para que su alma se haya enturbiado, se haya ennegrecido, pues «el amo», Versílov, cuando sedujo a Sonia, para remediar lo que había hecho, estando como estaba dispuesto a renunciar a ella si era preciso, le propuso que aceptase una compensación económica, en concreto tres mil rublos, se quedase o no Makar con su legítima esposa. Al principio, Makar calla. Se siente profundamente ofendido. Sólo después de insistir varias veces Versílov, acepta Makar esos tres mil rublos, aunque eso ocurrió algún tiempo después, y esa es la razón de que Versílov se los entregase en dos tandas: setecientos y dos mil trescientos; esta segunda con los intereses. ¿De verdad los quería Makar para sí? ¿Los admite por codicia? ¿Es que acaso está aceptando la *venta* de su esposa? El adolescente descubre la verdad cuando Versílov, en un arranque de sinceridad, le confiesa que la aceptación de ese dinero por parte de Makar no tenía otro fin que asegurar el

futuro de Sofía. Así es; Makar había dispuesto que los tres mil rublos, más sus intereses, de los que no había tocado ni una copeica, pasasen íntegramente a Sofía cuando él falleciese (1ª parte, cap. VII, II). Makar no sólo no acepta esta suerte de mezquino soborno pensando en sus intereses, sino que no ejerce la más mínima violencia o intimidación sobre los verdaderos sentimientos de Sofía. Por eso ella termina marchándose con Versílov, no produciendo ese hecho el que germinase la planta del odio o de la venganza en Makar. Por supuesto que la quiere, que ama a su niña como si fuese su propia hija, pero puede más su sentido de la libertad inalienable del corazón humano. Makar sufrirá en silencio. Antes nos hemos referido al sincero e infinito agradecimiento de Sofía, que es plenamente consciente de su culpa, pero que también sabe que su destino es *inevitable*; como concluía Romano Guardini, creía en Dios y amaba a Cristo, pero no le era posible *desprenderse* de su pecado. Al fin tendrá oportunidad de demostrar el amor de hija, el profundo respeto que siente por su esposo al que ha abandonado. Y lo hace acogiéndolo periódicamente en su casa, pues Makar tiene la costumbre de visitarla unas tres veces al año, sin importunarla, quedándose cada vez muy pocos días, sólo para saber cómo está ella, si es feliz. Estas visitas ponían muy nervioso a Versílov, que, con esa habilidad suprema que sólo él posee, desaparece durante esos días o se mantiene completamente al margen. La presencia de Makar era como un aldabonazo en su conciencia. A la postre, Sofía aceptará recoger a Makar amorosamente en su casa, cuando él presiente encontrarse en la recta final de su vida, después de su dilatado peregrinaje por la existencia, y no en sentido figurado, pues constantemente ha ido de un lugar a otro, de una aldea o un monasterio a otro, de tal manera que lo que Makar Ivánovich encarna de modo arquetípico en toda la novelística dostoyevskiana es la figura del peregrino ruso, una figura consustancial a la historia espiritual de esa gran nación y de ese gran pueblo, uno de los dos o tres pueblos verdaderamente decisivos en la historia que comienza con la era cristiana, y del que todavía no podemos saber con exactitud qué papel jugará en el futuro. De lo que sí estamos convencidos es que ocupará una posición determinante en lo que de verdad importa, que no es otra cosa que el recinto del interior del hombre y el reino del Espíritu. El extraordinario florecimiento de la cultura, del

pensamiento, de la literatura y de la religiosidad en Rusia durante el siglo XIX y los primeros decenios del siguiente, indiscutiblemente un caso único en el mundo, no puede caer en saco roto. Se produjo incluso una fractura, que duró unas siete décadas, que parecía ahogar para siempre a Rusia en la ciénaga del materialismo ateo. Pero no ha sido así; Rusia, como creía Dostoyevski, parece poseer un alma, y esa alma es eterna, aunque pueda estar por mucho tiempo adormecida. Ni siquiera se vislumbran hoy, cuando escribo estas páginas, señales, por tímidas que sean, de recuperación, de regeneración, de reencuentro con un pasado que hay que volver a releer, a reescribir, a criticar, a analizar, pero no a olvidar. Y, sin embargo, a pesar de los densos nubarrones que se ciernen todavía sobre el horizonte de Rusia, la semilla acabará dando su fruto. ¿Cuánto tardará? Eso no lo sabemos, nadie lo sabe; probablemente, mucho tiempo; no decenios, sino incluso siglos. Pero Rusia, como *proféticamente* entrevieron Dostoyevski y Vladímir Soloviev —cada uno, claro está, de un modo distinto— está predestinada a decir cosas, no ya importantes, sino decisivas para el futuro de la comunidad de los hombres, para su destino espiritual, pues nada tiene que ver con el Poder, con la conquista del Poder político y económico, con la geopolítica. Y no se trata de una predestinación irracional, ilógica, insensata, fanática, sino de algo que descansa sobre un magma muy denso y profundo, en intermitente ebullición.

Pues bien, Makar Ivánovich es un hito en ese proceloso y accidentado itinerario espiritual de la vasta e infinita Rusia, de la santa Rusia. Una de las mejores síntesis sobre la historia espiritual de Rusia la llevó a cabo Helen Iswolsky en *El alma de Rusia*, un libro fundamental que vio la luz en los Estados Unidos en 1943, gestándose entre París y Nueva York durante los terribles años de la última guerra mundial. Helen había nacido en Alemania, en 1896, y murió en la ciudad de los rascacielos en 1975, el mismo año que falleció Hannah Arendt. El padre de Helen, Alexander Iswolsky (Moscú, 1856 – París, 1919), era político y diplomático, y, como Ministro de Asuntos Exteriores del Gobierno zarista en el crucial bienio de 1907-1908, llegó a ser el principal artífice de la alianza entre Rusia y el Imperio británico en los años inmediatamente anteriores a la Gran Guerra,

los años de la Paz Armada[87]. Interesa, a nuestro propósito, detenerse en las breves pero luminosas páginas que Helen Iswolsky dedica, en el capítulo VIII de su precioso libro, bajo el epígrafe «La llama blanca» (una expresión recogida de Nicolás Berdiaev), a San Serafín de Sarov (1759-1833), cuyo nombre real era el de Prokhor [Prócoro] Moshnin, quien con tan sólo diecinueve años entró en el monasterio de Sarov (al SE de Moscú, en el oblast de Nizhny Novgorod). San Serafín de Sarov, una de las cimas de la espiritualidad rusa del siglo XIX, que Helen Iswolsky compara con el santo cura de Ars y con Santa Teresa de Lisieux, era hijo de mercaderes, de Kursk, y su vida la conocemos por un discípulo suyo, Nikolay Motovilov (1809-1879), también mercader. Un biógrafo reciente de San Serafín, citado por Helen Iswolsky, llamado Ivan Aleksandrovich Il'in (1883-1954), describe el rostro del santo como de una «blancura deslumbrante». Esta descripción coincide con un suceso que narra Motovilov, y que no fue otro que solicitarle al santo varón que le revelase algo del secreto de la verdad a la que había llegado en su aislada contemplación extática. Serafín le ordenó que lo mirase, y Motovilov «casi encegueció por la luz que se desprendía de la cara del viejo», como si se hubiese producido una transfiguración[88].

87 Erdmann Hanisch, *Historia de Rusia*, tomo II, págs. 155, 174, 175, 176 y 180. Véase también, Wolfgang Justin Mommsen, *La época del imperialismo*, Madrid, Siglo XXI, 1971, págs. 213, 214 y 216. La traducción es de los esposos Genoveva y Antón Dieterich (por error, la edición escribe Dietrich; el nombre de soltera de ella era Genoveva Arenas Carabantes, que no sé por qué no conservó al casarse con un alemán, viviendo como vivían desde muy jóvenes en Madrid). Por su parte, George Vernadsky, que en su citada *Historia de Rusia* se refiere al ministro Iswolsky en la pág. 200, nos informa con gran precisión, en la pág. 199, del elevado número de asesinatos políticos cometidos por los grupos revolucionarios rusos clandestinos en la época en que Piotr Stolypin era Primer Ministro, quien llevó a cabo una brutal represión (en 1908 fueron ejecutados 789 revolucionarios acusados de crímenes políticos, si bien el número fue decreciendo hasta dictarse 73 condenas en 1911, precisamente el año, en septiembre, en que el propio Stolypin cayó también asesinado). Stolypin trataba de hacer compatible algo imposible en ese momento: la autocracia con una política enérgica de reformas a favor de la modernización económica.

88 Helen Iswolsky, *El alma de Rusia*, Buenos Aires, Emecé, 1954, págs. 104-107. La traducción es de Teresa Reyles.

Pues bien, San Serafín de Sarov, que nos evoca inmediatamente al *stárets* Zósima (aunque sabemos que Dostoyevski inspiróse en el *stárets* Ambrosio Grénkov, nacido en 1812 y fallecido en 1891, del monasterio de Optyna Pustyn[89], para crear al guía espiritual de Alíoscha Karamásov), también nos viene a las mientes cuando conocemos el comportamiento y leemos las palabras que pronuncia Makar Ivánovich, especialmente aquellas que dirige al adolescente[90]. Para Makar, la alegría es inseparable de la verdadera existencia, de esa que se trasluce en aquellos que poseen un carácter alegre y sano. Se transparenta así el profundo sentido evangélico del personaje, su aproximación a la figura de Jesús. No importa que no exista ningún pasaje concreto en los sinópticos y en el Evangelio de Juan en el que expresamente Jesús se ría. No hace falta. Toda la *buena nueva* que nos anuncia está íntimamente relacionada con la alegría del corazón de las personas sencillas que oyen su Palabra y

89 En la ciudad de Kozelsk, en la región de Kaluga, al oeste de Moscú. El atormentado y pesimista escritor Konstantin Nikolaevich Leontiev (1831-1891), conoció también en Optyna Pustyn a ese mismo *stárets* Grénkov, criticando después con dureza la recreación dostoyevskiana. En el verano de 1891 aceptó Leontiev definitivamente ser monje en Optyna Pustyn. Murió en el monasterio Serguiev Posad, cerca de Moscú, en noviembre de ese año. Sobre el pensamiento de Leontiev, puede consultarse el libro de Mijaíl Malishev, Boris Emelianov y Manola Sepúlveda Garza, *Ensayos sobre filosofía de la historia rusa*, Ciudad de México, Editorial Plaza y Valdés, 2002, págs. 61-84, que es de donde he extraído esta información.

90 Al inicio de una de las más extensas intervenciones de Makar (3ª parte, cap. I, III), se desliza un topónimo que resulta confuso. La traducción de Cansinos Asséns, dice: «Hay, amigo —prosiguió—, en el Convento de Guedáviev...». La traducción inglesa de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky, dice: «Gennadiev desert». Esta segunda parece más exacta, pues es muy probable que Makar haga alusión a San Gennadiev o San Gennade de Kostroma († 1565), higúmeno (abad de un cenobio del monte Athos o de un monasterio ortodoxo de la Iglesia oriental) del monasterio Lioubemov (Liubimograd), situado en una foresta cerca de la ciudad de Kostroma (al NE de Yaroslavl), cuya vida escribió Alexis, otro higúmeno del mismo monasterio. Cuando nació, San Gennadiev se llamaba Gregorii. El citado monasterio se denomina también Gennadiev Spaso-Preobrazhensky Monastery (es decir, monasterio de la Transfiguración del Señor, que es lo que significa «Spaso-Preobrazhensky»).

se reencuentran con el Padre. Lo que distingue sobre todo a Makar es la íntima percepción que tiene del misterio del mundo, que, para él, es el misterio de Dios, que todo lo impregna. Ese misterio inunda la naturaleza entera con todas sus criaturas, de tal modo que Dios, la naturaleza y el hombre forman una armonía unitaria[91], pero «el misterio más grande es qué aguardará al alma del hombre en el otro mundo» (3ª parte, cap. I, III) [92]. Todo «es tanto más hermoso cuanto que es misterio». Sofía, su esposa legítima, lo cuida con abnegación, pues, como queda dicho, lo «había honrado mucho toda su vida, con temor y temblor»[93]. El ateísmo es terrible para él, porque «vivir sin Dios..., ése es todo un tormento», pero casi más perniciosos que los que son «francamente ateos» son los idólatras, los que «van con el nombre de Dios en los labios» y no creen en Él. Así se explica Makar ante Versílov (3ª parte, cap. II, III) en un breve diálogo sobre el ateísmo. Escasas líneas antes, ha expresado Makar Ivánovich su creencia de que cuanto más se ilustra el hombre más se aparta de Dios; pero esta idea no hay que entenderla en un sentido reduccionista, simplista, maniqueo, o, simplemente, como una fanática andanada contra la cultura. No; lo que Makar quiere expresar es algo muy profundo, pues está refiriéndose a cómo se aparta el hombre de Dios cuando el hombre se endiosa, cuando sólo se centra exclusivamente en él mismo, en sus potencialidades y capacidades. Esta tendencia del hombre a convertirse en Dios, que arranca desde los prolegómenos del Renacimiento ya en el siglo XIV, la comprendió

91 Luigi Pareyson califica de «panenteísmo» la armonía de la que habla Makar, pero sería una equivocación relacionarla con el panteísmo tipo spinozista, pues sólo es comprensible si la entendemos presidida por Cristo, es decir, por una unión entre Dios, el hombre y la naturaleza con todas sus criaturas. *Dostoyevski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, págs. 139 y 141.

92 Véase, http://www.enriquecastanos.com/unamuno_manuel_bueno.htm

93 Aunque es bastante probable que el título de la célebre obra *Temor y temblor*, de Søren Kierkegaard, publicada el 16 de octubre de 1843, proceda de un versículo de la *Epístola a los Filipenses* de San Pablo (2, 12) —«...trabajad con temor y temblor por vuestra salvación»—, versículo que sin duda conocía muy bien Dostoyevski, resulta curiosa la coincidencia del uso de la expresión paulina en el autor danés y en el ruso.

con particular hondura Nicolás Berdiaev en un breve ensayo al que he tenido ocasión de referirme en otro contexto[94].

Al adolescente le encanta escuchar las historias del viejo, pues era muy aficionado a narrarlas. Le sorprende mucho, por ejemplo, pues de esa vida «no tenía yo hasta entonces ninguna idea», la de Santa María Egipcíaca (344-421), quien, después de una existencia dedicada a la prostitución y a los placeres, se convirtió en una ferviente asceta, siendo posteriormente muy venerada por la Iglesia copta de Egipto[95]. Al interrogarle sobre el suicidio, le responde: «El suicidio es el pecado más grande del hombre»; hacía ya un lustro que había concebido Dostoyevski su encarnación individual más poderosa en este sentido, el ingeniero Kirillov de *Demonios*, quien pretende demostrar con su «suicidio lógico» la inexistencia de Dios, desafiándolo y dejando clara constancia de la libertad absoluta de decisión del hombre. Naturalmente, con ello no logra demostrar aquello que pretendía, sino sólo que es una víctima, grandiosa, pero víctima al fin y al cabo, de la idea, de *su idea*, que terminará tragándoselo, a él, que «se mata para ser dios»[96]. El hombre, piensa Makar, no puede erigirse en juez de sí mismo; esa tarea sólo le corresponde a Dios. Makar, un peregrino, ponía a veces la vida de los conventos y de los monasterios por encima del peregrinaje mismo. Esto lo desaprueba el adolescente, que ve en los monjes aislados del mundo un ejemplo de egoísmo, pudiendo entregarse a una causa filantrópica, o a salvar vidas, o a ser *útiles* a los demás. Makar, al principio, parece no comprenderlo, pero termina contestándole: «En el convento, el hombre se fortifica hasta toda suerte de hazañas [...] ¿qué es lo que hay en

94 Nicolás Berdiaeff, *Una nueva Edad Media*, Barcelona, Apolo, 1938, especialmente las págs. 9-50. Traducción de José Renom. En la pág. 12, afirma: «A través de su autoafirmación, el hombre se ha perdido, en lugar de encontrarse». En la 13: «Su alejamiento del centro espiritual le ha hecho cada vez más superficial». Y en la 18, por no extenderme más: «El triunfo del hombre natural sobre el hombre espiritual en la historia moderna, debía conducirnos a la esterilidad creadora, es decir, al fin del Renacimiento, a la autodestrucción del humanismo».

95 Algunas de las mejores representaciones iconográficas de esta santa se las debemos a los iconos de la Iglesia ortodoxa griega, al Tintoretto y a José de Ribera.

96 Albert Camus, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 200. La traducción es de Luis Echávarri.

el mundo? [...] ¿No es sólo un sueño?» Le recuerda las palabras de Cristo: «Ve y reparte tus riquezas y hazte el servidor de todos». Si las cumples «serás más rico que antes infinitas veces, porque no con la pitanza sólo, ni con suntuosos trajes, ni con el orgullo y la envidia serás feliz, sino con el amor que se multiplica sin cuento». Cuando eso ocurra, cuando hagamos nuestros a los que nos rodean, hasta el último mendigo, en ese momento no sacaremos «la sabiduría» únicamente «de los libros», sino que veremos «a Dios cara a cara; y resplandecerá la tierra más que el sol, y no habrá ni pena ni zozobra, sino que todo será un paraíso...». Daba esa vez la casualidad que Versílov se hallaba delante, y como el adolescente replicase a Makar que aquello que decía era comunismo, puro comunismo, y aquél no entendiese el significado de tal término, Arkadii intentó explicárselo, pero acabó haciéndose un lío. Versílov dio por zanjada la tertulia, aunque resolvió pasarse un momento por la habitación de su hijo, ponderándole a Makar Ivánovich, un hombre de «convicciones» «firmes», «claras» y «verdaderas». «Al lado de una ignorancia absoluta —continúa diciéndole Versílov a Arkadii—, es capaz inopinadamente de sorprenderle a uno con un conocimiento inesperado de ciertas ideas, que ni siquiera le suponíamos. Pondera el yermo con entusiasmo, pero ni al yermo ni al convento por nada del mundo se retira, porque es en alto grado vagabundo [...] con arrechuchos de esa ternura universal que tan ampliamente pone nuestro pueblo en su sentimiento religioso» (3ª parte, cap. III, II). Makar morirá como ha vivido: sin hacer ruido. Sólo Liza estaba en ese momento a su lado, pero cuando el anciano cayóse de pronto a un lado con todo el peso de su cuerpo, pues, como dijo después Versílov, le «reventó el corazón», los desesperados gritos de Liza hicieron que al instante acudiesen los demás que se encontraban en la casa. Al entrar en la habitación donde yacía el cadáver del anciano, el adolescente vio a Versílov y a Sofía juntos: «Mamá estaba echada en sus brazos, y él la estrechaba fuerte contra su corazón» (3ª parte, cap. VI, II). Precisamente el día anterior había recordado Arkadii que Versílov «dio a Makar Ivánovich su *palabra de noble* de casarse con mamá, caso de quedarse viuda» (3ª parte, cap. IV, II).

Antes de morir, aún tiene tiempo Makar Ivánovich de contar una larga y conmovedora historia (un relato intercalado dentro del relato, indudable homenaje de Dostoyevski a su admirado Don Quijote),

íntegramente escuchada por el adolescente, que es toda una parábola sobre el fenómeno cultural y espiritual del peregrinaje en Rusia, esto es, de qué modo una persona puede acabar su existencia convirtiéndose en un peregrino de monasterio en monasterio, a modo de expiación de sus pecados anteriores, pues su protagonista, un rico comerciante de la imaginaria ciudad de Afimievskii, llamado Maksim [Máximo] Ivánovich Skotobóinikov, ha actuado cruelmente con una pobre viuda y el único hijo que le había quedado a ésta, y si bien intentó después reparar su crimen protegiendo al muchacho y tratando de hacerlo un hombrecito de provecho, el infante, con sólo ocho años, tanto miedo le había tomado a su nuevo tutor, que se lanzó desesperado al río y murió. Anonadado por la tragedia, Maksim, que tanto había hecho sufrir a aquella viuda, y a quien, aunque involuntariamente, habíale arrebatado ahora el único hijo que le quedaba de los cinco que llegó a tener, propúsole, nada menos, que casarse con ella y reparar de este modo su execrable conducta. Después de mucho insistirle los vecinos, la viuda, que tenía sobradas razones para rechazarlo por naturales escrúpulos de conciencia, finalmente accedió, e incluso llegaron a tener un hijito, pero a los ocho días de nacer —es decir, el mismo número de días que de años tenía el anterior hijo de la viuda que se había suicidado—, el niño se puso enfermo y murió repentinamente. Fue entonces cuando el comerciante, que había consultado algunas de sus anteriores actuaciones con un archimandrita[97] y que incluso había encargado también un cuadro con el retrato de un arjiereo[98] a modo de exvoto,

97 En la Iglesia ortodoxa, un eclesiástico de rango superior, que incluso podía ser obispo, arzobispo, superior de un convento o abad de un monasterio importante. Posteriormente, se convirtió en un cargo honorífico.

98 Arjiereo o argiereo. El término aparece en un libro de Félix de Latassa y Ortin titulado *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1600 hasta 1640*, tomo II (Pamplona, en la Oficina de Joaquín de Domingo, 1799). En la página 487, dice: «...sui Illustrissimi Argiereos in suum Archiepiscopalem...». Por la ya mencionada traducción inglesa de la novela, que dice «chief priest's», se deduce que se trata de un alto cargo eclesiástico de la Iglesia ortodoxa. El término «chief priest's» aparece en algunas traducciones inglesas del Evangelio de San Mateo (27, 62 y 28, 11), que en la Biblia de Jerusalén aparece como «sumo sacerdote». Pero está claro que no puede tratarse de un sumo sacerdote de la jerarquía religiosa judaica de tiempos de Jesús.

le entregó todo lo que poseía, que era mucho, a la viuda, y, a pesar de las súplicas de la mujer para que no lo hiciese, inició una peregrinación hacia lejanas tierras, no volviéndose a saber nunca nada más de él (3ª parte, cap. III, IV).

Hemos definido a Makar Ivánovich Dolgorukii como un acabado ejemplo literario de peregrino ruso. Alexis Marcoff se ha referido a cómo la cruel política represiva del segundo periodo del reinado de Iván IV *el Terrible*, iniciado en febrero de 1565, desatada por la temible *Opríchina* (Oprichnina), una auténtica milicia policiaca que puede considerarse el embrión del Estado totalitario que comenzará a pergeñarse en época de Pedro I *el Grande*, provocó no sólo el fenómeno del «cosaquismo» y del bandidaje, sino también la proliferación de santones y benditos que recorrían los caminos de Rusia sin un lugar fijo al que dirigirse. Estos peregrinos pacíficos, a diferencia de los cosacos violentos esparcidos por las tierras de Ucrania, se dirigieron a las ignotas zonas del norte, siendo el etnógrafo Sergei Maximov (1831-1901), que escribió un libro sobre este capítulo de la historia rusa titulado *La Rusia errante* (San Petersburgo, 1877), uno de sus principales estudiosos, cuyas conclusiones resume espléndidamente Marcoff[99]. Pero a Makar Ivánovich habría que relacionarlo sobre todo de un modo muy especial con uno de los principales textos de la espiritualidad rusa del siglo XIX, por fortuna muy difundido también en Occidente, los siete *Relatos de un peregrino ruso*, de autor anónimo, que narra las peripecias de un peregrino también anónimo que busca de manera incesante a alguien que le enseñe a orar. La más antigua redacción de los cuatro primeros relatos, conservada en el monasterio de Optyna Pustyn, corresponde a 1859, descu-

---

De ahí que nos limitemos a calificarlo como alto cargo eclesiástico de la Iglesia ortodoxa rusa, equivalente quizás a lo que en las diócesis católicas se entiende por arcipreste. En algunas traducciones españolas, en vez del término empleado por Cansinos Asséns, se traduce del ruso directamente como «obispo», lo cual tampoco parece muy exacto, si bien sería excesivo calificarlo de falso. En cualquier caso, el vocablo «arjiereo» no aparece en ningún diccionario de la lengua castellana consultado por mí: ni en el de Covarrubias, ni en el de la Real Academia Española, Autoridades, José Alemany, Corominas, Julio Casares, María Moliner y Manuel Seco.

99 Alexis Marcoff, *El alma del pueblo ruso y su evolución histórica*, Barcelona, E.L.R., Tipografía «La Educación», 1945, págs. 113-117.

briéndose los tres restantes en 1911 entre los documentos del *stárets* Ambrosio de ese mismo monasterio. Aunque la primera edición de los cuatro relatos inicialmente conocidos se llevó a cabo en Kazán en 1881, bajo los auspicios del higúmeno Paisy Fiódorov (los otros tres fueron publicados por vez primera en 1911 por el monasterio de la Santísima Trinidad y San Sergio —Troitse-Sérguieva Lavra—, a 71 km al nordeste de Moscú, en la antigua ciudad de Zagorsk, hoy Sérguiev Posad), hay que tener presente que tales breves narraciones pudieron ser perfectamente conocidas por Dostoyevski, que, al igual que otros escritores e intelectuales rusos, según hemos indicado anteriormente, visitó el monasterio de Optyna Pustyn. El alimento espiritual más importante del peregrino de la anónima narración, además de la Biblia, es la Filocalia, es decir, una colección de textos ascéticos y místicos de autores sagrados, que, en el caso de Rusia, fue la llamada *Dobrotoliubie*, cuya primera edición data de 1793. Los textos contenidos en la Filocalia, es decir, en ese libro que enseña a rezar, conforman una doctrina que se conoce con el nombre de «hesicasmo» (el término «hesiquia» es una traducción literal del griego ἡσυχία, que significa «quietud», «calma», «reposo», «tranquilidad»), definida por Sebastián Janeras y Vilaró como «un sistema espiritual de orientación esencialmente contemplativa que pone la perfección del hombre en la unión con Dios por medio de la oración continua». Ahora bien, aunque el ideal del peregrino está íntimamente vinculado al de los hesicastas, el peregrino ni es un monje ni es un hesicasta. Es «un laico, hombre sencillo del pueblo», cuya aspiración máxima es hallar el método de la oración pura, a fin de poder encontrarse con Dios[100]. Eso es lo que era exactamente nuestro Makar Ivánovich, el esposo de Sofía Andréyevna.

También se ocupa ampliamente en su estudio, y con evidente delectación, Romano Guardini de Makar Ivánovich, bajo el epígrafe, que ya no puede sorprendernos, de «Makar, el peregrino». Acierta plenamente el eximio teólogo de Tubinga (profesor de Joseph Ratzinger, es decir, Benedicto XVI) cuando afirma que el alma de

100 *Relatos de un peregrino ruso*, Madrid, Alianza, 2010. Los datos histórico-filológicos los he extraído de la documentada Introducción que acompaña al volumen, escrita por Sebastián Janeras y Vilaró (págs. 9-24 de la citada edición). La traducción de los *Relatos* es de Victoria Izquierdo Brichs.

Makar, quien no confía en Versílov y en su proceder con Sonia, «es un alma que posee medios de comprensión mucho más profundos que los de la razón, pues posee fuera de ella, muy fuera de ella, un punto de referencia que le permite superar todas las diferencias del mundo sensible y comprenderlo todo, soportarlo todo, penetrarlo todo con amor, sin que, empero, ninguna de esas diferencias [con Versílov] quede de alguna manera anulada»[101]. A fin de complementar y contextualizar la andadura emprendida por Makar, Guardini, además del anónimo libro de los *Relatos de un peregrino ruso*, que menciona con el título de *Vida de los peregrinos de Rusia*, en una edición berlinesa de 1925, también se refiere al breve libro *Caminantes de Dios*, que él cita según una edición muniquesa de 1927, pero que es más conocido como *El peregrino encantado* (1873), del escritor Nikolai Semiónovich Leskov (1831-1895), cuyo protagonista ha sido comparado con una especie de Gil Blas ruso[102]. Makar, viene a concluir Romano Guardini, es una pura expresión de las fuerzas vivas del pueblo ruso[103], que yacen diseminadas por las vastas llanuras y bosques de ese inmenso y misterioso país.

101 *El universo religioso de Dostoyevski*, pág. 69.

102 Kasimir Klemens Waliszewski, *Historia de la literatura rusa*, Buenos Aires, Argonauta, 1946, pág. 286. No se especifica el nombre del traductor. Waliszewski (1849-1935) fue un escritor e historiador polaco formado en Varsovia y en París. La edición original francesa de su libro es de 1900. En cuanto a *El peregrino encantado*, hay una reciente edición en español en Alba (2009).

103 *El universo religioso de Dostoyevski*, pág. 71.

V

Ha llegado el momento de dirigir nuestra atención al principal objeto de este ensayo: la figura de Andrei Petróvich Versílov. Quiero decir, en primer lugar, que las opiniones de Ortega y Gasset sobre algunos personajes dostoyevskianos parecieran escritas como si hubiesen tenido por modelo a Versílov. Por ejemplo, cuando afirma que, al principio, el lector puede llevarse la impresión de que tales personajes están definidos de una vez y para siempre, pero lo cierto es que su carácter, su comportamiento y su evolución espiritual son mudables, inestables e incluso contradictorios. El perfil del personaje ha cambiado por completo en el ánimo del lector cuando termina de leer determinadas novelas del inabarcable escritor moscovita. Esta manera de proceder adquiere una de sus cimas en *El adolescente*, tanto en lo que se refiere a Arkadii como, sobre todo, a su padre. Es el propio lector el que se ve obligado a perseguir con suma atención el itinerario vital de ambos, y en esta actividad, hasta cierto punto detectivesca, lo que hace es definirlo él, no el novelista; dicho más precisamente: es Dostoyevski quien nos impele a que vayamos dibujando los serpenteantes contornos psicológicos de Versílov, a fin de que podamos construir una imagen coherente de tan complejo, versátil, resbaladizo y problemático personaje. Éste es, de hecho, uno de los principales nexos de unión entre las novelas de Dostoyevski y la vida real, pues, como sabemos y hemos experimentado múltiples veces, la existencia de una persona no viene dada de una vez, como algo inmóvil y definitivo, sino que, por su propia esencia es mudable, variable, oscilante, contradictoria, inestable. Éste sería, sin duda, uno de los grandes descubrimientos del genial escritor ruso[104].

Como todos los grandes personajes de Dostoyevski, puede afirmarse que Versílov es la encarnación de una idea, pero, como muy bien supo apreciar Berdiaev y después corroboró Pareyson, no se trata aquí de ideas rígidas, anquilosadas, hieráticas, sino de ideas dinámicas, vivientes, imbuidas de una extraordinaria dialéctica en continuo

104 *Ideas sobre la novela*, págs. 401-402.

proceso de transformación[105], de tal modo que puede afirmarse sin ambages que, en los personajes dostoyevskianos, la personalidad se manifiesta a través de las ideas[106]. Las ideas, ya lo hemos dicho antes por boca del propio adolescente, absorben por completo a estos personajes, que lo mismo pueden entregarse al bien que al mal más bajo y abyecto. Estos personajes son absolutamente libres de elegir; la libertad es consustancial a su propia naturaleza, como lo es a la del hombre; de ahí que su elección pueda inclinarse hacia uno u otro lado, o se muevan a veces en una desesperante duda y ambigüedad respecto de su destino. Versílov, ya lo hemos apuntado, es arquetípico en este sentido: equívoco, contradictorio, hermético, culto, astuto, inteligente, apuesto, amante de la belleza, a veces inmoral, pero contiene en lo más profundo de su ser una pequeña llama encendida, muy débil, sí, pero encendida al fin y al cabo, que es la que, precisamente porque nunca termina por apagarse, acabará permitiendo su regeneración futura, o, al menos, que podamos presumir que esa renovación positiva de su persona, de su espíritu, es posible e incluso bastante probable, aunque Dostoyevski deja al final de la novela una especie de interrogante que debe resolver el lector. Hasta ese punto límite lleva Dostoyevski su concepción de que cada hombre posee, como uno de sus bienes más valiosos, una idea; cada hombre es portador de una idea, y esa idea constituye su secreto. Los personajes de *El adolescente* se devanan por averiguar cuál es ese secreto de Versílov[107], que enclaustra en las más recónditas profundidades de su alma, porque, no nos engañemos, todo lo esencial de la vida humana se resuelve a la postre en el seno del corazón del hombre[108]. No es el

105 *El espíritu de Dostoyevski*, pág. 6.

106 *Dostoyevski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, pág. 46.

107 *Ibidem*, pág. 43.

108 Aunque ajeno por completo a la cosmovisión dostoyevskiana, el gran psicoanalista Erich Fromm pensaba que por mucho que se endureciese, el corazón del hombre no dejaba nunca de ser un corazón humano. Lo que distingue al hombre, piensa Fromm, es su capacidad de elección; el hombre se ve impelido a elegir constantemente, y esta elección debe realizarse con completa libertad. El conocimiento, la educación, la rectitud moral, es muy probable que nos inclinen hacia el bien; pero si el hombre pierde el sentido de la piedad y de la compasión, si no se conmueve por el sufrimiento de otro hombre, es también muy posible que las vías de acceso al bien le sean cerradas para siempre. Erich

dinero, ni el poder, ni el sexo, ni la lucha de clases, lo que mueven el mundo, sino las ideas, ideas filosóficas, morales, o bien concepciones y creencias religiosas, que, como hemos dicho ya, pueden ser nobles, inclinadas hacia el bien, o abyectas, inclinadas hacia el mal. Eso también lo vio con prístina claridad Berdiaev a través de la lectura de Dostoyevski: si el hombre pretende convertirse en un super-hombre, si quiere convertirse en un dios y sustituir a Dios, si se ensoberbece y se cree infalible y con capacidades ilimitadas, engreído de que todo lo puede él solo, entonces el hombre acabará convirtiéndose en un homúnculo, en un sub-hombre, en un Hombre-dios que perderá la verdadera libertad, la dignidad y el sentido de la justicia, y, por lo tanto, estará dispuesto, en determinadas circunstancias y en aras de la pretendida felicidad del género humano, a construir un despiadado Estado totalitario que destruye la libertad individual como consecuencia de negar la trascendencia divina en el hombre; pero si el hombre, humildemente, acepta sus limitaciones, cree en la trascendencia, se ve hecho a imagen y semejanza de Dios, toma a Cristo como modelo y faro de su existencia, entonces, no sólo alcanzará la libertad, la que de verdad libera, sino que se reconocerá en su prójimo y alcanzará la vida eterna[109].

Si hay algo en el mundo que quiera desentrañar Arkadii, es el enigma y el secreto que se ocultan detrás de ese hombre impenetrable que es Versílov. Dostoyevski, como en otras novelas suyas, encuéntrase aquí en su verdadero elemento: en un espacio y un tiempo humanos, pero, asimismo, un espacio y un tiempo determinados por los acontecimientos espirituales que sin interrupción se suceden, donde todo transcurre en muy pocos días y en reducidos y angostos espacios, casi claustrofóbicos, en tabucos, buhardillas, tabernuchas, habitaciones alquiladas o mansiones, pero, si se trata de estas últimas, sin que el escritor se detenga en mostrarnos sus magnificencia, como hace con tanta maestría Tolstói, pues lo suyo es mostrarnos lo

---

Fromm, *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1974, pág. 179. La traducción es de Florentino Martínez Torner, que fue diputado socialista durante la II República española, desempeñó una tarea relevante en las Misiones Pedagógicas, y se marchó al exilio en México en 1939, donde falleció en 1969.

109 *El espíritu de Dostoyevski*, pág. 54.

que acontece en los oscuros recovecos interiores de los seres que las habitan. Ni rastro alguno de naturaleza, sólo algunas leves indicaciones sobre el río Neva, pero como mera orientación topográfica, al referirse, por ejemplo, a los puentes que lo atraviesan, para que el lector sepa hacia qué calle se dirigen estos atareados y siempre ocupados personajes, que, como muy bien observó Pareyson, no trabajan como las personas normales, no laboran en nada en concreto, pues están febrilmente dedicados a resolver, como obsesos, como seres paranoicos y pacientes de una dolencia patológica, el enigma insondable del destino del hombre[110].

A Versílov le preocupa que sus palabras no puedan ser entendidas, que no consiga transmitir a través de ellas lo que piensa o lo que siente. De ahí que le diga a su hijo en una de sus frecuentes conversaciones: «¡Ah, también a ti te hace sufrir que el pensamiento no cuaje en palabras! Es un noble sufrimiento, amigo mío, y que sólo sienten los escogidos; el imbécil siempre está contento de lo que ha dicho, y siempre, también, dice más de lo necesario» (1ª parte, cap. VII, I). Repárese en su sentimiento de superioridad, en su soberbia, en su dificultad para expresarse sin poder rebajar simultáneamente a otra persona; y eso, con independencia de que lleve razón, de que la mayor parte de las cosas que dice en estas u otras circunstancias parecidas sean verdad y respondan a la percepción de la mediocridad de los seres a los que se refiere.

En este mismo diálogo, padre e hijo hablan de Sofía Andréyevna. Versílov, como siempre, inesperadamente, le dice una de sus enigmáticas frases: «La mujer rusa... nunca es mujer». Es una especie de paradójica respuesta a la pregunta de Arkadii, poco antes, sobre qué pudo Versílov amar en Sonia. Las relaciones entre ambos amantes se han basado en veinte años de silencio. Sonia, la mujer abnegada, callada, sufriente, enamorada; pero aquí Versílov rompe una lanza por ella, ¡y qué lanza! Porque al expresarle confidencialmente a su hijo que «la mujer rusa... nunca es mujer», lo que quiere decirle es que la mujer rusa no es una prostituta; que, aun siendo aparentemente una prostituta y venda su cuerpo para poder vivir, su alma no está envilecida, pues se mantiene limpia, como siempre se mantuvieron puras Sonia Marmeládov o Nastasia Filíppovna. La mujer rusa, para que no haya equívocos aquí con respecto a Sofía, no practica un amor

110 *Dostoyevski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, págs. 36-37.

mercenario cuando ama. Por eso no es mujer, en el sentido prosaico y pedestre del término, adquiriendo así caracteres espirituales de virgen y de santa, y no olvidemos que, en algunos casos, en muchos casos incluso, esas mismas vírgenes y santas han sido las más grandes «pecadoras». Pero, sin embargo, están limpias de pecado. Estas paradojas, como señalaría Kierkegaard, no están hechas para que las comprenda la razón, sino para que las sienta el espíritu, que está situada en un plano, por infinitamente más elevado, distinto.

Antes hemos reproducido las palabras de Versílov acerca de Sofía Andréyevna, en las que ponderaba su mansedumbre, sumisión y timidez, pero reconociendo asimismo la extraordinaria energía que la caracterizaba. En la frase inmediatamente anterior, sin embargo, le decía a su hijo Arkadii que, cuando inopinadamente se iba de casa, volvía siempre, porque los hombres vuelven siempre, siendo éste un rasgo de su magnanimidad: «Si el matrimonio dependiese únicamente de la mujer..., ni un solo matrimonio duraría». Son estos giros bruscos de su pensamiento, de sus sentimientos, estas contradicciones de su personalidad, los que fascinan a Arkadii, provocándole al mismo tiempo sentimientos de amor y de rechazo hacia su padre. En otra ocasión (2ª parte, cap. I, III) le confiesa a su hijo que, al principio de su relación con Sofía, solía decirle que, aun cuando le hiciese sufrir, si ella se muriese, él se mataría luego, pues no podría soportarlo. Aquellos sentimientos se manifestaban de modos diversos. Una vez, cogióle [Arkadii] la mano a Versílov y se puso a besársela con ansia repetidamente (2ª parte, cap. I, II). Algún tiempo antes de esa demostración de cariño, miró con malos ojos Versílov a su hijo, por algo que no viene al caso, o así creyó percibirlo él, y, sin embargo, pensó para sí Arkadii: «Si yo no lo quisiese, no me alegraría tanto con su odio» (1ª parte, cap. IX, III). Versílov ha hablado de la energía de Sonia. Para Dostoyevski, la mujer rusa no sólo es valiente, sino que posee un innato sentido de la justicia y es capaz de una inmensa capacidad de sacrificio. Así lo expresa en el famosísimo discurso sobre Puschkin, inserto en el *Diario de un escritor* (año 1880, agosto, cap. I, II), que pronunció el 8 de junio de 1880, en Moscú, con motivo de erigírsele una estatua al padre de la literatura rusa contemporánea: «La mujer rusa es valerosa. La mujer rusa va derecha con intrepidez a lo que cree justo, y así lo tiene demostrado». Esa capacidad de sacrificio, es decir, sustancialmente no alcanzar la felicidad propia a costa de hacer infeliz a otro, la ve

Dostoyevski reflejada, cual en ningún otro lugar, en el extraordinario personaje de Tatiana Larina de la «novela inmortal» *Yevguenii Onieguin* [111], una mujer llena de «pureza y delicadeza, y con el propio corazón henchido de amargura», precisamente porque, amando con toda su alma y todo su corazón a Onieguin, que, en cambio, la ama a ella por capricho y de manera voluble e inconstante, no puede irse con él, tan joven y apuesto, porque le ha dado «su palabra [...] a ese viejo general, a su marido, al hombre honrado que la ama, la estima y está de ella orgulloso». Tatiana sabe, a pesar de su juventud, y ahí está la grandeza de su espíritu —como la Liza de *Nido de nobles* de Iván Turguéniev [112] (quien no se esperaba en absoluto, sentado como estaba entre el auditorio, que, salvo la natural referencia constante a los personajes y obras de Puschkin, fuese ésta la única alusión a un personaje de la literatura rusa en todo el insuperable discurso, hasta el punto que, siendo como eran adversarios y tan distintos en todo, se fundieron en un abrazo al terminar la conferencia)—, que «la dicha no se cifra únicamente en las delicias del amor, sino también en la superior armonía del espíritu»[113].

La intención de Versílov en los extensos diálogos que mantiene con Arkadii no es explícitamente pedagógica, ni tampoco pretende ejercer una especie de magisterio moral o intelectual sobre el adolescente, al que repetidas veces llama algo así como «joven amigo» o «querido amigo» o «palomito mío». Versílov habla, habla mucho cuando se decide a hacerlo, no sólo porque sea un hombre locuaz cuando las circunstancias predisponen a ello, sino porque hablando, dando libre curso a sus ideas, pensamientos y creencias, él mismo, simultáneamente, se las aclara, ordena y organiza, aunque lo fundamental es la necesidad que tiene de exteriorizarlas cuando se halla cómodo, rodeado de buena compañía, y desde luego la de Arkadii le transmite una sensación muy positiva, le despierta sus mejores sentimientos, que, como decíamos antes, irá su hijo descubriendo por sí mismo de manera paulatina.

---

111 La edición española que poseo y mejor conozco, en la que María Teresa Suero Roca traduce en prosa los versos del autor, es: Aleksandr Pushkin, *Eugenio Onieguin*, Barcelona, Bruguera, 1969.

112 La edición conocida por mí es: Iván S. Turgueniev, *Nido de nobles*, Madrid, Aguilar, 1988, traducida por Rafael Cansinos Asséns.

113 *Obras Completas*, tomo III, pág. 1440.

Entre las ideas que expresa Versílov está la alabanza que hace del silencio: «Amigo mío, ten presente que callar es bueno, inofensivo y hermoso [...] El silencio es siempre bello». La ponderación acerca del silencio —y no debemos olvidar que la conversación está girando indistintamente sobre ideas políticas, filosóficas, morales y religiosas—, ha sido una constante tanto del monacato y de la mística occidental como de los Padres de la Iglesia oriental. En el libro del Beato Enrique Suso al que ya nos hemos referido, hay una explícita exhortación al silencio, «De la útil virtud llamada silencio», que es como se titula el capítulo 14: «El Servidor sentía en su interior el deseo de llegar a la verdadera paz de su corazón y pensaba que el silencio le sería útil»[114]. Algunos críticos mostrencos, que se empeñan en convertir a Dostoyevski en un eslavófilo fanático e integrista, guiados quizás por las páginas del *Diario de un escritor*, aunque en absoluto sean razón suficiente para fundamentar la caricatura que pretenden hacer del gran escritor ruso, no sólo olvidan con demasiada frecuencia el contenido de sus novelas, lo que dicen, piensan y sienten sus personajes, sino que también ignoran, no sé si maliciosamente, la formidable cultura respecto de la civilización europea cristiana occidental que poseía Dostoyevski, especialmente de España, Francia, Alemania, Inglaterra e Italia. No debe sorprendernos, pues, su conocimiento, directo o indirecto, de la mística renana bajomedieval. A esos críticos les ocurre un poco lo que, entre nosotros, algunos han intentado hacer de don Miguel de Unamuno: una ridícula y esperpéntica caricatura, cuando el verdadero esperpento son ellos mismos. Se aferran patéticamente a unas cuantas frases tópicas, que sacan, naturalmente, de contexto, violentándolas y tergiversándolas. Por ejemplo, las célebres de que *hay que españolizar Europa* o el *¡Que inventen ellos!* Se agarran a ellas como a un clavo ardiendo, y, por lo que suelen decir del Rector salmantino, se infiere que prácticamente no lo han leído. Si lo hubiesen hecho, reconocerían que el pensador bilbaíno era, en su tiempo, y muy posiblemente en todo el primer tercio del siglo pasado, el español que mejor conocía la cultura y la civilización europeas, en algunos aspectos con mayor profundidad que el propio Ortega, estando perfectamente enterado de lo mejor que se publicaba en los ámbitos de la literatura, el pensamiento y la teología en el viejo continente. Un libro como *Del sentimiento trágico*

114 Heinrich Seuse, *Vida*, Madrid, Siruela, 2013, pág. 65.

de la vida, rezuma cultura europea, alta cultura europea, por todos sus poros. Pero los mediocres y los mezquinos sienten envidia, una envidia atroz, del espíritu selecto y superior. Ésa es la envidia que mejor los caracteriza, al tiempo que los convierte en irrelevantes.

No obstante la referencia a Enrique Suso, es indudable que la tradición que mejor conocía Dostoyevski en materia religiosa era la de la Iglesia ortodoxa y la de los Santos Padres del Oriente cristiano, que es la que le inspira esas figuras de honda significación religiosa de algunas de sus novelas, más puntos de referencia y modelos morales que personajes entremezclados en las luchas y avatares del mundo, tales como el obispo Tijón Sandoskii de «La confesión de Stavroguin», el capítulo suprimido de *Demonios*, el *stárets* Zósima de *Los hermanos Karamásovi* o el propio Makar Ivánovich de *El adolescente*. Al comentar el sentido de la plegaria espiritual o la contemplación que lleva a la paz absoluta y al reposo, de que habla San Isaac Siríaco, el estudioso Vladímir Lossky relaciona las palabras del santo —tales como: «Al haber adquirido la pureza absoluta, los movimientos del alma participan en las energías del Espíritu Santo [...] La naturaleza permanece sin movimiento, sin acción, sin memoria de las cosas terrenales»— con «"el silencio del espíritu", que es superior a la oración, [con el] "arrobamiento" del espíritu en estado de "silencio"»[115].

115 Vladimir Lossky, *Teología mística de la Iglesia de Oriente*, Barcelona, Herder, 2009, págs. 154-155. La traducción de Francisco Gutiérrez es de la edición original francesa de 1944. Isaac de Nínive o Isaac el Sirio (Isaac de Sirine, 640-700), fue un monje, asceta, místico y teólogo nestoriano (las dos personas de Cristo, la divina y la humana, eran completas pero independientes), proclamado santo por la Iglesia ortodoxa. El repulsivo personaje de Smerdiákov, de la novela *Los hermanos Karamásovi*, es un asiduo lector de este teólogo. Los nestorianos defendían que María fuese considerada *Christotokos* (madre de Cristo), mientras que los partidarios de San Cirilo (siglo v), que terminaron imponiéndose en el Concilio de Éfeso de 431, defendían que María fuese *Theotokos*, es decir, madre de Dios. La edición de las obras de Isaac el Sirio que maneja Lossky es, principalmente, la inglesa del holandés Arent Jan Wensinck, en realidad una traducción del texto siríaco de la edición de Paul Bedjan (París, 1909), y otras veces la de Nikephoros Theotoki (Leipzig, 1770), con el texto en griego. Vladímir Nikolayevich Lossky (1903-1958), Profesor de Filosofía de origen ruso y teólogo de la religión cristiana ortodoxa griega, se estableció en París en 1924.

Otra idea de Versílov es esa en la que antepone el heroísmo a la felicidad, idea desprendida como el fruto maduro del árbol después de haberle manifestado inmediatamente antes a Arkadii, en la misma frase, que nunca le impondría «ninguna virtud burguesa» a cambio de sus ideales, pues hace algún tiempo que viene advirtiendo que Arkadii persigue un ideal. La exaltación del heroísmo, el escepticismo ante la felicidad y la subordinación de las virtudes burguesas, esto es, europeas, respecto de los ideales, revelan que Versílov no sólo es consecuente con esos ideales que debieran distinguir a la clase noble a la que pertenece por nacimiento, sino que, a pesar de su «liberalismo» y de su confianza en el desarrollo económico y cultural de Rusia, es también un crítico de la razón ilustrada burguesa, especialmente de esa «virtud burguesa» que se emparenta con el utilitarismo y el grosero beneficio económico.

Pero no olvidemos que Versílov, como analizaremos más detalladamente después, es una víctima del desdoblamiento, y su alma y su pensamiento está aprisionados por terribles contradicciones, por ideas enfrentadas, por juicios morales que se contrarrestan los unos a los otros. A veces se deja llevar por un realismo que casi nos recuerda a Maquiavelo o a Hobbes, o, si se prefiere, por un inevitable pesimismo respecto de la condición humana, de su ruindad intrínseca y de la imposibilidad que tienen los hombres de amar desinteresadamente a sus semejantes. Así se lo manifiesta a un desconcertado, al tiempo que embelesado Arkadii, en otra conversación posterior a la que acabamos de aludir, al final del primer capítulo de la 2ª parte. Le dice: «Amigo mío..., amor a la gente, tal y como es, resulta imposible. Y, sin embargo, es un deber. Así, que hazles bien, contrariando tus sentimientos, tapándote la nariz y cerrando los ojos [...] Sufre el mal que te hagan; no te enojes con ellos, a ser posible, *teniendo en cuenta que también tú eres hombre* [...] Los hombres, por naturaleza, son ruines y gustan de amar por miedo; no les inspires un amor así, y no dejarán de despreciarte. No sé dónde, en el Corán, manda Alá al Profeta mirar a los *tercos* como a ratones, hacerles bien y pasar de largo...[116] Es un poco arrogante, pero verdad. Aprende a despreciarlos

116 En el *Corán* (73, 10-11), en unas palabras que le dirige el arcángel Gabriel a Mahoma, se lee: «¡Ten paciencia con lo que dicen [los infieles] y apártate de ellos discretamente! / ¡Déjame con los desmentidores, que gozan de las comodidades de la vida [alusión a los comerciantes

también, aunque sean buenos, porque es lo más frecuente que sean también antipáticos [...] Amar al prójimo y no despreciarlo... es imposible. A mi juicio, el hombre ha sido criado con la imposibilidad física de amar a su prójimo [...], y eso del *amor a la Humanidad* ha de entenderse sólo para aquella humanidad que tú mismo has creado en tu alma...». Arkadii le replica: «¿Cómo después de esto pueden llamarle a usted cristiano?» «Pero ¿quién me llama a mí eso?», contesta Versílov, y dio por zanjada la conversación.

Nunca podemos perder de vista que Versílov habla como si lo estuviese haciendo en realidad consigo mismo, y que sus profundos juicios son cambiantes, contradictorios, no por inmadurez, frivolidad o inconsistencia espiritual, sino, precisamente, por todo lo contrario, por el tremendo combate que tiene lugar en su alma, por su desgarramiento interior, por su permanente balanceo entre el bien y el mal, entre la generosidad y el egoísmo, entre el amor y el desprecio. Las fuerzas del bien acabarán triunfando en su seno, pero la lucha ha tenido que ser titánica, casi sobrehumana, y no cabe duda alguna que la actitud de la dulcísima Sofía Andréyevna y la paz interior que emana tan naturalmente de Makar Ivánovich han sido determinantes en esa victoria.

En otra ocasión, en presencia de Tatiana Pávlovna y de Sofía Andréyevna, en un diálogo al que ya he hecho referencia, le dice Versílov a su hijo que «sin desdicha, no vale la pena vivir». Arkadii lo tilda entonces de «feroz reaccionario» y le reprocha que no les diga a los demás francamente las cosas a la cara, a lo que Versílov le responde que ni quiere ni puede «juzgar a nadie». «¿Por qué no quiere, por qué no puede?», le pregunta en el fondo irritado Arkadii; y Versílov da una de esas respuestas suyas al mismo tiempo profundas, enigmáticas, paradójicas y misteriosas: «Por pereza y por repugnancia. Una mujer inteligente [inmediatamente después se aclara que se trata de Tatiana Pávlovna] me dijo una vez que yo no tenía derecho a juzgar a los demás, porque *no sabía sufrir*, y que para erigirse en juez

---

acomodados de La Meca]! ¡Concédeles aún una breve prórroga!» Las citas proceden de la edición del *Corán* preparada por Julio Cortés (Barcelona, Herder, 2002), quien es el autor de las notas aclaratorias que he puesto entre corchetes. Ambas aleyas o versículos de la sura 73, es lo más parecido que he podido encontrar en el texto sagrado musulmán a las vagas palabras de Versílov.

del prójimo era preciso adquirir mediante el sufrimiento el derecho a serlo» (2ª parte, cap. V, I). Evdokimov nos recuerda las palabras de ese embarazoso y heterodoxo católico francés que fue León Bloy: «El sufrimiento pasa; haber sufrido no pasa jamás»[117]. El hombre del subterráneo, ese «nihilista moral» en palabras de Cansinos Asséns, que a sí mismo, en la primera línea de sus *Memorias del subsuelo* (1864) se autocalifica de «malo», escribe este par de sobrecogedoras frases: «Sin embargo, seguro estoy de que el hombre no dejará nunca de amar el verdadero sufrimiento, la destrucción y el caos. El sufrimiento es la única causa de la conciencia»[118]. Versílov no se está refiriendo a ese sufrimiento inútil de los débiles y de los indefensos que tanto laceraba a Iván Karamásov, sino al sufrimiento como vía de expiación, autopunitiva, sin la cual no puede alcanzarse la auténtica libertad ni la verdadera regeneración. El referente, una vez más, por supuesto que no puede ser otro que el sufrimiento de Cristo como hombre. Pero el hombre del subsuelo, como también Stavroguin, es un descreído absoluto. No cree en Dios, luego no puede regenerarse. En cambio, el Servidor, en el libro *Vida* del Beato Suso, oye en su interior estas palabras de Dios: «Debes traspasar mi humanidad sufriente, si has de llegar verdaderamente a mi Deidad desnuda»[119].

117 *Introducción a Dostoyevsky*, página 44. También Simone Weil (París, 1909 – Londres, 24 de agosto de 1943) vinculó de manera indisoluble la existencia humana con la desdicha en sus últimos escritos. Véase de esta originalísima e incómoda pensadora cristiana francesa, especialmente, sus textos «El amor a Dios y la desdicha» y «Nuevas reflexiones sobre el amor a Dios y la desdicha», en *Pensamientos desordenados*, Madrid, Trotta, 1995, págs. 61-89. Ambos textos fueron muy probablemente escritos en Marsella entre octubre de 1940 y mayo de 1942.

118 *Obras Completas*, tomo I, pág. 1472.

119 Heinrich Seuse, *Vida*, pág. 62.

VI

Junto con Iván Karamásov, Andrei Petróvich Versílov es uno de los personajes más cultos e intelectuales de toda la producción novelística dostoyevskiana. Además de haber leído mucho y de haber asimilado una inmensa multitud de ideas y de acontecimientos históricos, Versílov es un hombre que tiene una refinada sensibilidad estética, que sabe, sin duda, apreciar la belleza, bien se encarne ésta en una mujer o en obras plásticas y arquitectónicas. Una de las muestras más sobresalientes de esa exquisitez es el ponderado juicio estético que le hace a su hijo de un retrato fotográfico de Sofía Andréyevna, un retrato que estaba colgado «encima de la mesa escritorio» de una de las habitaciones de un piso que había alquilado Tatiana Pávlovna por orden de Versílov, y que cuando Arkadii entró por vez primera allí llamó de inmediato su atención, no ya por el «magnífico marco tallado» y «por sus extraordinarias dimensiones», sino, sobre todo, por el «extraordinario parecido [...] espiritual» que guardaba con la retratada, hasta el punto de que parecía pintura y no una reproducción mecánica. A Versílov agradóle que su hijo se fijase en esa rara, por lo inhabitual, fotografía de su madre, y lo demostró, a pesar de su «palidez», inundándosele los ojos, «intensos» y «ardientes», de una radiante «alegría» llena de «fuerza»; era la primera vez que Arkadii veía esa expresión en los ojos de su padre. El entusiasmo de Arkadii se muestra de golpe: «¡No sabía que usted quisiese tanto a mamá!», comprensible efusión del joven ante el hecho de tener el retrato colocado en lugar tan principal y desde hacía algún tiempo, pues se trataba de una fotografía de Sonia realizada en el extranjero, sin duda una íntima demostración de cariño, que, además, define perfectamente el carácter de Versílov, pues él no es hombre que exprese sus sentimientos teatralmente y con aspavientos, ni siquiera de manera explícita, sino de manera recogida y casi secreta. Eso lo sabe muy bien Sofía, y, desde hace algún tiempo, también está empezando a descubrirlo Arkadii. La sonrisa beatífica de Versílov —percibe de inmediato y piensa para sí su hijo— «traslucía algo doloroso o, mejor dicho, algo humano, elevado..., no acierto a expresarlo; pero las

personas muy cultas no pueden tener caras triunfal y victoriosamente felices». Es entonces cuando Versílov, después de descolgar y volver a colocar en su sitio el retrato, le dice a su hijo: «...las fotografías rara vez salen parecidas, y se comprende: el mismo original, es decir, cada uno de nosotros, muy raras veces se parece a sí mismo. Sólo en raros instantes la cara del hombre expresa su rasgo principal, su idea más característica. El artista estudia el semblante y adivina esa idea principal de la persona, aunque en el momento en que la está pintando no la tenga en su rostro. La fotografía coge al hombre tal y como lo encuentra [...] Pero aquí, en este retrato, el sol, cual expresamente, encontró a Sonia en su momento principal... de su púdico, íntimo amor y su arisca, asustadiza castidad». Bellísima y agudísima descripción, que revela que Dostoyevski, si bien no es un escritor que se prodigue en hacer en sus novelas análisis o descripciones de obras de arte, cuando lo hace demuestra ser un esteta consumado, y ello está relacionado de modo muy especial con el hecho de que Dostoyevski, aun apreciando enormemente la técnica y los valores formales de las obras artísticas, lo que de verdad captaba en ellas era su espíritu, el componente espiritual, misterioso, intangible, de esas creaciones, que, al fin y al cabo, es lo que hace que una obra artística se adentre en el ignoto territorio del Arte. Ya lo demostró en *El idiota* con la sobrecogedora descripción de Ippolit Teréntiev de una copia del *Cristo muerto* de Hans Holbein *el Joven* del Museo de Basilea, que tanto impresionó en el verano de 1867 al propio escritor. Y ahora, en esta descripción del retrato de Sonia, es como si Versílov tuviese delante una obra de la intensidad psicológica y espiritual de la *Betsabé* de Rembrandt que guarda el Louvre. Del mismo modo que en ese lienzo único en el mundo nos muestra el genio holandés la quintaesencia de la turbación femenina, Versílov se detiene en algo dificilísimo, prácticamente imposible de capturar por una cámara fotográfica o por el pincel de un pintor: el íntimo pudor de una mujer limpia de corazón, esa «asustadiza castidad», dos palabras que en sí mismas constituyen una calificación insuperable y que consiguen penetrar hasta en lo más escondido del ser de la mujer amada. ¡Cuánto debió aprender Arkadii de estas palabras de su padre! Pero no por la cultura estética que rezuman, sino por su infinita sutileza espiritual. No puede uno por menos de acordarse de otros dos retratos, esta vez cinematográficos, del alma femenina, verdaderamente

insondables en su elevación estética y en su intensa espiritualidad: el de Kenji Mizoguchi en *La emperatriz Yang Kwei-Fei* (1955) y el de Dreyer en *Gertrud* (1964). No obstante, por las palabras de Versílov y la impresión causada por el retrato a Arkadii, que para él semejaba una pintura, podemos deducir que estamos ante uno de esos retratos fotográficos pictorialistas en los que la fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron alcanzó una maestría inigualable, llena de fascinación, misterio, indagación psicológica, radiografía del alma a través del semblante y dominio de los contrastes de luz y sombra. Magníficos ejemplos de lo que digo son dos retratos, dos copias a la albúmina, realizados por ella en 1867, uno al escritor Thomas Carlyle y el otro a la señora Herbert Duckworth (luego Leslie Stephen), madre de la turbadora escritora inglesa Virginia Woolf, en el que resulta evidente el gran parecido físico entre una y otra. En el de Carlyle, que nos lo muestra de frente, con los ojos bajo la penumbra, la cámara deliberadamente se ha movido y es como si el retrato presentase un ligerísimo y casi imperceptible desenfoque. Es con seguridad el mejor retrato del autor de *Los héroes*, pero no debió agradarle mucho cuando le escribió en una carta a la fotógrafa: «Es como si de repente comenzara a hablar, terriblemente feo y abatido». La referencia al habla no extraña en quien hizo de la conferencia un auténtico arte. El de Leslie Stephen nos la muestra con el esbelto cuello ligeramente de lado, de tal modo que el músculo esternocleidomastoideo lo divide de manera simétrica en una zona oscura y otra intensamente iluminada, mientras que el rostro de perfil, iluminado graduando sutilmente las oscuras sombras, nos evoca la estética prerrafaelista de un Dante Gabriel Rossetti[120]. En cuanto a la decisiva importancia de la figura humana en el nuevo arte fotográfico, fue certeramente señalada por Walter Benjamin en 1931: «... para la fotografía, la renuncia al hombre es la más irrealizable de todas»[121].

---

120 Ambos retratos están reproducidos en el clásico libro de Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, págs. 78-79, que incluye también la cita de Thomas Carlyle. La traducción es de Homero Alsina Thevenet.

121 Walter Benjamin, «Pequeña historia de la Fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 76. La edición es de Jesús Aguirre. El breve ensayo de Benjamin se publicó en *Die Literarische Welt* en 1931.

De igual modo que Versílov ha elogiado tan delicadamente la belleza de Sofía, reflexiona con semejante profundidad sobre la ineluctable relación entre la rápida decadencia física de la mujer rusa y su inmensa capacidad de amor y de entrega al ser amado: «Las mujeres rusas se afean aprisa, su belleza no hace más que pasar, y, a decir verdad, eso se debe, no sólo a las peculiaridades étnicas del tipo, sino también a que saben amar sin reservas. La rusa lo da todo de una vez cuando ama..., así el momento actual como su destino, el presente y el futuro; no saben ahorrar, no guardan provisiones y su belleza no tarda en consumirse en bien del que aman» (3ª parte, cap. VII, I).

VII

Orientemos nuestra mirada ya sobre varias de las más caudalosas corrientes de ideas que surcan *El adolescente*, que son las que tienen que ver con la actividad política, la organización de la sociedad, otra vez el ateísmo, la «Idea Rusa» y la Filosofía de la Historia en general, principalmente en lo que conciernen al personaje de Versílov, que es el que ofrece, con abrumadora diferencia, una mayor riqueza de pensamiento sobre todos estos asuntos, íntimamente vinculados tanto a la potencia y desarrollo del intelecto como a la esencia y evolución del espíritu en el hombre.

Siempre que tiene oportunidad, Versílov le da buenos consejos a su hijo, por ejemplo, cuando le recomienda que lea los diez mandamientos, que sea honrado y que no mienta, que no sea codicioso ni ambicione los bienes de su prójimo. En este mismo diálogo (2ª parte, cap. I, IV), se traslucen algunas de las ideas más arraigadas de Versílov, en las que no podemos por menos que deducir que es el propio Dostoyevski el que está hablando por boca de su personaje; en realidad, Dostoyevski habla por boca de todos sus personajes[122], pues todos ellos manifiestan en alguna u otra ocasión sentimientos, ideas y creencias muy enraizadas en el escritor; de ahí la imposibilidad, como han pretendido algunos críticos con una evidente falta de rigor, de constreñir y de reducir al gran escritor moscovita a una personalidad maniquea, simplista y sectaria, pues de ese modo terminan por hacer de él una mezquina caricatura, negando la extraordinaria riqueza dialéctica de su dinámico pensamiento. En ese diálogo, decía, le hace Versílov a su hijo una sutil e inteligente crítica de Juan Jacobo Rousseau, a quien no nombra directamente, limitándose a esclarecer, ante la incomprensión de Arkadii por la expresión que emplea su padre, que «la idea ginebrina es... la virtud

122 Dostoyevski se escondía tras los personajes de sus novelas, dice León Chestov en *La filosofía de la tragedia*, pág. 28. En otro lugar, en *Las revelaciones de la muerte* (pág. 75), insiste Chestov sobre la misma convicción: que bajo las diferentes máscaras de los personajes de Dostoyevski está siempre el propio escritor.

sin Cristo, amigo mío; la idea actual, o, mejor dicho, la idea de toda la civilización actual». La frase, como habrá captado de inmediato el lector, es extraordinariamente profunda, por afilada y penetrante. No sólo muestra su rechazo Versílov a la razón ilustrada deísta o simplemente atea, a esa *virtud* que se manifestará tan sangrientamente en Robespierre y en Saint-Just, sino que su dardo lo está dirigiendo, principalmente, contra la descreída *intelligentsia* nihilista de su época, esa misma que nutrirá muy pocas décadas después las filas del bolchevismo. Ahora bien, lo que Versílov denomina «idea ginebrina», en principio, se refiere directamente a Juan Jacobo Rousseau, esto es, a un heredero, en lo que concierne a la concepción del Estado, de Nicolás Maquiavelo y de Thomas Hobbes. Porque esa «idea ginebrina» alude de manera implícita al plan de cómo deben estar configurados la sociedad y el Estado, afectándole, por tanto, de manera principalísima al individuo, al individuo concreto con nombre y apellidos, supuesto poseedor, desde finales del siglo XVIII, de unos derechos inalienables que nadie está autorizado a conculcarle, pero que, de hecho, le han sido sistemáticamente conculcados desde entonces, incluso en los Estados democráticos contemporáneos, que, no está de más recordarlo, son palmariamente escasos. Me interesa aquí sobre todo precisar un par de cuestiones sobre Maquiavelo, antes de centrarme, muy brevemente, en Rousseau, por el que sentía Dostoyevski desde hacía tiempo una particular aversión. Recordemos a este propósito las palabras del hombre del subsuelo (*Memorias del subsuelo*, cap. XI): «Según [Heinrich] Heine, Rousseau, por ejemplo, mintió en sus *Confesiones*, y hasta lo hizo adrede, por vanidad. Seguro estoy de que Heine acertó; comprendo que alguna vez y por vanidad únicamente será posible acusarse de culpas, así como concibo la índole de tal vanidad. Pero Heine juzgaba así de un hombre que se confesaba con el público»[123].

En los capítulos VI y VII de *El Príncipe*, se ocupa expresamente Maquiavelo de poner de relieve la importancia de la *virtù* y de la *fortuna* para la más eficaz conservación del poder del Estado por el príncipe. El término *virtù* en Maquiavelo, como comprendieron lúcidamente, entre otros, Friedrich Meinecke (1862-1954), Ernst Cassirer (1874-1945) y George Holland Sabine (1880-1961), es un vocablo extremadamente rico, variado, fluctuante, dinámico y

123 *Obras Completas*, tomo I, pág. 1474.

acomodaticio, «tomado de la tradición antigua y humanista, pero sentido y conformado por él de una manera rigurosamente individual; un concepto que abarcaba elementos éticos» y que se relaciona con el «heroísmo y fuerza para grandes hazañas políticas y guerreras, y, sobre todo, para la fundación y mantenimiento de Estados florecientes, especialmente los Estados basados en la libertad»[124]. En ese mismo párrafo, el gran profesor de Berlín subraya la importancia que en la teoría política de Maquiavelo tiene la división entre una *virtù* «originaria» y otra «derivada», pues con ello está indicando que «lejos de creer ingenuamente en la virtud natural e inquebrantable del republicano [...] consideraba la república más desde arriba, desde el punto de vista del gobernante, que desde abajo, desde el punto de vista de la forma democrática». La *fortuna*, de otro lado, es un concepto incómodo para Maquiavelo, pues introduce un elemento irracional, azaroso, incontrolable, caprichoso, en la dirección del Estado. A este ineludible factor le dedicará el curioso capítulo XXV de *El Príncipe*, concluyendo que «creo que quizás es verdad que la fortuna es árbitro de la mitad de nuestras acciones, pero que también es verdad que nos deja gobernar la otra mitad, o casi, a nosotros»[125]. Uno de los que mejor han sabido ver esta lucha de Maquiavelo contra el hecho de que no todo puede explicarlo la razón, y, de ahí, la presencia de la *fortuna*, ha sido el eminente filósofo neokantiano Ernst Cassirer[126]. Pero aún hay otro tercer elemento, la *necessità*, en la que

124 Friedrich Meinecke, *La idea de la razón de Estado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997, pág. 34. Traducido por F. González Vicén, incluye un espléndido estudio preliminar de Luis Díez del Corral. La edición original alemana es de 1924.

125 Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 171. La edición es de Helena Puigdoménech.

126 Ernst Cassirer, *El mito del Estado*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 185-193. La traducción es del pensador mejicano de origen catalán Eduardo José Gregorio Nicol y Franciscá. Se trata del último libro de Cassirer, redactado en 1944 y publicado póstumamente en 1946. En la pág. 189 de su libro reproduce Cassirer, más ampliamente, la cita de *El Príncipe* sobre la *fortuna*, en la que lo relevante es ese «o casi», pues, como indica Helena Puigdoménech, pudiera sugerirnos con ello Maquiavelo «que también el control del hombre sobre la mitad de sus acciones parece peligrar» (nota 5, pág. 171, de la edición citada de *El Príncipe*).

se detiene sobre todo en los *Discorsi*. Meinecke la define como «la fuerza causal, el medio para dar a la masa inerte la forma requerida por la *virtù*»[127]. Sobre ella, dice Maquiavelo en el Libro I de los *Discorsi*: «Ya que los hombres obran por necesidad o por libre elección, y vemos que hay mayor virtud allí donde la libertad de elección es menor»[128], constatamos que «la necesidad nos lleva a muchas cosas que no hubiéramos alcanzado por la razón»[129]. *El Príncipe* no es un tratado de ética ni un manual de virtudes políticas, sus juicios no son morales, sino políticos, y lo que de verdad le parece imperdonable a Maquiavelo en quien tiene la responsabilidad de dirigir el Estado no son sus crímenes, sino sus errores; en definitiva, como concluye Cassirer, *El Príncipe* no es un libro moral ni inmoral: es simplemente un libro técnico[130]. Cualquier medio es admitido siempre que le permita al príncipe mantenerse en el ejercicio del Poder y engrandecer el Estado: «Y aún más, que no se preocupe [el príncipe] de caer en la infamia de aquellos vicios sin los cuales difícilmente podría salvar el Estado; porque si consideramos todo cuidadosamente, encontraremos algo que parecerá virtud, pero que si lo siguiese sería su ruina y algo que parecerá vicio pero que, siguiéndolo, le proporcionará la seguridad y el bienestar propio»[131]. ¿Será *El Príncipe* también —lo que resultaría escalofriante— un tratado amoral? Tanto Sabine como Cassirer han resaltado la indiferencia moral de Maquiavelo. Mientras Marsilio de Padua —afirma Sabine— relegaba la religión cristiana a una esfera ultramundana y defendía la autonomía de la razón, Maquiavelo ve en la religión cristiana una muestra de la debilidad del carácter, no siendo convenientes sus principios éticos para la dirección del Estado, a diferencia de las religiones griega y romana de la Antigüedad, mucho más viriles[132]. Maquiavelo lo expresa

127 *La idea de la razón de Estado en la Edad Moderna*, pág. 39.

128 Nicolás Maquiavelo, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Madrid, Alianza, 2008, Libro I, 1, pág. 31. La edición es de Ana Martínez Arancón.

129 *Ibidem*, Libro I, 6, pág. 51.

130 *El mito del Estado*, págs. 169, 173 y 181.

131 *El Príncipe*, cap. XV, pág. 131.

132 George H. Sabine, *Historia de la teoría política*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 271. Traducción de Vicente Herrero. La edición original en inglés es de 1937.

de esta manera: «Nuestra religión ha glorificado más a los hombres contemplativos que a los activos. A esto se añade que ha puesto el mayor bien en la humildad, la abyección y el desprecio de las cosas humanas, mientras que la otra lo ponía en la grandeza de ánimo, en la fortaleza corporal y en todas las cosas adecuadas para hacer fuertes a los hombres»[133]. Sin pretender hacer retórica fácil, es muy posible que esta última cita de Maquiavelo la suscribiesen sin ambages hombres como Hitler y Stalin. ¿Qué pensaría Dostoyevski de este furibundo desprecio hacia el mensaje evangélico? Lo que sí que sabemos es que no aprobaba ni la felicidad que se sustenta en la injusticia, ni la superioridad del Estado sobre el individuo, lo que significa negar rotundamente la *razón de Estado*: «...¿qué felicidad es esa que se logra al precio de la injusticia y los desollamientos? Lo que es verdad para el hombre en cuanto individuo, verdad debe ser también para el Estado», nos dice en el *Diario de un escritor* (febrero 1877, cap. I, IV)[134].

En cuanto al ciudadano de Ginebra, él es, antes de Hegel y después de Hobbes, uno de los inventores de la idea abstracta del Estado. Entre los primeros espíritus rusos que advirtieron la falacia de Rousseau, su profunda concepción autoritaria y estatalista de la sociedad, se halla Mijaíl Bakunin, que, aunque ateo, participa con su alma romántica de parecidas contradicciones a las dostoyevskianas y está muy preocupado, si bien con una solución claramente errónea e innegablemente destructiva, por preservar la libertad individual, a la que serían indiferentes o ajenos Carlos Marx y Lenin. En uno de sus textos más importantes, dice Bakunin: «Fue una gran falacia por parte de Jean Jacques Rousseau haber supuesto que la sociedad primitiva se constituyó por un contrato libre pactado entre salvajes [...] Las consecuencias del *contrato social* son de hecho desastrosas, porque llevan a una absoluta dominación por parte del Estado, aunque el propio principio, tomado como punto de partida, pareciese extremadamente liberal en cuanto a su carácter»[135]. La mixtificación,

133 *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Libro II, 2, págs. 198-199.

134 *Obras Completas*, tomo III, pág. 1186.

135 Mijaíl Bakunin, «Federalismo, Socialismo y Antiteologismo», en Mijaíl Bakunin, *Escritos de Filosofía Política, 1*, Madrid, Alianza, 1978, págs. 197-198. La compilación es de Grigori Petrovich Maximoff (1893-

la hipocresía y la asfixia de la libertad que contiene en buena dosis el pensamiento de Rousseau, queda patente en su obra máxima: «A fin, pues, de que el pacto social no sea un vano formulario, implica tácitamente el compromiso, el único que puede dar fuerza a los demás, de que quien rehúse obedecer a la voluntad general será obligado a ello por todo el cuerpo: lo cual no significa sino que se le forzará a ser libre»[136]. Ya tenemos aquí la dictadura de la libertad de Robespierre *avant la lettre*. En Rousseau, antes que en Hegel, advertimos un siniestro sometimiento del individuo al Estado: «Quien quiere el fin quiere también los medios, y estos medios son inseparables de algunos riesgos, de algunas pérdidas incluso. Quien quiere conservar su vida a expensas de los demás, debe darla también por ellos cuando hace falta. Ahora bien, el ciudadano no es ya juez del peligro al que la ley quiere que se exponga, y cuando el príncipe le ha dicho: es oportuno para el Estado que mueras, debe morir; puesto que sólo con esta condición ha vivido seguro hasta entonces, y dado que su vida no es sólo un beneficio de la naturaleza, sino un don condicional del Estado»[137]. Cualquiera que haya leído ciertos textos de Lenin y de Mussolini podrá comprobar cuál era para ambos una de sus principales fuentes nutricias. Las ideas de Rousseau, como discernió muy bien el intelectual anarquista alemán Rudolf Rocker (Maguncia, 1873-Chicago, 1958)[138], contienen un aspecto antihumano y dictatorial ajeno por completo al espíritu del liberalismo de John Locke. Dice de nuevo Rousseau: «Quien se atreve con la empresa de instituir un pueblo debe sentirse en condiciones de cambiar, por así decir, la naturaleza humana; de transformar cada individuo, que por sí mismo es un todo perfecto y solitario, en parte de un todo mayor, del que ese individuo recibe en cierta forma su vida y su ser; de alterar la constitución del hombre para reforzarla; de sustituir por una existencia parcial y moral la existencia física e independiente

---

1950), anarco-sindicalista ruso que falleció en Chicago. La cita escogida procede del volumen I de la edición francesa del libro de Bakunin. La traducción española es de Antonio Escohotado.

136 Jean-Jacques Rousseau, *Del contrato social*, Madrid, Alianza, 2005, Libro I, cap. VII, pág. 42. La edición es de Mauro Armiño.

137 *Ibidem*, Libro II, cap. V, pág. 58.

138 Rudolf Rocker, *Nacionalismo y Cultura*, Madrid, La Piqueta, 1977, págs. 199-210. La traducción es de Diego Abad de Santillán.

que todos hemos recibido de la naturaleza. En una palabra, tiene que quitar al hombre sus propias fuerzas para darle las que le son extrañas y de las que no puede hacer uso sin la ayuda de los demás. Cuanto más muertas y aniquiladas están esas fuerzas, más grandes y duraderas son las adquiridas, y más sólida y perfecta es también la institución»[139]. El individuo, pues, como parte de un engranaje y de una maquinaria al servicio del Estado, llevada posteriormente a la práctica por los regímenes totalitarios. Este ciudadano de Ginebra, que tanto preconizaba la «vuelta a la naturaleza», nos muestra la fría lógica abstracta de un deshumanizado matemático: «El hombre de la naturaleza lo es todo para sí; él es la unidad numérica, el entero absoluto que no tiene más relación que consigo mismo o con su semejante. El hombre civilizado es una unidad fraccionaria que determina el denominador y cuyo valor expresa su relación con el entero, que es el cuerpo social»[140].

Pero quien de veras desenmascaró la falacia hipostática roussoniana de la *volonté générale*, que aplasta y suplanta a la *volonté de tous*, fue Hannah Arendt en su célebre ensayo *Sobre la Revolución* (1962), donde, con una lucidez crítica difícilmente comparable, afirma que la diferencia de principio más importante, desde el punto de vista histórico, entre la Revolución norteamericana y la Revolución francesa, estriba en la «afirmación únicamente compartida por la última, según la cual "la ley es expresión de la Voluntad General" (como puede leerse en el artículo VI de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789), una fórmula que no se encontrará, por más que se busque, en la Declaración de Independencia o en la Constitución de los Estados Unidos». La «voluntad general» de Rousseau, que es la única que admite Robespierre, es todavía esa «voluntad divina» de la monarquía absoluta «cuyo solo querer basta para producir la ley». Esta argucia jurídica tiene su fundamento y su explicación en la deificación del «pueblo» que se llevó a cabo en la Revolución francesa, y que, para Hannah Arendt, «fue consecuencia inevitable del intento de hacer derivar, a la vez, ley y poder de la misma fuente. La pretensión de la monarquía absoluta

139 *Del contrato social*, Libro II, cap. VII, pág. 64.

140 Jean-Jacques Rousseau, *Emilio o la educación*, Barcelona, Bruguera, 1979, Libro primero, págs. 68-69. La edición es de Ángeles Cardona de Gibert y Agustín González Gallego.

de fundamentarse en un "derecho divino" había modelado el poder secular a imagen de un dios que era a la vez omnipotente y legislador del universo, es decir, a imagen del Dios cuya Voluntad *es* la Ley». Los Padres Fundadores no cometieron la desastrosa equivocación posterior de los revolucionarios franceses de confundir el origen del poder con la fuente de la ley. Para los Padres Fundadores, el origen del poder brota desde abajo, del «arraigo espontáneo» del pueblo, pero la fuente de la ley tiene su puesto «arriba», en alguna región más elevada y trascendente. Es en el curso de los acontecimientos revolucionarios franceses, y, sobre todo, después de que los jacobinos se hiciesen con el poder tras el fracaso e incapacidad de los girondinos, cuando la *volonté générale* de Rousseau sustituirá definitivamente a la *volonté de tous* del pensador ginebrino. La «voluntad de todos» suponía el consentimiento individual de cada uno, y ello no se ajustaba a la dinámica propia del proceso revolucionario. De ahí que fuese reemplazada por esa otra abstracta «voluntad» que excluye la confrontación de opiniones y es una e indivisible. La república es, así, sustituida por *le peuple*, lo que, en palabras de Arendt, «significaba que la unidad perdurable del futuro cuerpo político iba a ser garantizada no por las instituciones seculares que dicho pueblo tuviera en común, sino por la misma voluntad del pueblo. La cualidad más llamativa de esta voluntad popular como *volonté générale* era su unanimidad, y, así, cuando Robespierre aludía constantemente a la "opinión pública", se refería a la unanimidad de la voluntad general; no pensaba, al hablar de ella, en una opinión sobre la que estuviese públicamente de acuerdo la mayoría»[141]. La ventaja inmensa de la Revolución que dio lugar a los Estados Unidos fue el haber tenido como modelo a Montesquieu, es decir, el principio de la división de poderes, mientras que la desgracia de la Revolución francesa fue el haber tenido como modelo a Rousseau, es decir, la dictadura de la *volonté générale*, una pura abstracción racional que oprime la libertad. De ahí el carácter mucho más violento y sangriento de la Revolución francesa y el embrión totalitario que se incubó en su seno. De hecho, Robespierre y la actuación del Comité de Salvación Pública fueron uno de los principales referentes para Lenin.

141 Hannah Arendt, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza, 2009, págs. 100-101 y 251-252. Traducción de Pedro Bravo Gala, fallecido en junio de 2005 y que fue letrado del Tribunal Constitucional de España.

La apreciación de Hannah Arendt fue ya entrevista con similar lucidez y un decenio antes por Albert Camus en *El hombre rebelde* (1951), que bautiza el epígrafe dedicado a Rousseau en su deslumbrante ensayo con las palabras de «El nuevo evangelio», pues de eso precisamente se trata, de una nueva religión y de una nueva mística, de la deificación del «pueblo» a través de la *volonté générale* y de construir los cimientos de la «tiranía de la virtud». Dice Camus: «El *Contrato social* es también un catecismo con el que comparte el tono y el lenguaje dogmático [...] El *Contrato social* da una larga extensión y una exposición dogmática a la nueva religión cuyo dios es la razón, confundida con la naturaleza, y su representante en la tierra, en lugar del rey, el pueblo considerado en su voluntad general [...] Es claro que con el *Contrato social* asistimos al nacimiento de una mística, al postularse la voluntad general como la divinidad misma»[142]. No debe sorprendernos que quien manifiesta este juicio demoledor sobre la biblia del pensamiento burgués revolucionario de la razón abstracta ilustrada, que quien comprendió perfectamente que fue Louis de Saint-Just quien puso en práctica las ideas de Rousseau (no se trataba, al ejecutar en la guillotina a Luis XVI, principalmente de eliminar físicamente al soberano de Francia, sino de matar el *principio* mismo de la realeza —es la teoría del regicidio: la monarquía «es el crimen», dirá Saint-Just, no dejándole al rey otra salida que la del patíbulo[143]—, lo que, a la postre, resulta inviable, puesto que a las ideas no puede *asesinárselas*, sino vencerlas con otras ideas a través del convencimiento que ofrecen los argumentos), que quien vislumbrase con tanta claridad el reino de la formalidad moral y la dictadura de la virtud durante la época del Terror, fuera también de los primerísimos intelectuales de izquierdas en Europa en no querer ser «compañero de viaje» de los comunistas, como sí lo fue Jean-Paul Sartre, y en denunciar los horrendos crímenes del estalinismo, él, Albert Camus, que se había jugado de verdad la vida en la Resistencia —tan exigua en Francia— contra la ocupación de la Alemania nazi. Pero el decurso del tiempo, tan implacable, termina siempre por poner las cosas en su sitio. La creciente estatura moral del autor de *La peste* es un ejemplo de ello, de los más incontestables.

---

142 *El hombre rebelde*, págs. 135-136.

143 *Ibidem*, pág. 139.

Uno de los escasísimos intelectuales franceses que sí acertó a percibir, dado su espíritu tolerante y humanitario, los inmensos beneficios que necesariamente habrían de desprenderse de lo ocurrido en la Revolución norteamericana, fue Marie Jean Antoine Nicolas Caritat, Marqués de Condorcet, nacido en 1743, que fue diputado durante la Asamblea Legislativa y la Convención, pero que el 8 de abril de 1794, después de haber sido encarcelado, murió en su celda como consecuencia, quizás, de haber ingerido veneno, temiendo, muy fundadamente, el terrible fin que podía esperarle. En 1788 publicó un breve ensayo, muy enjundioso y preñado de amor a la libertad y a la tolerancia, titulado *Influencia de la Revolución de América sobre Europa*, concluido antes de que se terminase de redactar la Constitución de los Estados Unidos, pero que es un canto lleno de nobleza a la tarea llevada a cabo por los Padres Fundadores y el pueblo de los Estados Unidos. Por desgracia, su voz, como demostraría el curso de los acontecimientos, no fue escuchada en Francia[144].

En cuanto a la primera persona en darse cuenta en toda Europa del peligroso sendero que estaba tomando la Revolución francesa, es muy probable que fuese el genuino padre del pensamiento conservador, el británico de origen irlandés Edmundo Burke (1729-1797), quien, en su temprano y denostado[145], aunque brillantísimo, ensayo de historia y filosofía política titulado *Reflexiones sobre la Revolución en Francia* [146], publicado en el país galo el 1 de noviembre de 1790, es

144 Condorcet, *Influencia de la Revolución de América sobre Europa*, Buenos Aires, Elevación, 1945. Traducción de Tomás Ruiz Ibarlucea. El volumen incluye otros cinco escritos de Condorcet. El ensayo aquí mencionado ocupa las páginas 21-62, siguiéndole un Suplemento imprescindible que abarca las páginas 63-125.

145 Especialmente por el estadounidense de origen inglés Thomas Paine, quien contraatacó con la publicación, en 1791, de la primera parte de sus *Derechos del hombre* (la segunda parte se publicaría al año siguiente). Debe advertirse, no obstante, que Paine se opuso a la ejecución de Luis XVI y fue detenido durante el Terror, el 28 de diciembre de 1793, cuando ya era miembro de la Convención Nacional francesa por Calais. Hay una buena edición española, de Fernando Santos Fontela, en Alianza.

146 Edmund Burke, *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, Madrid, Alianza, 2003. La edición es de Carlos Mellizo. Véanse, sobre todo, las páginas 79, 94, 103, 141, 146, 170, 193, 229 y 234.

decir nada menos que casi ocho meses antes de producirse la huida de Luis XVI a Varennes (21 de junio de 1791) y diez meses antes de votarse la Constitución de 1791 (3 de septiembre), hace una serie de valiosas consideraciones acerca de lo que estaba sucediendo en el país vecino, sin perder nunca de vista la comparación con la propia monarquía parlamentaria inglesa.

En diversas ocasiones de la narración, Versílov se muestra contrario al fenómeno histórico de las revoluciones, que son siempre sangrientas, afirmándolo de un modo muy explícito al final de su honda reflexión acerca de la Edad de Oro perdida de la humanidad, cuando se refiere al incendio del Palacio de las Tullerías durante los acontecimientos de la Comuna de París de 1871 (3ª parte, cap. VII, II).

En lo que atañe al problema social en Rusia, a la superioridad de unas clases sobre otras, a las consecuencias de la emancipación de los siervos y al papel que debiera desempeñar todavía la aristocracia rusa, se pronuncia Versílov por primera vez de modo explícito en una conversación en casa del príncipe Seríocha (2ª parte, cap. II, II). Para él, el honor debe equipararse con el deber. Es necesario que exista una clase superior que se señoree en el Estado, pues «entonces la tierra es fuerte». Los que no pertenecen a esa clase, sufren, especialmente los siervos, y el único modo de evitarlo es que se alcance la igualdad de derechos. Pero esta igualdad de derechos, según ha podido comprobarse en la reciente historia europea, trae también consigo una merma del sentimiento del honor y del deber. «El egoísmo reemplazó a la antigua idea coherente, y todo fue a parar a la libertad personal». Por «idea coherente» debemos entender aquí la cohesión social que conlleva para Versílov la existencia de la aristocracia que cumple con su deber de dirigir adecuadamente el Estado, aunque también puede haber una alusión a la fe cristiana ortodoxa, mientras que por «libertad personal» parece referirse a la libertad que campeó durante los sucesos revolucionarios de la Francia de 1790, que, para Versílov, no es una auténtica libertad, pues no emana del mensaje de Cristo. De tal manera, que, cuando los siervos fueron liberados, «los emancipados, al quedarse sin la idea consolidadora, hasta tal punto acabaron por perder todo vínculo noble y elevado, que hasta dejaron de defender la libertad adquirida». Esa «idea consolidadora», esto es, cohesiva, sólo puede traerla la aristocracia, de tal manera que, al no tener ya los campesinos emancipados un modelo en el que mirarse,

dejan que la libertad que acaban de obtener se disgregue y se diluya. Es evidente que Versílov posee una idea demasiado idealizada de la realidad de la aristocracia rusa, pues esa aristocracia, en número muy mayoritario, no dio muestras de querer dirigir el Estado, hasta el momento en que se produce la emancipación de los siervos, orientándolo hacia un desarrollo económico y cultural en beneficio de todos los grupos sociales, sino sólo de una minoría privilegiada, permitiendo que los campesinos viviesen en una miseria desconocida desde hacía ya tiempo en extensas regiones de la Europa occidental. Y cuando se promulgó el decreto de la emancipación de los campesinos, el 19 de abril de 1861, la situación no cambió, ni mucho menos, en lo sustancial. Pero hay que tener en cuenta que Versílov no está hablándole al príncipe Seríocha en términos de lo que *es*, sino de lo que *debería ser*, o, al menos, de lo que a él le gustaría que fuese. En cualquier caso, entre la aristocracia rusa y la europea, existen para él diferencias profundas. «Nuestra aristocracia —continúa—, aún hoy mismo, después de haber perdido sus derechos [se refiere a la entrada en vigor de la ley de liberación de los siervos, en abril de 1861, bajo Alejandro II, la cual, al menos en el terreno estrictamente jurídico, sí supuso un avance, pues, sin ocultar el predominio de la formalidad sobre la realidad estricta de los hechos, todos los rusos eran ya hombres libres desde entonces], podría seguir siendo la clase superior, manteniendo su concepto del honor, la cultura, la ciencia y las altas ideas, y, sobre todo, no encastillándose ya en el concepto de casta aparte, lo que equivaldría a la muerte de la idea. Por el contrario, el acceso a la clase está franco entre nosotros desde hace mucho tiempo; ahora es el momento de abrirlo definitivamente. Que cada proeza de honor, de cultura y bravura confiera a cada cual el derecho a ingresar en la clase social más alta. De este modo, la clase misma se convertiría de por sí en una simple reunión de los mejores, en un sentido literal y verdadero, y no en el sentido rancio de casta privilegiada. Desde este punto de vista nuevo, o cuando menos renovado, podría mantenerse la clase».

Es evidente que quien habla, y de ahí la natural incomodidad de su interlocutor, el príncipe Seríocha, es un miembro «liberal» de la vieja nobleza rusa, como de hecho hubo docenas de ellos en Rusia en la segunda mitad del siglo XIX, una persona cuyas ideas no diferían mucho de las que pudiesen mantener por entonces algunos

diputados liberales del Parlamento británico, una persona, en fin, que creía sinceramente en la profundización de las reformas sociales, en el mejoramiento sustancial de las condiciones de vida de los campesinos, que es un claro partidario del avance de las ciencias, de la industria y de la cultura, y que —lo expresa bien claro— no se niega al trasvase entre las clases; más exactamente, que defiende la meritocracia, esto es, que sean los mejores los que ocupen los puestos de dirección del Estado, aunque, eso sí, convencido de que esas personas aún pueden encontrarse en el seno de la aristocracia rusa, al menos de esa porción de ella que no ha perdido sus ideales humanitarios, su creencia en una mayor justicia social y en la erradicación de la ignorancia. No se olvide que Dostoyevski escribe esta novela en pleno periodo de una sincera política de reformas emprendida por el Gobierno de Alejandro II, que intentó que los cambios fuesen lo menos traumáticos posible, sin menoscabo de las incontrovertibles limitaciones prácticas de tal política[147]. Pero el radicalismo ideológico de los grupos revolucionarios, así como el asesinato del propio zar en 1881, fueron factores decisivos que truncarían definitivamente la senda reformista emprendida, tan distinta de la despótica autocracia del zar anterior, Nicolás I. Debo matizar, sin embargo, que, a pesar de la innegable y real voluntad reformista de Alejandro II, aquellas limitaciones prácticas ya se hicieron demasiado visibles cuando el propio zar «detuvo sus actividades reformadoras y volvió a la autocracia»[148].

Aun admitiendo las profundas divergencias del carácter de los acontecimientos, del modelo de civilización y de la propia evolución histórica de España y de Rusia, desde que ésta empezó a configurarse como Estado bajo los príncipes de Kiev en el último tercio del siglo

147 A pesar de sus innegables y profundas limitaciones, la sinceridad y alcance de las reformas emprendidas bajo Alejandro II ha sido reconocida por el historiador Peter Scheibert (1915-1995). Véase, Manfred Hellamnn, Carsten Goehrke, Peter Schibert y Richard Lorenz, *Rusia*, Madrid, Siglo XXI, 2010, págs. 207 y ss. La traducción es de María Nolla. La edición original alemana es de 1972. En el capítulo 4 del volumen, que es el redactado por Peter Scheibert, se afirma también que «tras la ejecución de los cinco decembristas ninguna otra persona perdió la vida [por razones políticas, evidentemente] durante el reinado de Nicolás I» (pág. 205).

148 Bohdan Chudoba, *Rusia y el Oriente de Europa*, Madrid, Rialp, 1980, pág. 231. No especifica el nombre del traductor.

IX, no puede tampoco negarse que ha habido concomitancias históricas entre ambos países, y una de ellas ha sido la exangüe minoría selecta, la raquítica clase aristocrática reformista —en comparación con el conjunto de la población en general y con la totalidad de la clase alta en particular— que, tanto en Rusia como en España han lastrado un proyecto reformista sólido y suficiente para modernizar de verdad las viejas estructuras sociales, económicas y culturales.

De ahí la relevancia de las reflexiones de José Ortega y Gasset sobre el papel decisivo que la minoría selecta debe tener en el curso de los acontecimientos históricos y la función que, asimismo, corresponde asumir a la nobleza, en consonancia con el origen etimológico del vocablo. El pensador madrileño dedicó luminosas páginas dirigidas al correcto entendimiento de lo que la aristocracia y la nobleza significaron en sus orígenes y cuáles han sido las características que verdaderamente las han distinguido durante siglos, hasta que, por diversas y complejas circunstancias (entre las que la molicie, la estulticia, el egoísmo y la codicia de los hombres y de los pueblos no son ni mucho menos irrelevantes) terminaron corrompiéndose y disolviendo esa función de minoría selecta y directora que nunca deberían haber perdido. Ya en *España invertebrada* (1921) —mucho antes de sus reflexiones sobre el *imperium* y el sentido exacto del «mando» que hace en *Una interpretación de la historia universal* (cuyo origen se halla en un curso de doce lecciones dictado en 1948-1949 en el que hace un examen crítico de la obra de Arnold Toynbee, *A Study of History*)—, nos dice Ortega que «mandar no es simplemente convencer ni simplemente obligar, sino una exquisita mixtura de ambas cosas. La sugestión moral y la imposición material van íntimamente fundidas en todo acto de imperar»[149]. En este mismo ensayo, es decir, nueve años antes de *La rebelión de las masas* (1930), se lamenta Ortega de que una de las mayores desgracias de la vida pública española sea la ausencia de una minoría selecta rectora, la retirada de los mejores, mientras que, por el contrario, se ha impuesto el imperio de las masas: «En suma: donde no hay una minoría que actúa sobre una masa colectiva, y una masa que sabe aceptar el influjo de una minoría, no hay sociedad, o se está muy cerca de que no la haya»[150].

149 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, tomo III, pág. 55.

150 *Ibidem*, pág. 95.

Repárese en la importancia que concede Ortega a la docilidad de la mayoría, en el mejor sentido, sin asomo alguno de gregarismo, que es una de las mayores virtudes del pueblo británico. La sociedad, para Ortega, no puede subsistir sin una jerarquía de funciones. Es necesaria la ejemplaridad de los mejores, el entusiasmo de los integrantes de la sociedad por lo óptimo, la existencia de arquetipos[151]. No debe confundirse obediencia con docilidad: «La obediencia supone, pues, docilidad. No confundamos, por tanto, la una con la otra. Se obedece a un mandato, se es dócil a un ejemplo, y el derecho a mandar no es sino un anejo de la ejemplaridad» [152]. Entre las principales causas del atraso histórico de España, señala Ortega: «La rebelión sentimental de las masas, el odio a los mejores, la escasez de éstos —he ahí la raíz verdadera del gran fracaso hispánico—»[153]. En cuanto a la burguesía española, es en buena medida mezquina, corta de miras e indiferente a la alta cultura: «Y es que la burguesía española no admite la posibilidad de que existan modos de pensar superiores a los suyos ni que haya hombres de rango intelectual y moral más alto que el que ellos dan a su estólida existencia. De este modo se ha ido estrechando y rebajando el contenido espiritual del alma española...»[154].

Pero es en *La rebelión de las masas* donde Ortega aquilata aún más su pensamiento en esa misma dirección. «El hombre selecto está constituido por una íntima necesidad de apelar de sí mismo a una norma más allá de él, superior a él, a cuyo servicio libremente se pone»[155]. Una vez hecha la distinción entre «hombre excelente» (el que se exige mucho a sí mismo) y «hombre vulgar» (el que no se exige nada)[156], Ortega subraya: «Contra lo que suele creerse, es la criatura de selección, y no la masa, quien vive en esencial servidumbre [...] Esto es la vida como disciplina —la vida noble—. La nobleza se define por las obligaciones, no por los derechos. *Noblesse oblige.* "Vivir a gusto es de plebeyo: el noble aspira a ordenación y ley" (Goethe)»[157].

151 *Ibidem*, pág. 104.

152 *Ibidem*, pág. 106.

153 *Ibidem*, pág. 125.

154 *Ibidem*, pág. 127.

155 José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, tomo IV, pág. 181.

156 *Ibidem*, pág. 146.

157 *Ibidem*, pág. 181-182.

Le irrita la degeneración sufrida por el vocablo «nobleza». La «nobleza» no es, propiamente, la «nobleza de sangre» hereditaria, que es lo que cree la mayoría, pues eso la convertiría en algo inmóvil e inerte, sino que la «nobleza» como clase social debe ser entendida como algo esencialmente dinámico. Ser noble estaba en su origen relacionado con esforzarse o ser excelente[158]. Y concluye: «Para mí, nobleza es sinónimo de vida esforzada, puesta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que ya es hacia lo que se propone como deber y exigencia. De esta manera, la vida noble queda contrapuesta a la vida vulgar o inerte, que, estáticamente, se recluye a sí misma, condenada a perpetua inmanencia, como una fuerza exterior no la obligue a salir de sí. De aquí que llamemos masa a este modo de ser hombre —no tanto porque sea multitudinario, cuanto porque es inerte»[159].

Volviendo al diálogo entre Versílov y el príncipe Seríocha, a éste le intriga qué quiere decir exactamente Andrei Petróvich cuando, con tanta frecuencia, dice algo así como «idea elevada», «idea consoladora», «gran idea». Pero Versílov, dado que se trata ante todo de un sentimiento, de algo que no procede de la región del intelecto, no acierta a definir el término o la frase como pudiera precisarse un razonamiento puramente matemático. En su intento de hacerlo, es cuando inserta la expresión «vida viva», sobre la que ya hemos hecho referencia por boca de Arkadii en un diálogo entre padre e hijo posterior a este que describimos ahora. A la pregunta del príncipe, le responde Versílov: «Una gran idea... suele ser, con harta frecuencia, un sentimiento que, en ocasiones, tarda mucho en definirse. Sólo sé que fue siempre aquello de donde procede la vida viva; es decir, no intelectual ni romanceada, sino, por el contrario, espontánea y alegre; de suerte que la idea elevada de que se deriva es decididamente indispensable, a despecho de todos, claro». «¿Por qué a despecho?», le pregunta Seríocha. «Porque vivir con ideas es triste, y sin ideas es siempre alegre», contesta Versílov. Y como el príncipe insistiese acerca del significado de «vida viva», responde Andrei Petróvich: «Tampoco lo sé, príncipe; sólo sé que debe ser algo enormemente sencillo, lo más vulgar, y lo que más salta a los ojos, cosa de todos los días y todos los minutos, y hasta tal punto sencillo, que nos resistimos a

158 *Ibidem*, pág. 182.

159 *Ibidem*, pág. 183.

creer que sea tan sencillo, y, naturalmente, llevamos ya miles de años de pasar junto a ello, sin advertirlo ni reconocerlo».

Lo verdaderamente importante en estas respuestas, que nos iluminan mucho acerca de la concepción del hombre y del mundo de Versílov, y, por tanto, en cierta medida, de la propia de Dostoyevski, es el hecho de que, aun proporcionándolas un hombre extraordinariamente culto, una persona proclive al desarrollo de las ciencias y de la industria, sin embargo, antepone la esfera del sentimiento a la de la razón, pero no en cuanto haya que despreciar a ésta, lo cual no sería más que una vulgaridad, una grosería y una muestra de falta de finura, de indigencia espiritual, sino en cuanto que el sentimiento, esto es, aquello que procede del ámbito más íntimo del ser, nos proporciona las auténticas claves de la existencia, que, ni mucho menos, son tan complicadas, sino todo lo contrario, naturales y sencillas, tanto, que ni siquiera, después de miles de años, nos hemos percatado que las tenemos junto a nosotros, es decir, no las vemos, y no las vemos porque no pueden ser percibidas con los órganos de los sentidos que nos proporcionan la visión puramente fisiológica de las cosas, ni tampoco pueden ser aprehendidas por el frío y perfectamente trabado discurso racional, sino entrevistas, sentidas con los ojos del espíritu, que se hallan escondidos en esa extraña región que es la única que puede medio intuir el misterio de lo que en verdad somos y de cuanto nos rodea.

Sus ideas sobre Rusia, las expresa Versílov en una de las más intensas conversaciones que tiene con Arkadii (3ª parte, cap. VII, II-III). Le habla de cuando se fue por última vez a Europa, a vagabundear por Europa, olvidándose incluso de dejarle dinero a Sofía Andréyevna, no con la intención, como presupone impacientemente Arkadii, al que le echaban chispas los ojos, de unirse a ninguna conspiración, no con el propósito de ligar su destino a Alexander Herzen[160], que residía exiliado en Londres y era uno de los principales teóricos del populismo ruso, sino que se fue «de puro triste, de una pena impensada. Era la pena del aristócrata ruso». Su hijo de nuevo se anticipa afanoso y atolondrado. Cree que esa pena es por haberle sido concedida la emancipación a los siervos. Pero, ¡qué va! Versílov mismo se siente miembro del grupo de los emancipadores. Lo nombraron juez de paz y se comportó con liberalismo, aunque no

160 Dostoyevski visitó a Herzen en Londres en julio de 1862.

lo compensaron por ello. La verdadera razón de su marcha de Rusia es que se fue «más bien por orgullo que por arrepentimiento», y para nada pesaba el que pudiese caer en la miseria: «*Je suis gentilhomme avant tout et je mourrai gentilhomme*!» (Ante todo soy un noble y moriré siendo noble). Y ahora viene una observación decisiva, que es cuando le dice a Arkadii que, como él, puede haber, como mucho, mil personas en Rusia, pero sólo esas mil personas son suficientes «para que no perezca la idea. Nosotros... somos los portadores de la idea, rico mío...». Recordemos las anteriores reflexiones de Ortega y Gasset sobre la minoría selecta, sobre el enorme poder de persuasión que puede llegar a tener. Arkadii, ingenuamente, le pregunta si le resucitó Europa. La respuesta, asombrólo por completo: «¿Que si me resucitó Europa? Pero si yo fui a enterrarla». Para que su hijo comprenda el sentido y el significado de esos primeros instantes suyos en su último viaje a Europa, la Europa de 1871, le relata un sueño, un sueño que tuvo en una fonda de un pueblecito alemán, recién llegado de Dresde. Es el famoso sueño, capital en esta novela, en el que Versílov habla de la Edad de Oro, que él ve reflejada en el cuadro *Acis y Galatea*, de Claude Lorrain, que tanto le ha gustado en su visita a la Gemäldegalerie de la capital de Sajonia, y con el que cree estar soñando, pues lo que ve en el sueño ofrecía un extraordinario parecido con el contenido de la pintura. Aclaremos, antes de proseguir, que se trata del mismo sueño y del mismo lienzo que aparecen minuciosamente descritos en «La confesión de Stavroguin», el capítulo suprimido de *Demonios*, que el novelista desistió, finalmente, de incluir en la versión definitiva, después de dárselo a leer a varios amigos y a su editor. Cansinos Asséns nos informa que ese capítulo se lo dio a conocer Anna Grigórievna (que lo encontró entre los papeles de Dostoyevski, pues el escritor nunca se resolvió a destruirlo), en 1906, a Dmitri Merejkovski, quien recibió de su lectura una vivísima impresión, «diciendo que en él el arte supera los límites de sus posibilidades mediante la reconcentrada expresión de horror». Anna Grigórievna no autorizó nunca su publicación íntegra, y se limitó «a dar algunos trozos como apéndice a *Demonios*»[161]. Tanto la alusión a la Edad de Oro como la descripción del cuadro de Lorrain son prácticamente idénticas en uno y otro lugar. En *El adolescente*,

161 Rafael Cansinos Asséns, Prólogo a «La confesión de Stavroguin», *Obras Completas*, tomo III, pág. 1572.

Versílov le cuenta a su hijo que siempre ha llamado ese cuadro *El Siglo de Oro*. Aunque el sueño era algo impreciso y difuso, recordaba de él algunas cosas concretas: «Un rincón del archipiélago griego, en el que el tiempo hubiera retrocedido tres mil años. Azules, amables nubes, islas y rocas, floridas riberas, amplio panorama; a lo lejos, el sol poniente, invitador...: no lo puedes reproducir con las palabras. Allí tuvo su cuna el hombre europeo, y esa idea parecía despertar en mi alma un filial amor. Allí estuvo el paraíso terrestre de la Humanidad; los dioses bajaron del cielo y alternaron con los hombres... ¡Oh, allí vivían unos hombres magníficos! Se levantaban y se acostaban felices e inocentes; praderas y bosques henchíanse de sus cantos y alegres gritos; el gran excedente de no gastadas fuerzas cambiábase en amor y en ingenua alegría. El sol vertía sobre ellos calor y luz, complaciéndose en sus hermosos hijos... Sueño maravilloso, sublime ilusión del hombre. El Siglo de Oro, sueño inverosímil de todos cuantos haya, pero por el que las gentes daban toda su vida y todas sus fuerzas, por el que morían y eran inmolados los profetas, sin el cual los pueblos no querrían vivir, y ni morir podrían».

Aquí, en estas hermosísimas palabras, se nos muestra el Versílov más pagano, más mediterráneo, más griego, más entusiasta admirador de la gigantesca e inagotable cultura greco-latina, más reconocedor de las raíces más antiguas de Europa; no las más decisivas, no las verdaderamente fundamentales, pues éstas son para él y lo eran también para Dostoyevski, las raíces cristianas, pero sí las más antiguas, las primeras, sin las que Europa no sería en absoluto comprensible, no abríase configurado como lo que históricamente ha sido, pues su destino hubiese recorrido otros caminos, nunca sabremos si mejores o peores, aunque sin duda por completo distintos. Y eso que sueña Versílov, lo siente también Dostoyevski. Pero el sueño de Versílov es también una parábola, en cuanto que no sólo no puede ya volver, si es que alguna vez efectivamente la hubo, una nueva Edad de Oro, sino que todos los que a lo largo de la historia de la humanidad han intentado hacerla renacer en la tierra, han hecho de ésta un infierno. El sueño utópico de un mundo mejor, se trastoca en su contrario. Los totalitarismos del siglo veinte no han sido más que intentos de crear y hacer realidad una sociedad perfecta, y para ello no se han escatimado sacrificios, atropellos, falacias y crímenes atroces, hasta genocidios inenarrables. La concepción utópica es muy antigua en

nuestro mundo occidental, remontándose a Platón[162]. Su desenvolvimiento a través de la imaginación del hombre puede ser maravilloso, un verdadero hechizo para los hombres, pero en cuanto éstos tratan de plasmar en la realidad concreta tales visiones, sobreviene la catástrofe, la tiranía, la deshumanización completa, el hormiguero humano, la destrucción sistemática de la libertad individual a fin de poder imponer el sueño o la aspiración utópica. Por eso le dice Hiperión (trasunto de Hölderlin) a Alabanda (que cree en el uso de la despiadada y sangrienta fuerza con tal de que la Revolución se haga realidad *desde arriba*) que el Estado «no tiene derecho a exigir lo que no puede obtener por la fuerza. Y no se puede obtener por la fuerza lo que el amor y el espíritu dan. ¡Que no se le ocurra tocar eso o tomaremos sus leyes y las clavaremos en la picota! ¡Por el cielo!, no sabe cuánto peca el que quiere hacer del Estado una escuela de costumbres. Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno»[163]. Ésta última frase es la decisiva e imperecedera. Dostoyevski la habría suscrito; Vladimir Soloviev, también. De ahí, por esta seductora y tentadora literatura utópica, la contrarréplica, tan necesaria, de las antiutopías, siendo una de las más lúcidas, pero también de las más terribles, por su contenido de verdad (en cuanto que la realidad supera a la ficción), la que describiese Aldous Huxley en *Un mundo feliz* (1932)[164].

---

162 Una estupenda síntesis del recorrido de las diferentes concepciones utópicas a lo largo del pensamiento occidental, es el libro de María Luisa Berneri, *Viaje a través de Utopía*, Buenos Aires, Proyección, 1975. Traducido por Elbia Leite, incluye un Prólogo para la edición española de Lewis Mumford y el Prólogo de la edición inglesa de George Woodcock, estudiosos y ensayistas ambos muy relevantes. Este libro, que leí con avidez en 1981, todavía me parece difícilmente superable. Por desgracia, María Luisa Berneri, mujer muy culta de ideas libertarias, que era italiana y discípula intelectual de Rudolf Rocker, murió muy joven, con tan sólo 31 años, en 1949, en Londres.

163 Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, Pamplona, Peralta, 1978, págs. 53-54. Edición de Jesús Munárriz.

164 Una buena traducción es la de Luis Gutiérrez Santamarina (Luis Narciso Gregorio Gutiérrez Santa Marina) en el volumen de las *Obras Completas* de Aldous Huxley publicado en Barcelona por el editor José Janés en 1952. La menciono por ser la que poseo y he leído. Anterior a ella, de 1907, es la extraordinaria distopía *El amo del mundo*, del

La estrecha relación entre el cuadro de Dresde y el mito de la Edad de Oro no es casual. *Acis y Galatea* lo pintó Claude Lorrain, el gran representante, junto con Nicolás Poussin, del paisaje clasicista francés del siglo XVII, en 1657, en plena madurez, con más de sesenta años. Su tema remite directamente al más grande poeta latino, a Virgilio, al igual que otro cuadro suyo, *Las Horas del día*, que se guarda en el Hermitage. La raigambre virgiliana y bucólica del cuadro de Dresde fue percibida desde el primer momento de su realización. Kenneth Clark se ha referido a ambos de un modo muy exacto y penetrante: «Son estas obras tardías las que, sea cual sea su tema ostensible, están más llenas del espíritu virgiliano [...] por encima de todo su sentido de una Edad de Oro, de rebaños que pacen, aguas inmóviles y un cielo tranquilo, luminoso, imágenes de una armonía perfecta entre el hombre y la naturaleza, pero teñidas, como él las combina, de una tristeza mozartiana, como si supiera que esta perfección no puede durar más que el preciso momento en que toma posesión de nuestras mentes»[165]. Es digno de notar la suave melancolía, «tristeza mozartiana» la llama, que detecta el historiador de arte inglés, pues también hay cierta nostalgia en el recuerdo que tiene Versílov de su sueño, ya que se trata de una época que no podrá volver nunca; es la inocencia perdida. La conexión entre Claudio de Lorena y Virgilio también fue nítidamente establecida por Anthony Blunt. Según este

---

también escritor inglés Robert Hugh Benson, anglicano convertido al catolicismo en 1903 y ordenado sacerdote en 1904, que leí en la vieja y no muy correcta traducción del presbítero Juan Mateos (Barcelona, Gustavo Gili, 1909). El título en inglés, *Lord of the World*, significa literalmente *Señor del mundo*.

165 Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pág. 97. Traducción de Laura Diamond. La edición original es de 1949. Sobre esa melancolía y esa nostalgia, no cabe menos de recordar el cuadro, fechado por Panofsky hacia 1635-1636, *Et in Arcadia ego*, de Nicolás Poussin, palabras inscritas en un sarcófago de piedra («Yo estuve en Arcadia») alrededor del cual se agrupan cuatro figuras y que nos revelan la inevitable vinculación entre Arcadia, esto es, la Edad de Oro, y la muerte, pues no sólo esa persona que yace en la tumba murió en esa región paradisiaca, sino que tampoco nos será posible volver a esa época perdida de la infancia de la humanidad. Erwin Panofsky, «"Et in Arcadia ego": Poussin y la tradición elegíaca», en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1980, págs. 323-348. Traducción de Nicanor Ancochea.

refinado historiador inglés, profundo conocedor del *Grand Siècle* francés, para Lorrain «la Antigüedad era la de los poemas bucólicos de Virgilio, el primer poeta que cantó la belleza del paisaje italiano. Ante todo a Claudio le gustaba la vida que llevaban Virgilio y sus contemporáneos en sus villas, y en segundo lugar le inspiraba la época anterior descrita por el poeta, la Edad Dorada de los tiempos en que Eneas desembarcó y fundó Roma», con lo que, en resumen, «el contenido de los cuadros de Claudio es la representación poética del ambiente de la campiña romana, con sus luces cambiantes y sus asociaciones complejas», por completo distinto de los heroicos paisajes de Poussin, construidos «en torno a un tema estoico de acuerdo con una serie de cálculos lógicos»[166]. No obstante, acabamos de insinuar, basándonos en las investigaciones de Panofsky, que, sin excluir ese cálculo racional, incluso profundamente matemático y cartesiano, que hay en las composiciones de Poussin, también se tiñen a veces, incluso en el mismo lienzo, de melancolía y de añoranza. Pero volvamos por un instante al cuadro *Acis y Galatea* de Lorrain, sólo para compararlo con la imagen del mismo que sueña Versílov. El lienzo de Dresde, de aproximadamente 100 x 135 cm, se parece bastante a la descripción proporcionada por Andrei Petróvich, hallándose los amantes, a punto de fundirse en un abrazo, en la zona central inferior de la composición, guarecidos bajo una primitiva tienda y rodeados de un paisaje idílico, dominado por la inmensidad del mar, un país feliz donde los amantes retozan, la naturaleza no está constreñida por el hombre, y la inocencia, representada en el niño que hay a los pies de la joven pareja, parece presidirlo todo.

La primera vez que se mencionan los amores de Acis y Galatea en la literatura, es en el Libro XIII 750-895 de las *Metamorfosis* de Ovidio. El gran poeta latino nos narra los trágicos amores de ambos, junto al Etna, en Sicilia, y cómo odiaba Galatea a Polifemo con la misma intensidad con la que amaba a Acis. Cuando el Cíclope, devorado por los celos, lo sepulta por completo, Galatea transforma a su amante en río[167].

---

166 Anthony Blunt, *Arte y arquitectura en Francia*, 1500-1700, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 311. Traducción de Fernando Toda. La edición original es de 1953.

167 Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2009, Libro XIII 750-895, págs. 695-701. La edición es de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias.

En los albores del Renacimiento italiano, el gran mitógrafo Giovanni Boccaccio vuelve a narrarnos la historia de estos trágicos amores, que para él encierran una alegoría: «Galatea es la blancura de las olas que se rompen; y ama a Acis, esto es, acoge al río, porque todos los ríos se vuelven al mar. Pero Teodoncio dice que bajo esta ficción se oculta la historia real del tirano Polifemo de Sicilia»[168].

En cuanto a la Edad de Oro, sólo recordarle al lector algunas de las principales alusiones que a ella se han hecho, empezando por el Libro I del célebre poema de Hesíodo, *Los trabajos y los días*, que nos cuenta cómo fue esa época creada por los Inmortales, a fin de que los hombres viviesen como dioses, dotados de un espíritu tranquilo, sin conocer ni el trabajo, ni el dolor ni la vejez, muriéndose durmiendo, después de haber poseído todos los abundantes bienes de la fértil tierra que habitaban; Platón, por boca del personaje del Extranjero, también la menciona en *El Político*, 271e-272b; el esbozo más completo de la misma en la literatura latina, quizá sea el de Ovidio en el Libro I 89-113 de las *Metamorfosis*; otra referencia importantísima en la Antigüedad latina es la égloga cuarta, «Polión», de las *Bucólicas* de Virgilio, así como la mención del poeta Tibulo, muerto el mismo año que Virgilio, en una de sus *Elegías*; en la Edad Moderna, nada es comparable a la imperecedera síntesis de la Edad de Oro que don Quijote les hace a unos cabreros en el capítulo XI de la Primera Parte de la inmortal obra cervantina.

Pero ya que hemos mencionado a Boccaccio y el melancólico cuadro de Poussin, convendría recordar que también hubo otros pintores, es verdad que muy pocos, que no nos presentan esa visión idílica y bucólica de la Edad de Oro, tal como lo hace Lorrain, sino una interpretación más crítica, más áspera, que era sin duda una forma de ir contra las convenciones de su tiempo. El caso más notable es el del extraño y original pintor italiano, a caballo entre el *Quattrocento* y el *Cinquecento*, llamado Piero di Cósimo, que no imaginó esa época primigenia de la humanidad como una Arcadia feliz, ni como una Edad Dorada, sino como un tiempo en el que los hombres tuvieron que sobreponerse a duras adversidades, dificultades e infortunios,

168 Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional, 1983, Libro VII, capítulo XVII, págs. 441-442. Esta magnífica e insuperada edición también se debe a María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias.

a través de su esfuerzo y de su trabajo. Es verdad que no renuncia, como ha estudiado y demostrado incontestablemente Panofsky, a inspirarse en Virgilio y en Ovidio, pero también tiene muy presentes a Lucrecio Caro y al tratadista Vitrubio. Así lo plasmó en la serie de cuadros, de los que se conservan cinco, que realizó a finales del decenio de 1480 para un excéntrico comerciante, cuadros que describen la transición entre «una *aera ante Vulcanum* a una *aera sub Vulcano*»[169], esto es, desde una época en la que los hombres vivían como los animales y no poseían el control del fuego, hasta otra en que sí tienen el poder sobre tan preciado elemento. La serie de Cósimo que continuaría la anterior, realizada hacia 1498, y que describe el tránsito desde «la *aera sub Vulcano* a una *aera sub Baccho*»[170], no nos interesa ya aquí. ¿Por qué nos hemos decidido a este breve excurso al haber nombrado a Boccaccio y su *Genealogia Deorum*? Pues porque en ella el escritor y mitógrafo italiano, cuya obra sobre los dioses conocía Piero di Cósimo, considera a Vulcano «como el genuino fundador de la civilización humana»[171], y para apoyar su tesis cita un conocido y extenso pasaje de *Los diez libros de Arquitectura* de Vitrubio[172], pasaje que llegaría a encontrar su expresión definitiva en el quinto libro de *De rerum natura*, de Lucrecio[173], el cual, en consonancia con el evolucionismo epicúreo, «concebía a la humanidad no en función de una creación y supervisión divinas, sino en función de un desarrollo y progreso espontáneos»[174]. No hace falta insistir que la visión que arranca con Hesíodo terminaría entroncando con

169 Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975, pág. 259. Traducción de María Luisa Balseiro.

170 *Ibidem*, pág. 260.

171 Erwin Panofsky, «La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cósimo», en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 50. Traducción de Bernardo Fernández.

172 Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza, 2009, Libro II, cap. 1, págs. 95-96. Traducción de José Luis Oliver Domingo.

173 Tito Lucrecio Caro, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, Libro V 187-189 y 257-277, págs. 195 y 197. La traducción es de José Marchena y Ruiz de Cueto (el abate Marchena), que fechó el manuscrito de su traducción en 1791.

174 *Estudios sobre iconología*, pág. 51.

una interpretación religiosa y con la doctrina del pecado original, mientras que la de Vitrubio y la de Lucrecio nutriría una corriente materialista e irreligiosa de pensamiento. Ahora nos explicamos por qué Versílov, en su sueño, se inclina por la interpretación virgiliana, esto es, *quasi* cristiana.

«Allí tuvo su cuna el hombre europeo, y esa idea parecía despertar en mi alma un filial amor», dice Versílov al recordar lo que había soñado. En efecto, a Versílov le importaba mucho Europa, tanto o casi como le afectaba Rusia, pues sabe muy bien que una y otra se necesitan mutuamente, ya que Europa puede continuar aportándole grandes dones culturales y científicos a Rusia, pero ésta puede reconducir la pérdida de rumbo espiritual del viejo continente, alienado como está por la nueva religión del cientificismo positivista, por el materialismo ateo y por el socialismo que prescinde del misterio de la Cruz. Pero, lo más grave de todo, es que estos males hace ya tiempo que aquejan también a Rusia. Versílov se aviene incluso a *comprender*, como algo *lógico*, es decir, como un acontecimiento histórico que puede entender la razón después de analizar sus causas, los sucesos de la Comuna de París de 1871, «pero, cual portador de la alta idea cultural rusa, no puedo consentir eso, porque la alta idea rusa es la conciliación universal de las ideas. ¿Y quién habría podido comprender entonces semejante idea en todo el mundo? Yo vagaba solo. No digo esto personalmente por mí...; hablo de la idea rusa [...] Entonces en toda Europa no había un europeo», pero él podía decirles a los alemanes, a los franceses, que lo del incendio de las Tullerías podía ser *lógico*, aunque se trataba de un error, «y eso porque, hijo mío, sólo yo, como ruso, era entonces en Europa el *único europeo*. Y no hablo de mí..., hablo de todo el pensamiento ruso».

Sigamos oyéndole hasta el final de la conversación, que duró toda la tarde y con la que concluye el cap. VII de la 3ª parte. Aquí se nos vierten algunas de las ideas más esenciales de Dostoyevski, a través de Versílov, sobre el alma de Rusia, su destino, el sentido de la eslavofilia, el significado del ateísmo, la fe en Cristo, y, en definitiva, sobre la libertad y la Filosofía de la Historia, esto es, sobre el hombre y su existencia trágica. Arkadii deberá emplear mucho tiempo para recapitular, reflexionar y asimilar las profundísimas ideas de Andrei Petrróvich, su padre, al que ya admira extraordinariamente.

De nuevo, la supremacía espiritual y cultural de ese grupo reducido y selecto de la aristocracia rusa: «... yo no puedo menos de estimar mi aristocracia. Entre nosotros han creado los siglos un alto tipo de cultura aún no alcanzado en parte alguna, que en todo el mundo no existe... El tipo del universal sufrimiento por todos. Este... es el tipo ruso; pero como se da en la alta clase cultural del pueblo ruso y, por tanto, tengo el honor de pertenecer a él. Guarda en su seno a la futura Rusia. Nosotros, puede que sólo seamos por junto mil hombres, más o menos; pero Rusia toda ha vivido hasta aquí únicamente para producir ese millar». Yéndose de Rusia, Versílov afirma servirla mejor aún, así como engrandecer su «idea». La servía mejor que si se hubiese quedado, si sólo hubiese sido un ruso, como les ocurre a los franceses o a los alemanes: «En Europa eso aún no lo comprenden. Europa ha engendrado los nobles tipos del francés, el inglés, el tudesco; pero de su hombre futuro todavía no saben nada. Y, según parece, aún no quieren saberlo. Y se comprende: ellos no son libres, y nosotros lo somos. Sólo yo, que andaba por Europa con mi pena rusa, era entonces libre. Fíjate en esto, amigo mío, que es una cosa extraña: todo francés puede servir no sólo a su Francia, sino también a la Humanidad, sólo a condición de seguir siendo lo más francés posible, y lo mismo les ocurre... al inglés y al alemán. El ruso es el único, incluso en nuestro tiempo, es decir, mucho antes de constituirse en un todo general, que posee ya la propiedad de volverse más ruso precisamente cuando más europeo se hace. Esta es la más esencial diferencia entre nosotros y todos los demás, y entre nosotros en este sentido... como en ninguna parte». Los europeos que Versílov visitó y conoció, estaban todavía por mucho tiempo condenados a ser sólo franceses, alemanes o ingleses, «estaban condenados a combatirse», pero para los rusos «es Europa tan preciada como Rusia [...] Europa fue también nuestra patria, lo mismo que Rusia». Y ello es así porque «Rusia es la única que vive, no para sí, sino para la idea [...] es un hecho significativo el de que haga casi un siglo que Rusia vive decididamente no para sí, sino sólo para Europa. ¿Y ellos? Ellos están condenados a pasar por terribles tormentos antes de alcanzar el reino de Dios [...] Ellos se habían declarado entonces ateos..., una partida de ellos, porque eso es lo mismo; ésos son los primeros batidores, ése era el primer paso *dado*... He ahí lo grave. Aquí también salto su lógica; pero es que en la lógica siempre hay tristeza [...] No

puedo menos de imaginarme los tiempos en que el hombre habrá de vivir sin Dios y si será esto posible algún día. Mi corazón decidió siempre que eso es imposible; pero en algún periodo puede que sea posible... Para mí ni siquiera cabe duda de que ese periodo vendrá [...] Me imagino [...] que la guerra ha terminado y la lucha cesó [...] se hizo la paz, y los hombres se quedaron solos, como querían; la gran idea anterior abandonólos; la gran fuente de energías, que hasta allí los sustentara y diera calor, se fue como ese magnífico invitante sol en el cuadro de Claudio Lorrain; pero aquel era ya el día postrero de la Humanidad. Y los hombres, de pronto, comprendieron que se habían quedado completamente solos, y sintieron súbitamente una gran orfandad [...] Los hombres que se habían quedado huérfanos, en seguida se pondrían a apretujarse unos contra otros, más íntima y amorosamente; se cogerían de las manos al comprender que de ahora en adelante ya no contaban más que con ellos mismos. Desaparecería la gran idea de la inmortalidad y habría que sustituirla; y todo el gran torrente del antiguo amor a Aquel que era también la inmortalidad convertiríanlo todos a la Naturaleza, al mundo, a las gentes [...] Amarían la tierra y la vida de un modo irrefrenable y en la medida en que gradualmente fueran reconociendo su caducidad y finitud [...] Advertirían y descubrirían en la Naturaleza tales misterios como no habrían podido suponerlos antes, porque la mirarían con nuevos ojos, con ojos de amante para su amada. Se despertarían y se apresurarían a abrazarse unos a otros, ávidos de quererse, reconociendo que los días son breves, que eso es... todo lo que les queda. Trabajarían unos para otros, y cada cual daría todo lo suyo, y así sería dichoso. Todo niño sabría y sentiría que cada cual en la tierra... eran su padre y su madre. "Bueno..., que mañana sea mi último día", pensaría cada hombre al mirar al sol poniente. "Es igual, me moriré; pero quedan todos ellos y, después de ellos, sus hijos". Y esta idea de quedar ellos, amándose y temblando unos por otros, reemplazaría a la de un encuentro de ultratumba». Continúa diciéndole a su hijo que todo lo que acaba de expresarle es una especie de fantasía, pero de la que no puede prescindir, que le viene una y otra vez: «No hablo de mi fe: mi fe es grande, soy... deísta, deísta filosófico, como todo nuestro millar de marras, [...] pero es notable que yo siempre haya rematado mi cuadro con una aparición, como en Heine, el poema

de *Cristo en el mar Báltico* [175]. No podía prescindir de Él, no podía menos de imaginármelo, finalmente, en medio de los hombres en orfandad. Acudía a ellos, les tendía las manos y decía: "¿Cómo pudieron olvidarlo?" Y he aquí que de pronto caía la venda de los ojos todos y se oía el magno, entusiástico himno de la nueva y última resurrección». Como el adolescente le confesara que, a pesar de todas las penas y sufrimientos que estaba contándole, lo consideraba un hombre feliz y dichoso, contesta el padre: «No hay nadie más libre y feliz que el ruso europeo que peregrina [...] Sí; yo mi tristeza no la hubiera cambiado por la felicidad de nadie».

No voy a reproducir aquí, naturalmente, lo que a propósito de Rusia expresé que pensaba Dostoyevski, por boca del príncipe Mischkin, en mi ensayo sobre *El idiota*. Aunque no recurriré de nuevo, en auxilio de mi comentario, pues lo estimaría repetitivo, a Dmitri Merejkovski (me refiero, sobre todo, a su libro *Dostoievsky: profeta de la revolución rusa*), sí habré de echar mano otra vez, por supuesto que completándolas, a ciertas reflexiones de Nicolás Berdiaev. De todas maneras, las ideas sobre Rusia que se vierten en *El idiota*, que no son especialmente abundantes aunque sí muy intensas, se complementan con estas otras de Versílov, mucho más

175 Se refiere Versílov al célebre poema del escritor alemán Heinrich Heine titulado «La Paz» (en alemán, «Frieden»), que forma parte del primer ciclo del poemario *El Mar del Norte* (en alemán, *Die Nordsee*), escrito entre 1825-1826. Enrique Heine, *Poemas y Fantasías*, Madrid, Librería de Hernando y Cª, 1900, págs. 99-101. La traducción del alemán en verso castellano es de José Joaquín Herrero y contiene un excelente prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo de junio de 1883. La verosimilitud que imprime Dostoyevski a las encendidas palabras de Versílov se acentúa por el hecho de que, en el apasionamiento de sus palabras, confunde Mar Báltico con Mar del Norte, pero esta equivocación es perfectamente normal en alguien que está recordando, probablemente algo leído mucho tiempo atrás. Pero lo fundamental es nombrar a Cristo y mencionar el término «aparición», pues de eso se trata, de una aparición: «De Jesucristo la imagen / Aparece ante mi vista», dicen dos de los versos del poema de Heine.
El poema, en alemán y en francés, se encuentra en la web: http://www.heinrich-heine.net/haupt.htm
Hay una buena traducción inglesa, *The North Sea*, en la web: http://www.archive.org/stream/poemsofheinrichh00heinuoft/poemsofheinrichh00heinuoft_djvu.txt

explícitas, y ese complemento resultaría prácticamente inviable negarlo, aun a riesgo de que puedan encontrarse contradicciones entre lo que dice el príncipe aquejado de epilepsia y lo que dice el padre del adolescente, ese vástago de la nobleza rusa, «liberal», culto y víctima del desdoblamiento, que ama tanto a Rusia como a Europa; y si digo que «aun a riesgo», no es, ni mucho menos, porque me preocupen las contradicciones en que puedan incurrir las ideas de Mischkin con las de Versílov, que es tanto como admitir las contradicciones en que puede caer el propio Dostoyevski, ya que tales discordancias las considero connaturales e intrínsecas al espíritu de Dostoyevski, que, precisamente por esa inagotable dialéctica de las ideas que mueve todo su pensamiento, se caracteriza por ser un hombre contradictorio, lo que no significa que fuese voluble, frívolo o caprichoso. Aun reconociendo que tales contradicciones las padecen principalmente sus personajes, bien en el interior de ellos mismos o unos respecto de los otros, personajes que ya hemos dicho que son partes o miembros inseparables del propio escritor, viéndose impelidos a resolverlas, lo que consiguen en unos casos y no lo logran en otros, lo prominente para nosotros son las fecundísimas y originalísimas ideas y reflexiones que Dostoyevski manifiesta a través de algunos de estos complejísimos e inescrutables individuos, ideas que, cuando dejan de habitar la forma puramente artística en que con toda naturalidad viven, es decir, cuando abandonan el misterioso ámbito estético de la novela, y se concretan, e incluso —perdóneseme la expresión un tanto exagerada y hasta grosera— se cosifican en opiniones periodísticas, cotidianas, temporales..., *contemporáneas*, entonces pierden buena parte de esa vigorosa refriega dialéctica que tan supremamente las enriquece, hacen dejación del simbolismo y del arcano inaprehensible que las acompañaba cuando revoloteaban por encima de las cabezas de los actores del drama, y —no hay más remedio que reconocerlo—, al descender tan realísticamente a la arena política, al debate ideológico, al análisis histórico, tal y como suelen manifestarse en una revista o en un periódico (aunque sea del último tercio del siglo XIX; ¿qué les ocurriría en uno de hoy en día?), entonces sí, en ese momento Dostoyevski es mucho más vulnerable, se le puede mixtificar más fácilmente, descontextualizar lo que escribe, y los mezquinos cazarrecompensas, los filisteos de toda laya, se frotan las manos, se atusan el bigote y se acomodan el sombrero, envaneciéndose y ensoberbeciéndose, porque han creído pillar *in fraganti* al supuesto gran

hombre, lo han cogido —ellos, que se tienen, como les pasa a todos los cretinos ignorantes, por unos críticos tan agudos e inteligentes—, como se dice vulgarmente, con las manos en la masa, ejerciendo de reaccionario recalcitrante, de antioccidental, de eslavófilo irredento, de fanático religioso, de flagelo de la razón, el progreso, la ciencia, la felicidad, la igualdad, y no sé cuántas bienhechoras aspiraciones más del «bípedo implume». Es en ese mortecino amanecer de sus mediocres intelectos, cuando esos enanos espirituales, esos «filisteos» morales —como los llamaría sin morderse la lengua el abismal solitario de Sils Maria, ese inoportuno espíritu aristocrático al que le dio un colapso mental irreversible, nada más ver cómo un cochero golpeaba a un caballo, un aciago 3 de enero de 1889 en la Piazza Carlo Alberto de Turín—, esas cucarachas humanas, babean y retozan de gusto como los puercos en una charca barrosa. ¿Y cuándo acontece esa epifanía laicista y extremadamente vulgar? Pues cuando leen y toman como la biblia del pensamiento de Dostoyevski las voluminosas páginas del *Diario de un escritor*, que, en efecto, no alcanza las alturas siderales y los abismos insondables en que tiene lugar el combate espantoso y sobrecogedor en que se debate el corazón del hombre, pero que, a pesar de lo que ellos creen, sí contiene relatos de inalcanzable elevación (tales como «La mansa», en ruso «Krotkaya», de noviembre de 1876), páginas plenas de luz, párrafos y párrafos que completan, perfilan y enriquecen muchas de las ideas que, con insuperable libertad y sentido de la trascendencia divina del ser humano, recorren con existencial angustia los intensísimos, casi insoportables, capítulos de sus grandes novelas.

Antes de comentar las copiosas y torrenciales ideas de Versílov, coherentes unas veces, deslavazadas y contradictorias otras, sumidas en una dialéctica inagotable siempre, hay que hacer una breve, pero importante parada. Es para refrescarle la memoria al lector acerca de quién fue el primero en Rusia que reflexionó seriamente sobre la situación presente y sobre el destino de su país. Esa persona fue Piotr Chaadaev, que finalizó en Moscú, el 1 de diciembre de 1829, su extraordinario texto *Primera carta filosófica a una dama*, publicado por vez primera, quizá sin su consentimiento (aunque el texto circulaba desde hacía tiempo con fluidez de forma manuscrita), en la revista moscovita *Teleskop*, en 1836, originando un enorme revuelo, que, dada la elevada posición social del autor, quedóse en la retirada del texto y en que el régimen autocrático de Nicolás I lo considerase una

persona trastornada, que había perdido transitoriamente el juicio, si bien el editor de la publicación, Nikolai Ivanovich Nadezhdin, fue deportado a Siberia, la revista clausurada y el censor oficial correspondiente cesado en el cargo[176]. Lo que dice en ese texto Chaadaev, que no gustó a muchos intelectuales rusos, incluso presumiblemente *progresistas*, no sólo fue decisivo para que Rusia comenzara a tomar conciencia espiritual de su posición en el mundo, para que adoptase una posición autocrítica, para que despertase, como reclamaría más tarde Alexander Herzen desde el exilio, sino que puede también iluminarnos, indirecta y paradójicamente, sobre la hora presente de Europa, al final de este turbulento y sangriento estío de 2013. En cualquier caso, Dostoyevski lo leyó con suma atención, y, sin duda, influyó en él. En una carta que le escribe Dostoyevski desde Dresde a su amigo Apollon Nikoláyevich Máikov el 25 de marzo de 1870, relacionada con su proyecto de escribir una novela titulada *Vida de un gran pecador*, alude, nombrándolo, a Chaadaev [177].

Para Chaadaev hay un supremo principio de unidad, Cristo, de igual modo que la creencia de la fe en Cristo está por encima de los usos, normas y costumbres de la Iglesia (él se refiere, claro está, a la ortodoxa griega). Rusia se ha quedado material y culturalmente atrasada. Rusia no pertenece ni a Oriente ni a Occidente. Rusia es la consecuencia de una cultura de importación, de imitación. No ha tenido un desarrollo propio y su saber es superficial. Pero Rusia —y esto lo suscribiría Dostoyevski casi letra por letra— es un destino, una nación que sólo existe para dar al mundo una gran lección. Rusia debe aprender de los pueblos de Europa, que tienen una fisonomía común. Hasta no hace mucho, Europa era todavía la Cristiandad[178]. En Europa ha primado el contacto íntimo de las inteligencias,

---

176 Artur Mrówczynski-Van Allen, «La idea rusa y su interpretación», en *La Idea Rusa*, Granada, Nuevo Inicio, 2009, pág. 247.

177 *Obras Completas*, tomo III, págs. 1679-1680. La sección donde se reproduce la misiva es el Epistolario que hay al final del volumen, en este caso el epistolario sobre la *Vida de un gran pecador*. Cansinos Asséns escribe el nombre de Chaadaev como Piotr Yakolevich Schaadáyev.

178 Es evidente que aquí está pensando Chaadaev en el famoso opúsculo del escritor romántico alemán Novalis, *La Cristiandad o Europa*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977, págs. 69-106. Traducido por María Magdalena Truyol Wintrich, incluye un documentado estudio

que ha hecho realidad ideas como el Deber, el Derecho, la Justicia y el orden. Las mejores ideas de las mentes rusas han quedado paralizadas. Los rusos son demasiado individualistas, inconstantes, fluctuantes, indiferentes al riesgo, y, por eso mismo, indiferentes al bien y al mal. ¿Quién piensa en Rusia? ¿Qué le ha dado Rusia al mundo? Todo lo ha tomado hasta ahora de fuera. Rusia no ha contribuido al progreso. Para hacerse notar se ha hecho con una superficie enormemente grande. En vez de mirar hacia el Occidente cristiano, Rusia ha mirado a Bizancio (el cesaropapismo). El cristianismo no ha madurado en Rusia. Durante quince siglos los europeos han tenido un solo idioma para hablar con Dios. Han caminado juntos. Es necesario que Rusia reanime su fe y dé un nuevo impulso a su cristianismo. En Occidente, todo lo ha hecho el cristianismo. Las ideas deben estar por encima de los intereses. Las revoluciones deben ser, ante todo, revoluciones morales, no políticas. Europa posee sólidos cimientos morales y religiosos cristianos. Su futuro está asegurado en cuanto que tiene un proyecto moral. La necesidad material debe ser sustituida por la necesidad moral. La razón cristiana está exenta del prejuicio nacionalista[179].

En estos pensamientos de Chaadaev hay, sin duda, ideas acertadas, otras demasiado idealizadas y también las hay claramente equivocadas. Al menos, hay dos circunstancias históricas que no pueden ser olvidadas para comprender y calibrar en sus justos términos lo que dice Chaadaev. En primer lugar, por supuesto, el atraso económico e industrial de Rusia. La verdadera modernización, la occidentalización del país (aunque prescindiendo por completo de los principios políticos del parlamentarismo británico), a sangre y fuego, comenzó a partir del último cuarto del siglo XVII, con Pedro I, continuó con accidentadas intermitencias durante el siglo siguiente, desde 1725 en que murió el creador de San Petersburgo, y tomó otro

---

preliminar de Antonio Poch Gutiérrez. No obstante, el texto de Novalis es de una profunda añoranza por esa Cristiandad perdida.

179 He sintetizado al máximo las ideas de Chaadaev, pensando sobre todo en nuestra novela y en Dostoyevski. La lectura completa del texto no deja indiferente a nadie, en uno u otro sentido. Piotr Chaadaev, «Primera carta filosófica a una dama», en *La Idea Rusa*, Granada, Nuevo Inicio, 2009, págs. 105-136. La traducción es de Marcelo López Cambronero.

gran impulso, muy despótico pero menos opresor y más tolerante que con Pedro, con Catalina *la Grande*, en los últimos treinta años del siglo XVIII. Alejandro I intentó una reforma de índole espiritual y religiosa, pero se quedó prácticamente en nada. De nuevo la autocracia y el régimen policial a partir de 1825, cuyo pistoletazo de salida fue la conspiración de los Decembristas. Por eso tenía en parte razón Herzen cuando afirmaba que la verdadera historia de Rusia comenzaba con el reinado de Pedro, es decir, con la decidida convicción de que había que occidentalizar el inmenso país, costase lo que costase. «Desde Pedro el Grande el problema está planteado entre Rusia y Europa», comenta Madaule[180]. Pero el precio que hubo que pagar por ello fue demasiado alto, y, después del opresivo e insoportable reinado de Iván IV *el Terrible*, contemporáneo de nuestro Felipe II, el reinado de Pedro constituyó la gran experiencia político-policial que desbrozaría el camino a la tiranía sanguinaria de José Stalin. En segundo lugar, Chaadaev escribe todavía a finales de la Restauración salida del Congreso de Viena de 1815, es decir, unos ocho meses antes de la Revolución liberal burguesa de 1830 en Francia, que supuso la caída del ultramontano Carlos X y trajo a Luis Felipe de Orleáns, el *rey burgués*, o, lo que es lo mismo, el triunfo de las altas finanzas, de la especulación y de la Bolsa, tan maravillosamente descrito en algunas de las mejores novelas de Honoré de Balzac. Lo más revolucionario que existía en la Europa de 1829 era el pensamiento de los socialistas utópicos, pues el anarquismo, salvo por las ideas de William Godwin, aún estaba en mantillas, y el comunismo, aunque no pueden despreciarse las ideas igualitarias de François Nöel Babeuf (ejecutado, sin embargo, en 1797, después de haber intentado materializar la idea de la «dictadura revolucionaria» de Jean-Paul Marat) e incluso algunas del conde Claude Henri de Saint-Simon, estaba todavía en pañales. Chaadaev, con la mejor intención del mundo, quiere que Rusia sea ella misma, que despierte de su letargo de siglos, de su ignorancia, de su fanatismo religioso (piénsese en los viejos creyentes surgidos del *Raskol* [cisma] a mediados del siglo XVII), de sus prejuicios, que se desarrolle económicamente, que se entregue a una fe cristiana verdadera, esto es, ni formal ni meramente ritual, pero también, simultáneamente, que se mire en Europa, que la tome como modelo. Éste, creo yo, es uno de sus principales

180 *El cristianismo de Dostoievsky*, pág. 135.

errores, y eso que había certeramente intuido que Rusia ni pertenecía a Occidente ni a Oriente, sino que se hallaba entre ambos. El occidente de Europa, primordialmente Gran Bretaña, lo que hoy es Bélgica y Francia, podía ser un modelo para el desarrollo económico, aunque este primer capitalismo industrial era sumamente injusto con los trabajadores, despreciaba sus derechos y hacía caso omiso de sus miserables condiciones materiales de vida y de sus legítimas reivindicaciones políticas, sociales y sindicales. Pero donde más yerra Chaadaev, y este error no va a cometerlo Dostoyevski, es en creer, primero, que existía solidaridad entre las distintas naciones de Europa, que el veneno del nacionalismo estaba neutralizado por el antídoto del cristianismo, cuando lo cierto es que el nacionalismo avanza a marchas forzadas en toda Europa bajo la cobertura filosófica e ideológica del Romanticismo alemán, e incluso antes, pues ya se prepara desde los tiempos del *Sturm und Drang* en el decenio de 1770, y, sobre todo, desde los *Discursos a la Nación alemana* de Johann Gottlieb Fichte en 1807; en segundo lugar, en creer que el cristianismo europeo era sólido, firme, con un proyecto de futuro, cuando el cristianismo, la fe verdadera en Cristo, en la que sí que creía Chaadaev como principalísimo acicate de regeneración de Rusia, estaba en franco retroceso en Europa, en un alarmante proceso de disolución, que continuaría imparable hasta que el Papado, demasiado tarde por cierto, reaccionase enérgicamente bajo León XIII, pero para entonces la pérdida del proletariado para la fe cristiana era un hecho casi irreversible. Chaadaev aún ve sólo un espejismo, pensando que hay una sólida trabazón de ideas cristianas entre las naciones de Europa, casi como en esa Edad Media cristiana tan añorada por Novalis, que sí percibió tres decenios antes, en 1799, aquella disolución, comenzada, como ha analizado con gran rigor crítico Berdiaev, desde los tiempos del nominalismo de Guillermo de Occam y la inmediatamente siguiente época del Humanismo y del Renacimiento, en Italia y en los Países Bajos. No; Europa no era cristiana en 1829; todo lo más lo era formalmente, como aquella religión mosaica denunciada por Jesús. El cristianismo de la burguesía europea del tiempo de Chaadaev no estaba comprometido con nada auténticamente cristiano: redentor, salvífico, escatológico. Europa caminaba hacia un materialismo positivista, hacia un cientificismo, hacia nuevos modelos religiosos: la Ciencia, el Estado, el Capital, el Socialismo. Estos gigan-

tescos y potentísimos campos de experimentación, en los que será ahogada la libertad del hombre y su naturaleza trascendente de origen divino, serán a partir de entonces —y no han dejado de serlo, muy perfeccionados por cierto— los nuevos credos religiosos de Europa, del patéticamente llamado «Occidente cristiano». Pero Chaadaev sí acierta en lo esencial; se equivoca en el diagnóstico de Europa, pero sí ve la luz respecto de la medicina que debe tomar Rusia, y esto, por supuesto que habrán de tenerlo en cuenta muchos escritores e intelectuales cristianos rusos que vengan detrás, entre ellos Dostoyevski. Acierta en que percibe con absoluta claridad que ese abandono de Rusia del atraso económico, cultural y religioso no podrá lograrse, o que ese anquilosamiento, esa dependencia externa, no podrá superarse con las solas fuerzas de la razón, de la ciencia, de la tecnología, de la democracia parlamentaria, aun siendo como son poderosísimas fuerzas, sino que habrá que salir del tremebundo agujero, necesariamente, gracias a mecerse, a adentrarse en el seno de una fe en Cristo regenerada, auténtica, algo en sí mismo dificilísimo por el reto que supone a la integridad y a la realización plena del ser, y esto significa —y dense ustedes cuenta lo profundamente que Dostoyevski asimiló esta idea— que Rusia tiene que avanzar, progresar y desarrollarse siendo ella misma, es decir, atendiendo a algo muy auténtico que hay, como escondido, en su útero materno más íntimo: la fraternidad entre los hombres, la justicia social, el amor al prójimo, pero no en abstracto, no formalmente, sino en concreto, de manera real, constatable y verificable. Por eso el texto de Chaadaev es tan oportuno hoy, en este 2013, ante el desconcierto, el relativismo moral y la pérdida de orientación que atraviesa Europa, esta Europa entumecida, acomplejada, inactiva, que se resiste a reconocer sus raíces cristianas, como ha proclamado sin ser escuchado Benedicto XVI, regenerándolas, enriqueciéndolas, viviéndolas desde el interior de las personas, pues no hay otro modo de encontrar una salida fructífera y digna a la encrucijada que amenaza con llevarnos a la catástrofe moral; la superación de la prueba, que dura ya muchos decenios, pasa por el mensaje evangélico, que es sinónimo de respeto profundo a la dignidad del hombre, a su libertad individual irrenunciable, que es libertad de elección y ética de la responsabilidad, y a su naturaleza trascendente, hecha a imagen y semejanza de Dios; a su creencia en Cristo, en el Verbo hecho carne, en Dios, pues de esa creencia, de esa

Verdad, y sólo de ella, derivan y dependen la libertad, la auténtica libertad que no impone nada, ni siquiera el bien, y la dignidad de la criatura humana. Esta es la soberana lección, entre líneas, que se desprende del intenso ensayo de Piotr Chaadaev, tenido muy presente por Dostoyevski y por Vladimir Soloviev, su joven, cultivado, deslumbrante y místico amigo, el que muy probablemente, en las interminables conversaciones que mantenían ambos, le inspirase, o incluso le esbozase, el máximo escrito dostoyevskiano, *La Leyenda del Gran Inquisidor*, a mi modo de ver, después del Evangelio de San Juan, y junto con el *Quijote*, el texto fundamental y decisivo —ontológica, existencial y religiosamente hablando— escrito por un ser humano. Ahí se encierra el enigma, el trágico enigma de nuestra existencia, pero también está en él la solución a ese enigma, que nunca puede ser definitiva, puesto que el hombre es una misteriosa e indescifrable mixtura de fe y de duda. Si algo no he acertado en toda mi vida a comprender, es que un espíritu tan profundo y tan insondable como Nietzsche, tanto como el propio Dostoyevski (su *hermano* espiritual en más de un sentido), no aceptase ni captase, con su poderosísima intuición, lo que encerraba la *Leyenda* que Iván Karamásov le narra a su querido hermano Alíoscha. El *sentido de la tierra* le impidió comprender, pero con las razones del corazón, no con los silogismos de la razón, el *misterio de la Cruz*, el único verdadero misterio que hay en todo el Universo.

En las ideas que Versílov va exponiéndole a su hijo, podemos comprobar la existencia de una relación ambivalente, dual, equívoca, ambigua, contradictoria con Europa, en la que la admiración se mezcla con el desprecio y el amor con el odio. El tipo del aristócrata ruso que encarna Versílov, desea sinceramente modernizar su país, siente pena del atraso de Rusia, y, en su impotencia, se marcha, vagabundea por Europa, con el propósito también de aprender, de nutrirse con sus enseñanzas, pero, al mismo tiempo, para... *enterrarla*, pues sabe, en el fondo de su ser ruso, que Rusia no es Europa, que Rusia debe levantarse de su postración con su solo esfuerzo, porque ella así lo haya decidido, pero sin renunciar tampoco a lo que la distingue de verdad, a esa creencia en la fe ortodoxa, que tiene que ser una fe auténtica, sincera, no farisaica ni propia de hipócritas sepulcros blanqueados. En Rusia han ido depositando los siglos un tipo de cultura,

no sólo singular, único, sino muy elevado, como no se ha dado en ninguna otra parte del mundo, y eso tiene que ver con su capacidad de sufrimiento, la del pueblo ruso, la de los campesinos rusos, cual si les fuese intrínseca una sed redentora de sufrimiento, así como con que Rusia tiene una predisposición especial, también inencontrable en lugar alguno de la tierra, para comprender a las otras naciones, fundirse con ellas, reconciliarlas, y, aunque parezca paradójico y difícil de entender, con el hecho de que Rusia se hace más Rusia, un ruso es más ruso, cuanto más acepta a Europa, cuanto más viaja y se asimila lo europeo, porque ello le permitirá a Rusia descubrirse a ella misma, y a un ruso ser también más él mismo. Rusia no aspira a la hegemonía en términos geopolíticos, Rusia no quiere el *dominium mundi*, como lo han querido el Papado romano o el Sacro Imperio Romano Germánico en la época medieval, sino que desea la reconciliación universal, la fraternidad entre las naciones, que deben sentirse hermanadas en Cristo. Con palabras parecidas, lo expresa Dostoyevski en su *Diario de un escritor* (Introducción, II y III): la ignorancia en que también viven los europeos respecto de Rusia; su extraordinaria singularidad; el que la «fusión espiritual universal» sea su verdadera «argamasa»; la tendencia de los rusos a la síntesis, a la reconciliación; su innata simpatía por los demás pueblos[181]. Lo volverá a decir en el discurso en homenaje a Puschkin: ser un ruso auténtico es conciliar las antítesis europeas, mostrar a Europa la fraternidad según la evangélica ley de Cristo[182].

Rusia, continúa Versílov, no vive para sí, sino para la «idea»; hace casi un siglo que vive «para Europa». Es verdaderamente difícil interpretar a Andrei Petrróvich, pues pareciera estar hablando como si estuviese en estado de trance, poseído de un cierto delirio. La «idea» es esa idea de reconciliación universal; el que haga casi un siglo que vive para Europa, en cierto modo significa que, desde el reinado de Catalina, que era de origen alemán, Rusia ha servido, demasiado indignamente quizás, a los intereses europeos (por ejemplo, el primer reparto de Polonia, en 1788-1791, tan deseado por Prusia, al que terminó plegándose primero Austria y después Rusia, reinando en ésta Catalina, que también accedió a un segundo reparto, en connivencia

181 *Obras Completas*, tomo III, págs. 611-612 y 614-615.

182 *Ibidem*, pág. 1445.

con Prusia, en 1794; todavía habría un tercero y definitivo, en 1795, dos años antes de morir Catalina, que suprimiría Polonia del mapa europeo), como si fuese una criada, una simple sirvienta, y eso que Rusia, aun pudiendo vencer, tiene como destino el no vencer nunca en Europa (éstas últimas palabras están extraídas del *Diario de un escritor*, abril de 1876, cap. I) [183]. Vivir para Europa puede también interpretarse como no atender suficientemente la cuestión eslava, la obligación de Rusia de defender a los eslavos oprimidos, bien fuese en el territorio del Imperio turco otomano o en cualquier otro lugar del este de Europa. Hay una gran cantidad de páginas en el *Diario de un escritor* en las que Dostoyevski se pronuncia con toda claridad y sin ambages acerca de la defensa de los eslavos, aunque en la inmensa mayoría de esas páginas se puede observar una idea reconciliadora, una predisposición al entendimiento, un respeto mutuo entre los pueblos y las diferentes creencias religiosas. En otras, las menos, es verdad que se aprecia una equivocada beligerancia, una toma de partido eslavófila intransigente, incluso ciertos conatos de imperialismo, como cuando se empecina en diversos artículos en que Rusia debe hacerse con Constantinopla, conquistarla, pues se trata de un verdadero símbolo para comprender el desarrollo de la historia de Rusia[184]. Hay un pasaje de la novela *Anna Karénina* que desagradó profundamente a Dostoyevski, y le hizo en cierta medida cambiar de opinión sobre el personaje de Levin, ya que ese pasaje aparece en la innecesaria e impostada última parte de la inmortal novela de Tolstói, en la octava, concretamente en el capítulo XVI. Por esa octava parte, principalmente, Dostoyevski considerará a Levin, y posteriormente

183 *Ibidem*, pág. 968.

184 En *Las revelaciones de la muerte* (pág. 119), León Chestov dice, en referencia a la creencia de Dostoyevski de que Constantinopla pertenecería, más temprano o más tarde, a Rusia; de que ésta «no conocería la lucha de clases» y de «que la Europa occidental perecería sangrientamente e imploraría la ayuda de Rusia», lo siguiente: «Hoy [septiembre de 1921] vemos qué cruelmente se equivocó Dostoiewski. Rusia se ahoga hoy en su propia sangre, Rusia es el teatro de horrores tales como jamás conoció Europa». La apreciación de Chestov es cierta especialmente para lo que Dostoyevski afirmó en el *Diario de un escritor*, pero es en sus novelas donde la visión dostoyevskiana es profética, pues prevé con extraordinaria anticipación tales «horrores» con una exactitud que sobrecoge y da escalofríos.

dirá lo mismo Thomas Mann, como un *alter ego* del propio Tolstói[185]. Sobre tal pasaje, que es un diálogo que mantienen Levin, su hermano de madre Serguiéi Ivánovich Koznyshov, Fiodor Vassilyevich Katávasov (amigo intelectual de Levin de su época universitaria), el príncipe Alexander Dmitrievich Scherbatski (el padre de Kiti, la esposa de Levin) y Dolli (la hermana de Kiti), han llamado la atención diversos críticos, mereciendo la pena recordar especialmente a León Chestov[186]. En ese diálogo, ante ciertas palabras del príncipe que suponían una ridiculización y una mofa del papel de las tropas rusas en la guerra balcánica de 1876, cuando Rusia acudió en ayuda de Serbia y otros territorios frente a Turquía, Serguiéi Ivánovich le reprende, pero Levin interviene diciendo que «yo no veo en eso ninguna chanza». Como Serguiéi le interrumpiera y dijese, entre otras cosas, que «hoy, el pueblo ruso, pronto a sacrificarse y levantarse como un solo hombre para salvar a sus hermanos, hace oír su voz unánime», Levin le replica «tímidamente»: «Perdón. No se trata sólo de sacrificarse, sino de matar turcos. El pueblo está dispuesto a hacer bastantes sacrificios cuando se trata de su alma, pero no a cumplir una misión mortífera»[187]. En el *Diario de un escritor* (año 1877, julio – agosto, cap. I, I), como acabo de indicar en una nota al pie, habla Dostoyevski de la publicación de esa octava parte, que ha sido

185 La opinión del gran escritor alemán aparece en Thomas Mann, *Freud, Goethe, Wagner, Tolstoi*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, página 151 (traducción de Pablo Simón). Tomo la referencia de la Introducción de Josefina Pérez Sacristán a la edición de *Anna Karénina* de la madrileña editorial Cátedra (1991, pág. 40), donde reproduce las frases más significativas de Tomas Mann sobre tal parecer. El primero en emitir esa misma opinión de Thomas Mann fue, como acabo de decir, Dostoyevski en su análisis de la novela de Tolstói publicado en el *Diario de un escritor* (julio-agosto de 1877). Ver *Obras Completas*, tomo III, págs. 1306-1327. La amplia reseña de Dostoyevski sobre *Anna Karénina* aparecida en el *Diario de un escritor* es casi inmediatamente posterior a la publicación de la susodicha octava parte de la novela de Tolstói. La séptima parte la había leído Dostoyevski en la primavera de ese 1877.

186 *La filosofía de la tragedia*, pág. 76.

187 Lev Tolstoi, *Anna Karénina*, Madrid, Cátedra, 1991, octava parte, cap. XVI, págs. 983-984. La traducción es de Alfredo Santiago Shaw y de Leoncio Sureda, revisada y corregida por Manuel Gisbert. El nombre de Levin lo traducen Lievin.

rechazada por la dirección de *El Mensajero Ruso* (*Ruskii Vestnik*), precisamente por cómo se trata en ella «la cuestión de Oriente y la guerra del año pasado»[188]. Pero es en el cap. II, I, del año y meses citados del *Diario*, donde Dostoyevski vierte su nueva opinión sobre Levin y sobre el modo, inaceptable para él, en que Tolstói se burla de los soldados rusos. Dice que continúa creyendo, «invariablemente, en la pureza de su corazón», el de Levin, que es lo que había expresado con anterioridad, antes de que se publicase la octava parte de marras. Pero ya no lo considera «pueblo», ya no ve a Levin identificado con el pueblo ruso. «No es Levin —dice ahora Dostoyevski— una personalidad actual, viva, sino sólo una figura fantástica, creada por el escritor; pero ese escritor, que tiene un talento enorme, un ingenio notable y es hombre al que estima toda la Inteligencia rusa, encarga a esa figura fantástica de exponer también sus ideas personales, las del autor, lo que se advierte, sobre todo, en esa parte última, poniéndose en abierta contradicción con la actual realidad rusa [...] ...al hablar del inexistente Levin hablamos realmente de las ideas de uno de los principales rusos de nuestro tiempo. Y esas ideas se refieren a la actual gesta rusa: la guerra balcánica. Lo esencial de esas ideas se reduce, si he entendido bien al autor, a decir que nuestro pueblo no comparte en modo alguno nuestro llamado movimiento nacional en pro de los hermanos eslavos, y más todavía: no lo comprende. Por donde vemos que también Levin, el hombre de corazón puro, se descuaja y aparta de la gigantesca mayoría de los rusos»[189].

En lo que atañe a una de las cuestiones más controvertidas de la llamada «Idea Rusa» en Dostoyevski, que está latente en las palabras de Versílov, como en las de otros personajes del novelista en varias de sus obras, y que es la cuestión del «mesianismo», la concepción «mesiánica» de Rusia como pueblo elegido, ya la abordé, como dije antes, en mi ensayo sobre *El idiota*, donde resumí la valoración que hace Berdiaev de esta concepción en su estudio *El espíritu de Dostoyevski*. No cabe duda de que se trata de un asunto estrechamente vinculado a la disciplina que llamamos Filosofía de la Historia, y en este sentido no está de más recordar que fue precisamente Berdiaev, en el pequeño Prefacio a su libro *El sentido de la Historia*,

188 *Obras Completas*, tomo III, pág. 1287. La revista *El Mensajero Ruso* había ido publicando las siete partes anteriores de la novela.

189 *Ibidem*, págs. 1303-1304.

el que dijo que los pensadores rusos se habían ocupado sobre todo de Filosofía de la Historia durante el siglo XIX, siendo su vocación «la de construir una filosofía religiosa de la historia»[190]. Sólo quiero añadir que, como he tratado de mostrar en las frases de Dostoyevski del discurso sobre Puschkin, no puede eludirse en él una evolución de su idea mesiánica sobre Rusia, en cuanto que se muestra mucho más conciliador y mucho menos integrista o nacionalista que algunos destacados eslavófilos que lo tomaban a veces como su jefe de filas. Esta evolución, este alejamiento de la idea reduccionista sobre Rusia en el último Dostoyevski, la admite sin reservas Berdiaev. La había subrayado con anterioridad, en un brevísimo ensayo de 1915, *El alma de Rusia*, en el que afirma: «Dostoyevski proclamó directamente que el hombre ruso es un hombre universal, que el espíritu de Rusia es un espíritu universal, interpretando la misión de Rusia de una manera contraria a como la entienden los nacionalistas»[191]. Aun siendo tan breve, se trata de un ensayo en el que Berdiaev hace una formidable síntesis, muy pedagógica, de las ideas de los rusos sobre Rusia, y como se trata de un pensador que por encima de todo

190 Nicolás Berdiaeff, *El sentido de la Historia (ensayo filosófico sobre los destinos de la Humanidad)*, Barcelona, Araluce, 1936. No se especifica el traductor. El origen del libro, publicado por vez primera en 1931, se encuentra en unas lecciones impartidas por Berdiaev, durante el invierno de 1919-20, en la Academia Libre de Cultura Espiritual de Moscú, dos años antes de haber sido obligado a abandonar Rusia, en septiembre de 1922. Para que el Gobierno de los Comisarios del Pueblo tomase la decisión de expulsarlo, fue determinante la entrevista, después de su arresto, que mantuvo Berdiaev con Feliks Edmúndovich Dzerzhynski (1877-1926), a petición expresa de este último, un revolucionario polaco que fue el fundador de la Policía secreta bolchevique, la temible cheka (Comisión Extraordinaria), a las seis semanas del triunfo de la Revolución. Sobre esta minuciosa entrevista y sobre la decisión final de respetarle la vida a Berdiaev, se demora Artur Mrówczynski-Van Allen en el estupendo Prólogo a la edición española del libro de Berdiaev, *El espíritu de Dostoyevski*. Por desgracia, la edición española de Araluce, que es la que poseo, no incluye el mencionado Prefacio, que, sin embargo, está disponible en la web: http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Berdiaev_Nicolas/SentidoHistoria_01.html

191 Nikolai Berdiáyev, *El alma de Rusia*, México, D. F., Universidad Iberoamericana, 1995, pág. 20. La edición es de Svetlana Vasílieva.

persigue la búsqueda de la verdad, esto es, la no tergiversación de las ideas, ni su manipulación tendenciosa, no tiene ningún escrúpulo en reconocer que Rusia es, al mismo tiempo, el país menos chovinista del mundo y el más nacionalista. Incluso se muestra muy crítico con su admiradísimo Dostoyevski, al admitir que el gran escritor propagó a veces un nacionalismo muy sofisticado, en el que no sólo llamaba a la persecución de los judíos y los polacos, sino que le niega «al Occidente cualquier derecho de pertenecer al mundo cristiano»[192]. Estas últimas palabras entrecomilladas, se basan, naturalmente, no sólo en lo que afirman algunos personajes de Dostoyevski, por ejemplo el príncipe Mischkin, sino en lo que escribió en el *Diario de un escritor* (mayo-junio 1877, cap. III) el novelista acerca de que el Papado de Roma, con sus deseos impúdicos de poder temporal, es la plasmación viva de una de las tentaciones de Jesús en el desierto, y que la idea del Papado y la idea religiosa son, no ya distintas, sino antagónicas[193]. El propio Berdiaev —así como antes de él Soloviev— se pronunciará en contra de estas opiniones, diciendo que Dostoyevski fue injusto con el catolicismo romano.

Llegados a este punto, sí quiero hacer de nuevo un inciso que me parece importante. La amistad entre Dostoyevski y Vladímir Soloviev se inició en 1873. Éste último tenía tan sólo veinte años, pues había nacido en enero de 1853. Por entonces, sus conocimientos de Historia, Filosofía, Literatura, Teología, Física y Matemáticas eran bastante considerables. Después de Dostoyevski, y en un plano desde luego muy distinto, probablemente haya sido el mayor pensador que ha dado Rusia al mundo. Desde luego, el más original, junto con su inmortal amigo Fiodor Mijaílovich. Entre las conversaciones que mantenían, Rusia debía estar muy presente. No estamos autorizados a afirmar que las ideas sobre Rusia de Soloviev pudiesen haber influido de manera decisiva en Dostoyevski, pues todavía era aquél muy joven. Sí influyeron en materia religiosa; mejor dicho, en la relación entre el problema de Dios, el del mal y el de la libertad. En cualquier caso, las ideas de Soloviev sobre Rusia han de ser tenidas en consideración al hablar de las ideas de Dostoyevski sobre esta delicada y controvertida cuestión. Soloviev fue un espíritu muy

192 *Ibidem*, pág. 21.

193 *Obras Completas*, tomo III, pág. 1274.

abierto, que evolucionó considerablemente durante toda su vida. El 23 de mayo de 1888 dictó una conferencia en París, titulada *La Idea Rusa*[194], que no sólo es un texto de presentación de su célebre, extenso y meditado estudio *Rusia y la Iglesia Universal*[195], sino que marca un cambio de orientación en su pensamiento, que se hace aún más ecuménico, que ya lo era, y más escatológico, más apocalíptico, como demostrará abiertamente en sus textos finales, en concreto *Los tres diálogos y el Relato del Anticristo*[196]. He citado en nota estos escritos, basándome en las ediciones que poseo. En 1875, mientras *El adolescente* iba siendo redactado, Soloviev fue invitado a Yasnaia Poliana, ejerciendo una clara influencia en León Tolstói, como reconoció el propio conde en una carta al crítico literario Nikolay Strájov (1828-1896) fechada el 25 de agosto de ese año[197]. No es propósito de este ensayo ocuparse de Soloviev, pues nos apartaríamos por completo de su principal objetivo. Pero no está de más recordar algunas de las principales ideas que tenía Soloviev sobre Rusia en 1888, a pesar de que debían haber cambiado respecto a las que pudiera haber profesado en los años en que mantuvo su amistad con Dostoyevski, que, en realidad, sólo se rompió por la muerte del novelista. En realidad, durante esos años de amistad con el escritor, las ideas de Soloviev sobre Rusia no se habían aún concretado ni tomado carta de naturaleza. A principios del decenio de 1880, muerto ya Dostoyevski, se interesa Soloviev por la cuestión polaca y por el judaísmo, acentuándose su pensamiento ecuménico, que,

194 Vladimir Soloviev, «La Idea Rusa», en *La Idea Rusa*, Granada, Nuevo Inicio, 2009, págs. 137-182. La traducción del ruso es de Olga Tabatadze.

195 Vladimiro Solovief, *Rusia y la Iglesia universal*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1946. La traducción es del Instituto «Santo Tomás de Aquino» de Córdoba (Argentina). Incluye un interesante Prólogo de Osvaldo Lira. La edición original francesa es de 1889.

196 Vladimir Soloviev, *Los tres diálogos y el Relato del Anticristo*, Barcelona, Scire, 1999. La traducción es de Jorge Soley Climent. Estos dos textos fueron publicados el mismo año de la muerte de Soloviev, en 1900. La primera lectura pública del *Relato del Anticristo* la hizo el propio autor en marzo de ese año.

197 Artur Mrówczynski-Van Allen, «La Idea Rusa y su interpretación», en *La Idea Rusa*, op. cit., págs. 286-287.

seguramente, hubiese ofrecido puntos de discrepancia con la visión de Dostoyevski sobre estos asuntos tan espinosos.

Lo que yo quiero resaltar de la mencionada conferencia de Soloviev de 1888, es únicamente lo siguiente (cito textualmente o bien resumo con la mayor concisión posible): «La idea de la nación no es lo que ella misma piensa sobre sí en el tiempo, sino lo que Dios piensa sobre ella en la eternidad». Soloviev se muestra contrario al nacionalismo burdo y excluyente, que es una nueva forma de idolatría. Las naciones, como los seres humanos individuales, son también seres morales. Para saber los verdaderos intereses de una nación y su real misión histórica, el único medio seguro es preguntarle al pueblo de esa nación qué opina sobre ello. Tal medio empírico es inaplicable allí donde la opinión de la nación se fragmenta. Esta opinión, en Rusia, en 1888, es, como mínimo, triple: a) la del presente, esto es, la oficial; b) la del pasado, es decir, la de los «viejos creyentes»; c) la del futuro, o sea, la de los nihilistas. «El sentido de la existencia de las naciones no está en ellas mismas, sino en la humanidad». La verdadera idea substancial de la humanidad «se *encarnó* cuando el centro absoluto de todos los seres se abrió en Cristo». Para Cristo, todas las naciones «existían sólo en su unión moral y orgánica, como los vivos miembros de un solo cuerpo espiritual y real». En el pensamiento eslavófilo de Iván Aksakov (1823-1886)[198] hay sin duda aspectos positivos. La posición de Aksakov se dirige contra la estatalización de la Iglesia y también se muestra claramente contrario a cualquier forma de persecución religiosa. Soloviev está completamente a favor de la reconciliación con Polonia y de detener la rusificación de este país de mayoría católica. La Iglesia universal debe admitir la diversidad

198 Iván Sergeyevich Aksakov participó como orador en los discursos que tuvieron lugar durante el homenaje a Puschkin celebrado en Moscú en junio de 1880. Estaba considerado uno de los líderes eslavófilos más importantes. Dostoyevski se refiere a él, principalmente en diversas cartas que escribe en la primavera de 1880, con motivo de la preparación del discurso sobre Puschkin. Su hermano, Konstantin Sergueievich Aksakov, también era otro destacado eslavófilo. Acerca de éste último, es interesante leer lo que de él escribió Dostoyevski en noviembre de 1861 en la revista *Vremia* (donde aludía a ciertos artículos de Konstantin publicados en el periódico *El Día*), posteriormente reproducido en el *Diario de un escritor*, Introducción, V (*Obras Completas*, tomo III, págs. 693-701).

existente entre las naciones y los Estados. La Idea Rusa consiste en reconstruir en la tierra la imagen de la Santísima Trinidad. Para la realización de esta Idea, Rusia no tiene «que actuar *en contra* de las otras naciones sino con ellas y *para* ellas. Porque la Verdad es solamente la forma del Bien, y el Bien no conoce la envidia».

Sobre el supuesto antijudaísmo de Dostoyevski, en cuya valoración no podemos tampoco entrar aquí, remito al lector a lo que el propio autor dice en su descargo sobre tan grave acusación en el *Diario de un escritor* (marzo 1877, cap. II), contestando a «una carta de un hebreo cultísimo, que me ha interesado extraordinariamente», que le inculpa de «mi "odio a los hebreros como pueblo"»[199]. Dostoyevski, deliberadamente, mantiene en secreto el nombre de ese judío, que no es otro que Avraam Uri Kovner (1842-1909), identificado con el nombre de Albert Kovner por Cansinos Asséns en una nota al pie. Por cierto, resulta muy clarificadora otra nota al pie de Cansinos, en esa misma página del *Diario*, en donde llama la atención del lector sobre el distinto significado que tiene en Dostoyevski, en un mismo texto, el término «hebreo» (ausente de carga despectiva) y el vocablo «judío» (que sí entraña una crítica). Sí estimo oportuno, no obstante, en relación con el «antijudaísmo» de Dostoyevski, rememorar que, en las páginas del capítulo del *Diario* a las que me estoy refiriendo, el novelista arguye que está fuera de duda el sometimiento al punto de vista judío de la política conservadora británica del primer ministro Benjamín Disraeli (llamado siempre por Dostoyevski, quien recuerda su ascendencia judaico-española, lord Beaconsfield, pues tal era el título nobiliario que le concedió su admiradora la reina Victoria)[200], al igual que afirma que los hebreos han conseguido reducir a la población rusa indígena de las regiones fronterizas a una situación de dependencia económica, sin óbice de reconocer que han sabido aprovechar admirablemente las circunstancias que se les ofrecían. Pero ocho o diez líneas antes, sí les hace a los judíos de las fronteras una gravísima acusación, pues ya no les recrimina sólo esa capacidad para subordinar económicamente a sus intereses a aquella población indígena, sino que los inculpa de impedir por todos los medios la elevación del nivel cultural de las masas campesinas rusas, evitándoles el acceso a la ciencia y a la

199 *Obras Completas*, tomo III, pág. 1206.

200 *Ibidem*, pág. 1208.

educación en general, pues, a diferencia de otros pueblos, «los hebreos, dondequiera que se han afincado, han rebajado y pervertido todavía más al pueblo, dondequiera se ha encorvado más la humanidad y ha bajado más el nivel de la cultura, cundiendo una miseria negra, inhumana, y con ella la desesperación»[201]. Incluso les atribuye una grave responsabilidad en la extensión desmedida del materialismo económico por Europa durante el siglo XIX. ¿Seré yo, por ventura, un judeófobo?, se pregunta unos párrafos más adelante Dostoyevski. Y se contesta a sí mismo que está dispuesto a que se amplíen los derechos de los judíos en Rusia, que los rusos no sienten ningún odio religioso específico contra los judíos, y que son éstos, con su soberbia y engreimiento de creerse el único pueblo de la Tierra elegido por Dios, los que están plagados de prejuicios contra los empobrecidos *mujiks* rusos. Al final del capítulo aboga por una reconciliación entre rusos y hebreos, pues, a no ser que tras el pueblo hebreo se oculte una misteriosa razón histórica que lo impida, la desigualdad jurídica entre rusos y judíos «no tardará en desaparecer, y unos y otros vivirán en perfecta armonía y fraternidad, ayudándonos mutuamente y laborando de consuno en una magna empresa: la de servir a nuestra tierra, a nuestra nación y nuestra patria»[202]. Por supuesto que, a pesar de esta aspiración sincera, Dostoyevski está convencido, y lo dice en el mismo párrafo, que el mayor esfuerzo para conseguir esa armonía, lo habrán de hacer los hebreos, no los rusos, que, por su idiosincrasia misma, están predispuestos a ello. La cuestión judía se había planteado con cierta crudeza en Rusia desde el siglo XVIII. Tanto la división de Polonia como la anexión de territorios en el sudeste, supusieron la incorporación de numerosos súbditos judíos a Rusia. En 1804, bajo Alejandro I, se promulgaron leyes que impidieron a los judíos establecerse en las regiones centrales de Rusia. En las provincias occidentales y meridionales, un «estatuto de residencia», fijaba con precisión el asentamiento de la población judía. No obstante, bajo Alejandro III, muerto ya Dostoyevski, las leyes que regulaban estos asentamientos judíos fueron aún más restrictivas[203]. Tampoco puede ser olvidado el hecho de que un número significativo de revolucionarios y de destacados miembros de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX

201 *Ibidem*, pág. 1213.

202 *Ibidem*, pág. 1216.

203 George Vernadsky, *Historia de Rusia*, pág. 181.

eran de origen judío. Por ceñirnos sólo a la época en que estuvo activo como escritor Dostoyevski, recordemos a Nikolai Isaakovich Utin (1841-1883), adversario de Bakunin y entusiasta de Marx, emigrado forzoso en 1863; numerosos judíos de la segunda etapa (desde 1876) de la organización revolucionaria clandestina *Zemlia i volia* («Tierra y libertad»); Mark Andreyevich Natanson (1850-1919), a cuyo alrededor, en octubre de 1869, surgió la llamada «comuna de la Malaya Vul'fovaya» (por el nombre de la calle de Petersburgo donde tenía su sede), cofundador de la segunda época de *Zemlia i volia* y alma del grupo populista revolucionario de los *chaikovtsy*; Leo Jogiches (Leon Tyszka, 1867-1919), marxista de origen lituano y compañero durante algunos años de Rosa Luxemburgo; Aaron Samuel Liebermann (1845-1880), destacado socialista de origen lituano que se mostró muy activo en torno a 1876; Rosalia Markovana Bograd, compañera sentimental de Georgi Plejánov (1856-1918), fundador del marxismo en Rusia; Lev Deutsch, deportado a Siberia en 1884; Pavel Axelrod (1850-1928), primero bakuninista y después marxista que llegó a ser dirigente menchevique; así como muchos otros[204].

Como dije en un párrafo anterior, algunos destacados pensadores y ensayistas liberales europeos han mostrado un grave desconocimiento del pensamiento de Dostoyevski, haciendo de él una caricatura esperpéntica, y en parte se ha debido a que, más que leer con atención sus novelas y valorar la extraordinaria dialéctica de las ideas que contienen, se han dejado llevar por una lectura plagada de prejuicios del *Diario de un escritor*, donde Dostoyevski, si se lee entero, matiza también considerablemente algunas de sus más polémicas, controvertidas e inaceptables ideas. El caso más representativo de lo que digo es el del gran historiador de las ideas y ensayista liberal inglés —nacido en Riga en el seno de una acomodada familia rusa judía— Isaiah Berlin, cuyos más conocidos estudios acerca de los pensadores rusos del siglo XIX fueron compilados por Henry Hardy,

204 La lista sería interminable. Tomo la información, fundamentalmente, de Johannes Rogalla von Bieberstein, *Jüdischer Bolschewismus. Mythos und Realität*, Dresden, Antaios, 2002. También del citado *El populismo ruso*, de Franco Venturi, así como, en mucha menor medida, de Sergei Vasilievich Utechin, *Historia del pensamiento político ruso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968. La traducción de este último libro es de Benito Seoane Sanjuán.

ayudado por la señora Aileen Kelly, especializada en cultura rusa de la decimonona centuria, y publicados en inglés en 1978. Este mismo volumen ha sido publicado en español bajo el título de *Pensadores rusos*. Pues bien, llaman al menos la atención, amén de otras menos relevantes, dos cosas; la primera es que en todos los textos, conferencias y artículos recopilados, Berlin no sólo habla poquísimo de Dostoyevski, dedicándole en total menos de una página, sino que traza de él una suerte de caricatura, pues lo aborda muy superficialmente. El que no lo mencione puede tener una explicación, que no comparto, pero que respeto: el que Isaiah Berlin, como su compatriota Hallett Carr, no considere a Dostoyevski un pensador; ya lo hemos dicho, y no vamos a insistir más en ello: no es, por supuesto un filósofo académico, un filósofo sistemático (como tampoco lo fueron Herzen, o Bakunin o Tolstói, a los que sí dedica enjundiosas páginas Isaiah Berlin en ese mismo volumen), pero muchos estamos convencidos de que se trata del más grande pensador de toda la historia de Rusia. La segunda observación, es que Berlin falta a la verdad, precisamente por simplificar en exceso y hablar de oídas. En el Apéndice del libro, afirma estar de acuerdo con la opinión de los liberales contemporáneos de Dostoyevski, quienes lo califican de «leal partidario de la autocracia y un irremediable reaccionario»[205]. Pocas veces he asistido a un despropósito semejante, y más viniendo de una inteligencia lúcida como la del citado ensayista británico. No tengo más remedio que traer aquí a colación —podría traer muchas más— unas palabras de Dostoyevski que reproduce Pareyson: «Le diré que soy un hijo del siglo, hijo de la incredulidad y de la duda: lo soy hoy y lo seré hasta la tumba. Cuántos atroces tormentos me ha costado y me cuesta esta sed de creer, tanto más fuerte en mi alma cuanto más encuentro en mí argumentos contrarios. // Esos bellacos me han echado en cara mi fe retrógrada en Dios. Aquellos imbéciles no han visto ni siquiera en sueños una potencia de negación similar a la que he plasmado en mi Leyenda del Gran Inquisidor y en el capítulo que la precede. Su estupidez no podrá jamás imaginar el poder de negación que yo he conocido. Toca precisamente a ellos darme la lección. En materia de duda ninguno me vence.

205 Isaiah Berlin, *Pensadores rusos*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2008, pág. 515. Traducción de Juan José Utrilla.

No es como un niño que yo profeso a Cristo. ¡Mi *hosanna* ha pasado a través del crisol de la duda!»[206]

206 *Dostoyevski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, págs. 178-179. Estas frases han sido extraídas de dos lugares distintos, aunque Pareyson no lo consigna. Las dos primeras frases proceden de la carta que le escribe Dostoyevski, poco después de salir del penal de Omsk, a Madame Von Vizine (Mme. N. D. Fonvisin), a principios de marzo de 1854. Esta carta ha sido publicada en la ya mencionada edición de las *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky to his Family and Friends*, New York, The Macmillan Company, 1914 (la traductora al inglés de esta selección de cartas, como recordará el lector, es Ethel Colburn Mayne). La carta a Madame Fonvisin es la nº XXII del volumen, págs. 69-73. En el Índice del libro, aparece mencionada así: «To Mme. N. D. Fonvisin: Beginning of March, 1854». En el encabezamiento, Dostoyevski especifica que la escribe desde Omsk. Otra importante referencia a esta carta, reproduciendo parte esencial de su contenido, es la que hace el crítico ruso Konstantin Mochulsky (1892-1948) en su importante estudio *Dostoevsky: His Life and Work*, Princeton University Press, 1973, págs. 151-152. La traducción al inglés es de Michael A. Minihan. La edición original en ruso del libro de Mochulsky es la de YMCA Press, París, 1947 (YMCA son las siglas de Young Men's Christian Association, fundada en Inglaterra en 1844, una de cuyas principales tareas ha sido la publicación de libros de la cultura y civilización rusas). Natalia Dmitrievna Fonvisin fue la mujer que, en enero de 1850, en Tobolsk, le entregó a Dostoyevski el Evangelio que leyó asiduamente en el penal. La señora Fonvisin era la esposa del general de división y posterior conspirador decembrista Mikhail Aleksandrovich Fonvisin (1788-1854), deportado a Siberia, al ser descubierta y reprimida la revuelta, durante los largos años de 1826 a 1853, lugar adonde lo acompañó su valiente y abnegada mujer. En un artículo de Dostoyevski publicado en el primer número de la revista *El Ciudadano*, en 1873, y posteriormente incluido en el *Diario de un escritor* (VI, II) bajo el título «Gente vieja» (*Obras Completas*, tomo III, pág. 708), se puede leer lo siguiente: «... en Tobolsk, cuando, en espera de ulterior destino, nos encontrábamos en presidio aguardando ser trasladados a otra parte, las mujeres de los decembristas rogáronle al director de la prisión les concediese una entrevista con nosotros en su mismo cuarto. Allí vimos a aquellas grandes mártires que voluntariamente habían seguido a sus maridos a Siberia. Lo habían dejado todo: nombre, riqueza, amistades y familia; todo lo habían sacrificado en aras del más sublime deber moral, del más libre deber que imaginar se puede. Inocentes de todo, por espacio de veinticinco años largos sufrieron sus esposos. Nuestra entrevista duró una hora.

Ellas nos echaron la bendición para el nuevo camino, nos santiguaron, y a cada uno nos dieron un Evangelio: el único libro consentido en el presidio. Allí tuve yo el mío cuatro años bajo la almohada».

Las frases que completan la cita de Pareyson, desde «Esos bellacos» hasta «duda», proceden de las anotaciones privadas realizadas entre 1880-1881 por Dostoyevski, a raíz de las críticas que los sectores llamados «progresistas» y «occidentalistas» hicieron de los *Karamásov* y del discurso sobre Puschkin. Ese fragmento de las anotaciones, sin indicar el nombre del traductor al español, lo reprodujo la notable revista madrileña *Carta del Este* (que tenía en España los derechos exclusivos de la revista *Kontinent: Alternative Voice of Russia and Eastern Europe*, en la que escribían Alexander Solzhenitsyn, Andrei D. Sakharov, Andrei Sinyavsky y Joseph Brodsky), fundada y dirigida por el periodista Gabriel Amiama (la noticia de su fallecimiento fue publicada en el diario madrileño *ABC* el 19 de junio de 1982), en el número triple de abril-junio de 1981 (Año IV, Segunda época, n°s 61, 62 y 63), donde, en la pág. 40, bajo el epígrafe «Hosanna», reproducía el fragmento de Dostoyevski. Ese número triple es particularmente denso, con textos, entre otros, de Nicolás Berdiaev y Vladimir Lossky. La revista española aclara que la traducción se ha hecho de la siguiente fuente: F. M. Dostoievski. *Obras Completas* en treinta volúmenes (Moscú, 1976, volumen XV, pág. 484). El texto reproducido por la revista madrileña es el siguiente: «Miserables, me censuran de que mi fe en Dios es una fe subdesarrollada y retrógrada. Estos imbéciles no podían ni soñar una negación de Dios de tal fuerza como la del Gran Inquisidor, ni la del capítulo anterior, cuya respuesta es toda la novela, en su totalidad. Yo creo en Dios no como un idiota, ni como un fanático. Y ellos quieren enseñarme y se mofan de mi subdesarrollo. Sus imbéciles naturalezas jamás pudieron ni siquiera imaginar una negación de tal fuerza como el paso dado por mí... Yo no soy como los nihilistas de nuestros días, que pretenden demostrar su incredulidad sólo con el estrecho concepto que tienen del universo y con la estupidez de sus obtusas facultades mentales... El nihilismo ha florecido entre nosotros porque todos nosotros somos nihilistas. Nos ha asustado sólo la nueva y original forma en que este nihilismo se ha manifestado... La conciencia sin Dios es ya un horror por sí mismo, pero esta conciencia puede extraviarse más todavía hasta desembocar en la mayor de las inmoralidades. El Gran Inquisidor es precisamente inmoral, porque en su corazón y en su conciencia ha madurado la idea de que es necesario quemar a los hombres vivos... El Inquisidor y el capítulo dedicado a los niños. Partiendo de estos capítulos podían, al menos, referirse desde el punto de vista científico, pero no de forma tan altiva y en lo que concierne a la filosofía,

Esta misma lucha, este mismo debate interno, esta duda y este inexistente maniqueísmo, también lo hallamos cuando Dostoyevski se refiere a Rusia y su destino. Pensamientos contradictorios, sí, pero no simplistas, ni reduccionistas, ni mucho menos fundamentalistas o nacionalistas. Calificar de integrista o de reaccionario a un hombre como Dostoyevski, en materia religiosa, política, estética o social, es signo evidente de una profunda ignorancia sobre un autor tan grande, tan inabarcable e incapaz de ser reducido a cómodas, y, por lo general, falsas taxonomías ideológicas.

Después de referirse a Rusia, es cuando Versílov le habla a su hijo del ateísmo. «Ellos» son los europeos, que ya han comenzado a apartarse de Dios. Aquí inserta Dostoyevski una de sus más profundas y hermosas, al tiempo que dolorosas reflexiones sobre una Humanidad sin Dios, en la que los hombres sentirían una inmensa orfandad, se sentirían enormemente solos y desvalidos, y por eso se apretujarían unos contra los otros, como buscando consuelo, un imposible consuelo aquí, en la tierra, desprovista ya de todo sentido de la trascendencia y definitivamente olvidada del molde divino con el que el hombre está hecho. Esos hombres, que no tienen fe ya en la vida eterna y en la resurrección de la carne, sólo podrán contentarse, como lo más parecido a la inmortalidad del espíritu, aunque no deje de ser una simple caricatura, con guardar todo el tiempo que puedan el recuerdo de otros hombres que conocieron, pero ese recuerdo terminará, indefectiblemente, también por desvanecerse, por diluirse, y de tales hombres no quedará entonces nada. Estas reflexiones de Versílov sobre el ateísmo se sitúan entre *Demonios* (1870) y *Los hermanos Karamásovi* (1879), es decir, entre las dos obras capitales que abordan el tremendo problema del ateísmo, íntimamente vinculado al problema del mal, que ya había sido estudiado de una manera muy profunda en *Crimen y castigo* (1866). En Raskólnikov nos hallamos ante un individuo que se cree un superhombre, que mata a

---

sabiendo que la filosofía no es mi especialidad. Tampoco en Europa hay ni hubo manifestaciones ateas de tal fuerza. Y de ello precisamente se deduce que yo creo en Cristo y me confieso ante Él no como un niño, sino que mi hosanna ha pasado por el gran crisol de la duda, como en esta novela mía exclama el mismo diablo». Las últimas palabras hacen alusión a la conversación que mantienen Iván Karamásov y el diablo (4ª parte, libro XI, cap. IX).

la vieja usurera, quien supuestamente está esquilmando a personas buenas y humildes como su madre y su hermana, para demostrarse a sí mismo que está por encima de las leyes divinas y humanas, pero, finalmente descubre que no es más que un hombre corriente; menos aún: un piojo. Raskólnikov, y en ello cumple un papel muy importante el ejemplo de Sonia Marmeládov, esa María Magdalena rusa, sólo al final reconoce su culpa, se arrepiente sinceramente y acepta el merecido castigo de ser deportado a Siberia. Raskólnikov ha elegido, pues, el camino del arrepentimiento y del bien, diciéndonos el novelista, al final de la narración, que comenzaba para él y para Sonia una nueva vida, abriéndose de par en par la puerta de la esperanza. La creencia en Cristo es determinante para que comience a removerse la conciencia de culpa de Rodion Románovich. En *Demonios* nos encontraremos con los nihilistas ateos más arquetípicos de Dostoyevski hasta ese momento, hombres que, precisamente por su ateísmo, son capaces de encarnar el mal en estado puro, absoluto, cual es el caso de Piotr Verjovenski, y, sobre todo, de Nicolai Vsevolódovich Stavroguin, que terminarán por diluirse en la nada, suicidándose. El ingeniero Aléksieyi Kirillov, a diferencia de Verjovenski y de Stavroguin, está absolutamente obsesionado con el problema de la existencia de Dios, pues, para él, si Dios existe el hombre no es libre, y si Dios no existe el hombre sí es libre, y el único modo de poder demostrar esa libertad es matándose, quitándose el hombre la vida. Esta es la «idea» de esta patética y atormentada encarnación dostoyevskiana, pues a Kirillov se lo «tragó su idea»; su suicidio es un suicidio «lógico», y, al mismo tiempo, absurdo: también acabará diluyéndose en la nada. Después viene, en 1879, la gigantesca y extraordinaria figura de Iván Karamásov, otro ateo, un intelectual, pero en su caso, lo que no disminuye un ápice el profundo error de su increencia, un ateo que, como le dice a su hermano Alíoscha, no puede creer en Dios por el inútil sufrimiento que padecen los hombres, especialmente los niños, sufrimiento que sería permitido por ese Dios en el que creen Alíoscha y el *stárets* Zósima. Iván, asimismo, se disolverá también en la nada, pero no a través del suicidio, sino de la locura en la que se internará para siempre.

Versílov, por su parte, está convencido de que ese día llegará, el día en que la Humanidad europea abrace el ateísmo, y ése será el día postrero, último, de la Humanidad. ¿De verdad se está refiriendo

Versílov sólo a Europa? No lo creo; es más: ni siquiera fundamentalmente. Versílov-Dostoyevski está pensando en Rusia, en el futuro de Rusia, y por eso tenía tanta razón Dmitri Merejkovski al calificar a Dostoyevski de profeta, de profeta de la Revolución rusa, que él prevé como nadie en Rusia y en el mundo, y la prevé porque está atento al comportamiento de esos «demonios», esos jóvenes nihilistas que creen en la justicia social y en la igualdad, pero no creen en Dios, y tanto la justicia social, como la igualdad, pero, sobre todo, la libertad, no son posibles sin Dios. El ateísmo entraña una profunda animadversión a Cristo y al Reino de Dios, como ha sabido ver el filósofo alemán Reinhardt Lauth[207]. *El adolescente* no entra en las abismales profundidades de las otras dos novelas en relación al problema del mal, del ateísmo y de la libertad, que, en el fondo, se resumen en el problema de Dios, que es el problema capital y decisivo para Dostoyevski. Esto lo ha entendido muy bien, a mi juicio, Luigi Pareyson, como también lo comprendieron antes de él León Chestov y Nicolás Berdiaev. Pero es Pareyson el que más insiste en la decisiva importancia que tiene la libertad para Dostoyevski, pues sin libertad no existe Dios y sin Dios no hay tampoco libertad. La libertad del hombre, y esto se puede deducir perfectamente de las grandes novelas dostoyevskianas —Henri Troyat decía que «como todas las grandes novelas de Dostoyevski, *El adolescente* es la historia de una lucha por la libertad»[208]—, no deber ser, y, de hecho, no es ilimitada, siendo su principal facultad la de poder elegir entre el bien y el mal, entre creer en Dios y en Cristo, que le conducirá a la paz, a la unidad del ser y a la salvación en el amor al prójimo, o no creer más que en el hombre, un hombre-dios que se cree por encima de cualquier ley, y que, por eso mismo, acaba cayendo en la arbitrariedad, en la amoralidad, en la destrucción de la vida, en la negación de la unidad ontológica del ser y en el abandono en la nada materialista y en la intrascendencia. Dios prefiere que el hombre lo niegue, a que el hombre pierda su

207 Esta certera opinión la manifiesta Lauth en el texto de su conferencia *¿Qué nos dice Dostoievski hoy?*, leída el 15 de marzo de 1989 en el Instituto de Filosofía de la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética. Junto con Pareyson, Lauth es uno de los más penetrantes analistas del pensamiento de Dostoyevski de los últimos decenios. El texto completo, absolutamente recomendable, así como otros más, puede verse en la web: http://www.reinhardlauth.net/Instituto/Dostoievski/Home.html

208 Henri Troyat, *Dostoyevski*, pág. 349.

libertad intrínseca, connatural, insustituible, su más preciado tesoro, aquello que, en última instancia, lo distingue de cualquier otra criatura. La libertad es, esencialmente, libertad de elegir, esto es, una moral de la responsabilidad, pero el bien no puede ser impuesto, porque, como muy bien argumenta Pareyson, el bien como imposición deja de ser bien para convertirse en algo malvado y perverso. Dios prefiere ser negado, inmolado por el hombre, con tal de que éste no pierda su auténtica libertad[209]. Al final siempre vence el bien, e incluso un ateo auténtico es preferible a un tibio o a un indiferente en relación a la creencia en Dios, pues el ateo, o la persona malvada, aún puede arrepentirse y elegir el camino del bien. Ésta es la pavorosa tragedia del hombre, que escrutó como nadie en el mundo Dostoyevski, la tragedia de la libertad que permite al hombre elegir entre Cristo o el demonio, una criatura esta última que es primordialmente parasitaria, parasitaria del hombre y de la realidad de la unidad del ser, y que sólo puede rozar la realidad a costa de destruir la integridad trascendente y divina que hay en el ser humano. La tragedia de la libertad, que es al mismo tiempo la tragedia del hombre y que presupone inexcusablemente la existencia de Dios y el infinito sacrificio de Cristo, es lo que niega, rechaza, desprecia y trata de borrar de la faz de la Tierra el ateísmo, el totalitarismo, el nihilismo, el comunismo, cuya más arquetípica encarnación literaria es el anciano inquisidor español, el nonagenario cardenal que, en la Sevilla del siglo XVII, habla y habla y habla ante el Verbo que ha vuelto de nuevo, por una sola vez, antes de su última venida; el Verbo, el auténtico Hijo del Hombre, que permanecerá mudo durante horas delante de ese símbolo del Poder, de la negación de la libertad y de la negación de la trascendencia divina que hay en el hombre. Un silencio tremendo, que paraliza el movimiento de los astros y detiene por un instante el curso de la vida, un silencio como no lo ha habido antes ni lo habrá nunca después, un silencio infinitamente elocuente, ensordecedor, que desesperará a quien no puede comprender que el Verbo hecho carne, Cristo, se haya atrevido a venir otra vez a la Tierra, a estar entre los hombres, a incrementar aún más si cabe la protección hacia esa libertad que Él defiende para la criatura humana, y no lo entiende porque esa libertad supone infelicidad, desasosiego, angustia, ineludible necesidad de elegir, cuando los hombres, para

209 *Dostoyevski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, págs. 202-204.

ese anciano aparentemente inocente e inofensivo, pero que representa el mal, no necesitan para nada la libertad, sino estar contentos, ser felices, pues ellos son como niños a los que hay que guiar; mejor aún, no como niños, sino como un rebaño, como un inmenso hormiguero. Ese mismo hormiguero acabará creciendo y creciendo con la Revolución bolchevique, vaticinada por Dostoyevski como por ningún otro espíritu europeo, y es que el veneno de la Revolución estaba ya inoculado en el ateísmo nihilista de muchos intelectuales de la *intelligentsia* rusa de la época en que escribía el genial novelista. Varias décadas después, otro poco conocido y prematuramente desparecido, pero gran escritor, el austriaco de origen húngaro Ödön von Horváth (1901-1938), lo plasmó en su magnífica novela *Juventud sin Dios* (1937), en la que un maestro, un educador, representante de una de las profesiones más nobles que existen, asiste al desprecio más absoluto de los valores morales más elementales en una sociedad en la que crece el monstruo del nacionalsocialismo, del nazismo alemán, un monstruo infinitamente malvado que destruye la esencia misma del hombre convirtiéndolo en un mero instrumento, en el engranaje de una maquinaria infernal y diabólica que será capaz, nada menos, que de convertir el crimen en un asunto de eficacia científica y de asesinar en masa a millones de seres humanos por el solo hecho de pertenecer a una raza considerada inferior. En su última novela, *Un hijo de nuestro tiempo* (1938), publicada ya después de su muerte, Ödön von Horváth aborda de nuevo el odio que se apodera del ser humano en una sociedad alienada, en una sociedad sin Dios, como la que construye la Alemania hitleriana[210]. Todo este horror ilimitado, producto de la libertad aviesamente entendida del hombre, ya lo previó Dostoyevski. Fue Camus, en *El hombre rebelde*, quien dijo aquello de que una libertad ilimitada conduce a un despotismo ilimitado. Es el hombre, con su trágica capacidad de elegir, el único que puede comprometerse con el bien y con la verdad, optando por Cristo, por el amor a Cristo, que es optar por el amor al hombre concreto, individual y personal. Al hacer esta elección, libremente, sin coacción ni imposición alguna, el hombre pone freno a esa libertad ilimitada, y es entonces cuando acepta el orden divino, la unidad del ser, la vida vivificante de la salvación en Cristo. Pero, aun-

210 La edición que conozco de ambas novelas es la de Espasa Calpe, traducidas por Berta Vias Mahou.

que la libertad ha sido reconducida, ha sido orientada al seno del Padre, continúa siendo libertad, que, en cualquier momento puede producir un brusco giro en la conducta del hombre. Por eso dice Dostoyevski que no concibe la fe sino en el piélago proceloso de la duda, una duda que lo acompañará siempre, hasta el momento mismo de su muerte corporal. La libertad, pues, es asumir la propia responsabilidad. Por eso enfatiza Pareyson que Dios prefiere que el hombre lo niegue a que el hombre pierda su libertad. La libertad del hombre es también la libertad de Dios. En sus novelas, en sus escritos, en sus cartas, como en aquella que le escribe en 1854 a Madame von Vizine, se diferencia sustancialmente Dostoyevski de los eslavófilos, pues en éstos pesaban sobre todo la tradición, las costumbres religiosas, la fe de los antepasados, la fe ortodoxa de Rusia, y en Dostoyevski la fe se cimenta sobre la duda, como en nuestro don Miguel de Unamuno. La fe y la duda son dos abismos inseparables. Decía Santa Teresa de Jesús que no temía el infierno por sus penas, sino porque es un sitio donde no se ama. El amor al prójimo, el amor desinteresado, servicial y profundo a tu prójimo, que es tu hermano, aunque sea tu enemigo. Parece una doctrina moral inhumana, pero así lo ha dispuesto Dios, de tal modo que el hombre elija con absoluta libertad ese sentido del amor; si no lo elige, se estará condenando a sí mismo, se adentrará en ese infierno imaginado por la gran mística de Occidente, nuestra santa de Ávila, un infierno seco, estéril, sin vida, pues se halla desprovisto de amor, que es lo único que puede redimir al hombre y hacerlo verdaderamente hombre, no un homúnculo, un malvado, un instrumento, un robot o un alienado.

No puedo compartir, y me parece que es fruto de una lectura superficial o de una preocupante incomprensión, la opinión del historiador polaco Waliszewski al afirmar que «Dostoyevski es esencialmente comunista. La libertad y el perfeccionamiento individuales le importan poco»[211]. A no ser que emplee el término «comunista», cosa que no creo, en su sentido originario de «comunidad de bienes», como ocurría en la *Urgemeinde* (Comunidad cristiana primitiva de Jerusalén, dispersada en el año 70 de nuestra era), decir que Dostoyevski es un comunista es un despropósito. Sus palabras contra el Socialismo ateo y contra los comunistas en el *Diario de un escritor* son, a este respecto, inequívocas. En las páginas del *Diario* corres-

211 Kasimir Klemens Waliszewski, *Historia de la literatura rusa*, pág. 258.

pondientes a marzo de 1876, cap. I, IV, antes de arremeter contra la burguesía francesa revolucionaria de la época de la Convención republicana, leemos: «Por lo demás, también la República [Francesa] está abocada a una lucha, si no con Alemania, sí con un enemigo todavía más peligroso: con el enemigo de toda Europa: el comunismo y el socialismo»[212]. Y eso que tampoco tiene empacho en reconocer, como lo hace en ese mismo capítulo del *Diario*, unas líneas más adelante, que la República burguesa surgida en Francia después del destronamiento de Luis XVI, fue la forma más eficaz y el más formidable dique de contención frente al comunismo. En efecto, ni Robespierre, ni Saint-Just ni los otros miembros del Comité de Salvación Pública eran comunistas, sino defensores de la propiedad privada. Aún más increíble, sin embargo, es tachar a Dostoyevski de indiferente hacia la libertad y la perfectibilidad moral del ser humano. Todas sus grandes novelas demuestran lo contrario, todos sus escritos. Junto con Cervantes, Dostoyevski es, probablemente, el más ardiente defensor de la libertad que haya existido en la literatura en todo el mundo, pero, claro está, como ya hemos insinuado, de una libertad originaria, no vicaria ni subordinada; una libertad radicalmente libre, no una parodia de ella. Si algo nos enseñan los torturados personajes de Dostoyevski es que, para alcanzar el bien, es necesario, casi siempre, pasar por la experiencia del mal (hay poderosas excepciones, entre otras el príncipe Mischkin, el obispo Tijón o el *stárets* Zósima). Su deseo es que el hombre se haga mejor, más perfecto moralmente, y, para ello, no tendrá más remedio que expiar sus pecados a través del castigo y del sufrimiento. No es posible la libertad ni la perfección moral sin el sufrimiento. En este caso, no el sufrimiento inútil al que se refiere Iván Karamásov, sino el sufrimiento que nos redime de las culpas una vez que nos hayamos sinceramente arrepentido.

En 1930, Ortega y Gasset fue uno de los espíritus europeos que con mayor clarividencia enjuiciaron la perversión moral y política que se escondía tras los regímenes totalitarios entonces triunfantes, a saber, Italia y Rusia: «Bajo las especies de sindicalismo y fascismo aparece por primera vez en Europa un tipo de hombre que *no quiere dar razones ni quiere tener razón*, sino, sencillamente, se muestra resuelto a imponer sus opiniones. He aquí lo nuevo: el derecho a no

212 *Obras Completas*, tomo III, págs. 936-937.

tener razón, la razón de la sinrazón»[213]. Y, más adelante, dice lo siguiente sobre el marxismo del régimen soviético: «Así, en Moscú hay una película de ideas europeas —el marxismo— pensadas en Europa en vista de realidades y problemas europeos. Debajo de ella hay un pueblo, no sólo distinto como materia étnica del europeo, sino —lo que importa mucho más— de una edad diferente de la nuestra. Un pueblo aún en fermento; es decir, juvenil. Que el marxismo haya triunfado en Rusia —donde no hay industria— sería la contradicción mayor que podía sobrevenir al marxismo. Pero no hay tal contradicción, porque no hay tal triunfo. Rusia es marxista aproximadamente como eran romanos los tudescos del Sacro Imperio *Romano*»[214]. Después de la caída del Muro de Berlín (9 de noviembre de 1989) y de la desintegración de la Unión Soviética (25 de diciembre de 1991), parece que el tiempo le ha dado la razón a Ortega. En cuanto a Dostoyevski, es lo más probable que no se hubiese sorprendido,

213 *La rebelión de las masas*, pág. 189.

214 *Ibidem*, pág. 240. Sobre la todavía insuficiente industrialización de Rusia en el momento de terminar su ensayo Ortega, recuérdese el enconado debate, suscitado a raíz de la aplicación de la Nueva Política Económica (NEP) impuesta por Lenin en marzo de 1921 para paliar las consecuencias desastrosas de la guerra civil, entre los partidarios de continuar con la NEP y el apoyo que suponía para los campesinos todavía en 1924 y en 1925, y los detractores de ella, favorables en cambio a otorgar prioridad a la industrialización de Rusia, pues el aliado natural del nuevo Estado comunista no era el campesinado, sino el proletariado urbano. León Trotski fue desde el principio sincero en su apoyo a la industria, resumiendo el conflicto en lo que él llamó, con su brillantez habitual, «crisis de las tijeras» (una hoja simbolizaba la agricultura y la otra la industria). José Stalin, en cambio, mantuvo una calculada ambigüedad hasta marzo de 1926, en que se decidió a criticar abiertamente la NEP y abogar por la prioridad de la industria (ya controlaba por entonces con bastante eficacia y seguridad los resortes esenciales del Poder), a la que deberán someterse los campesinos a través de los brutales planes quinquenales. Todo esto lo explica pormenorizadamente Edward Hallett Carr en su monumental *Historia de la Rusia soviética*, en varios volúmenes. El lector que quiera una rápida y rigurosa comprensión de este profundo debate en el seno de la cúpula dirigente de la Revolución bolchevique, deberá acudir al librito de Edward Hallett Carr, *La Revolución rusa: de Lenin a Stalin (1917-1929)*, Madrid, Alianza, 2009, especialmente los capítulos 6, 13 y 14.

caso de haberlo conocido, del marxismo soviético como ideología que quiere arrancar en el hombre la idea de Dios, sustituyéndola por la nueva religión comunista, pues él previó esa etapa de la historia de Rusia, pero sí hubiese pensado en el carácter epidérmico de ese mismo marxismo entre las amplias capas del campesinado y del pueblo ruso, como de hecho así ha sido.

La íntima conexión entre los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo veinte —el bolchevismo soviético, el fascismo italiano y el nacionalsocialismo alemán—, ha sido estudiada con rigor histórico por varios autores sobradamente conocidos, entre los que destaca especialmente Hannah Arendt, aunque la pensadora alemana de origen judío matiza con inusual objetividad que, a pesar de lo orgulloso que se sentía Mussolini de la expresión «Estado totalitario» aplicada a su régimen, «no intentó establecer un completo régimen totalitario, y se contentó con una dictadura y un régimen unipartidistas»[215]. En apoyo de lo que dice, aduce que la «prueba de la naturaleza no totalitaria de la dictadura fascista es el número sorprendentemente pequeño y las sentencias relativamente suaves impuestas a los acusados de delitos políticos»[216]. Hannah Arendt tiene completa razón en su análisis y en los datos que ofrece, aunque, sin ánimo, ni mucho menos, de corregirla, sí debe admitirse que el régimen fascista italiano es, al menos en teoría, totalitario, pues se cumplen los dos requisitos básicos aducidos por el filósofo Jacques Maritain (en su ensayo *Humanismo integral*) para que tal régimen político sea posible y exista: que el Partido único se identifique con el conjunto del Estado, y que el individuo concreto sea sacrificado a la consecución de fines estatales. Pero a quien yo quería mencionar aquí, con el fin de apuntalar aquella conexión, sobre todo entre el

215 Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza, 2006, pág. 435. Traducción de Guillermo Solana.

216 *Ibidem*, nota 11. Entre otras cifras, Arendt, que toma los datos del libro del historiador Ernst Kohn-Bramstedt, *Dictatorships and Political Police: The Technique of Control by Fear* (Londres, 1945), recuerda que, entre 1926 y 1932, se impusieron en Italia siete penas capitales por motivos políticos, 257 sentencias a diez o más años de cárcel, 1360 de menos de diez años y muchas más sentencias de condenados al exilio. Hannah Arendt se encarga de subrayar en esa nota al pie que esas cifran serían inimaginables, por infinitamente más abultadas, en la Rusia bolchevique o en la Alemania nazi.

totalitarismo comunista soviético y el nacionalsocialista alemán, es al ilustre sociólogo Waldemar Gurian (1902-1954), que, siguiendo los pasos dados por Nicolás Berdiaev, demuestra rigurosamente el carácter *religioso* del bolchevismo y del hitlerismo, esto es, el propósito demoniaco de sustituir la religión de Cristo por un nuevo culto y una nueva *Iglesia*, atea, laicista y amoral, sustentada en horrendos crímenes y en un inenarrable Estado policíaco. Todo ello, como hemos reiterado, lo entrevió con prístina claridad y lucidez extrema Dostoyevski con su Gran Inquisidor[217].

Versílov se define a sí mismo, delante de su hijo, como un «deísta filosófico», esto es como un hombre que cree en Dios como si Dios fuese una necesidad de la razón, al modo de Voltaire y otros *philosophes* de la Ilustración francesa; pero esta opinión que Versílov tiene de sí mismo es inexacta y demasiado modesta. El desarrollo de la novela, las mismas palabras que acaba de decir ante Arkadii sobre una Humanidad sin Dios, nos lo muestran, no como un «deísta», sino como un teísta, un hombre que cree en un Dios personal. Su hijo (3ª parte, cap. IX, I) lo consideraba como un misionero, un hombre que «llevaba en el corazón el Siglo de Oro y conocía el porvenir del ateísmo, [...] un tipo de hombre que renunciaba a todo y se erigía en vocero de la ciudadanía universal y del principal pensamiento ruso, de la *fusión de todas las ideas*».

En aquella conversación a que hemos aludido ya en que, como muestra palpable del desdoblamiento y del pensamiento contradictorio y equívoco frecuente en Versílov, éste le dice a su hijo aquello de la imposibilidad del hombre de amar a su prójimo, también le manifiesta: «... porque nuestro ateo ruso, cuando es ateo de veras y con algún talento..., es el hombre mejor del mundo, siempre propende a dar gusto a Dios, porque es infaliblemente bueno, y es bueno porque se halla inconmensurablemente satisfecho de ser... ateo». El propio

217 Waldemar Gurian, *Bolchevismo. Introducción al comunismo soviético*, Madrid, Rialp, 1956, especialmente el apartado del cap. III titulado «Bolchevismo, Fascismo, Nazismo», págs. 150-155. La edición original en inglés es de 1952. Gurian fue un pensador cristiano ruso, de origen judío, teórico y estudioso del totalitarismo, que emigró a los Estados Unidos en 1937. Sobre el traductor de su libro, Gonzalo Puente Ojea, léase el comentario que le dedico en el resumen del contenido del célebre ensayo de Jacques Maritain, *Humanismo integral* (http://enriquecastanos.com/maritain_humanismo.htm).

Arkadii se da cuenta inmediatamente de la inmensa bruma que planeaba sobre estas frases, de lo escurridizo que resultaba su padre en materia de religión. No lo fue, sin embargo, o mucho menos, al evocarle ese hipotético pero factible futuro de una Humanidad sin Dios.

VIII

Uno de los aspectos más complejos de *El adolescente* en general y del personaje de Versílov en particular, es la figura o presencia del «doble», en alemán *Doppelgänger*, que en Dostoyevski constituye uno de los recursos fundamentales, desde el punto de vista literario, psicológico, metafísico y espiritual, de algunas de sus novelas más importantes, si bien lo aborda desde dos perspectivas que ofrecen distinta intensidad, o, si se prefiere, planos diferentes: el primero, como sucede principalmente en su pequeña novela *El doble*, supone una innegable manifestación de desdoblamiento del sujeto, que incluso terminará por desembocar en la locura, pero ese desdoblamiento, esa convicción del protagonista en la existencia de otro yo igual que él mismo, aún se mantiene muy alejado de cualquier connotación demoníaca, malvada, perversa; el segundo, sí entraña ya una profunda inmersión en la más inicua de las facetas del alma, aquella que la vincula estrechamente al mal, a lo demoníaco, dirigiéndola a la denigración, al ejercicio de la crueldad, del sufrimiento inútil, hasta que, finalmente, termina abismándose en la locura o en el suicidio, resultado y conclusión lógica del espantoso vacío existencial en que ha transcurrido la vida de la persona. A esta segunda constelación es a la que pertenecen individuos como Iván Karamásov o Nicolai Vsevolódovich Stavroguin, éste último, probablemente, su más despiadada y abyecta encarnación. También Versílov ofrece una faz de su personalidad que lo relaciona con lo demoníaco, con lo autodestructivo, con la vaciedad, la indolencia, la pereza y la disgregación del individuo en la nada; pero, por fortuna, terminará controlando esta terrible inclinación de su alma, domeñándola, reduciéndola a unos cauces en los que no pueda volver a desatarse, y ello es así, ello es posible porque, en el fondo de esa alma desdoblada, hay todavía

una llama religiosa, durante mucho tiempo extremadamente débil, pero que se mantiene lo suficientemente luminosa para que nunca se extinga por completo la creencia en Cristo, de igual modo que asimismo acabará por triunfar el bien en un espíritu tan lacerado por la contienda que se libra en su seno entre el bien y el mal como el de Dmitrii Fiodórovich Karamásov, pues en él conviven, quizás más arquetípicamente que en cualquier otro personaje dostoyevskiano, de modo simultáneo el bien y el mal, la generosidad y la mezquindad, la ruindad y la nobleza, sobreponiéndose, finalmente, el bien, es decir, esa parte pura, generosa y honesta que anida en su desdoblado carácter. El caso de Versílov, como ya hemos tenido en parte ocasión de comprobar, es enormemente complejo por la propia ambigüedad y el carácter y modo de proceder equívoco, sigiloso, escurridizo, del personaje, aunque, insistimos, al terminar la novela podemos estar seguros que su lado positivo ha vencido definitivamente a su lado negativo, oscuro y más tenebroso. En este sentido, el final de *El adolescente*, como ha sabido ver Henri Troyat, nos evoca el de *Crimen y castigo*. En el último capítulo de la novela, piensa para sí Arkadii: «Ahora ya ha transcurrido casi medio año [...] muchas cosas han cambiado del todo, y para mí hace ya mucho tiempo que empezó una nueva vida». Lo que viene después de las *Memorias* que acaba de escribir, pertenece ya a otra etapa de su vida, una vida que presumimos nueva y llena de esperanza. Es muy posible que se decida a entrar en la Universidad. ¿Y Versílov? ¿Qué ha sido de él transcurridos esos seis meses y después de los dramáticos hechos ocurridos entre él y Katerina Nikoláyevna, tal y como se narran al final del capítulo XII de la última parte? Arkadii nos informa con la suficiente precisión que su padre se ha restablecido bastante, que no se aparta del lado de Sonia, que incluso ha guardado, después de treinta años, la vigilia del tiempo de Cuaresma, con la consiguiente satisfacción de Sofía Andréyevna. Es verdad que rompió pronto el ayuno —«Amigos míos, yo amo mucho a Dios, pero... de eso soy incapaz»—; no obstante, su relación con Sonia ha cambiado por completo. Ella le habla y le habla, mientras él escucha apaciblemente, besándole las manos a su amada, cogiendo el retrato fotográfico de Sonia que una vez besase y ponderase ante su hijo, y lo besa inundándosele los ojos de lágrimas. Es decir, que también se abre una nueva vida para el cincuentón de Versílov, una vida abierta a la esperanza, al calor de

la vida hogareña; para él, un hombre que muchas veces ha estado a punto de caer para siempre por el precipicio. Pero es la creencia en Cristo la que lo ha salvado, así como el inmenso amor que le profesa su querida Sonia. El amor salva. En este caso lo ha hecho. Como lo hizo con Rodion Románovich. Dostoyevski dosifica el destino trágico, fatal, tenebroso, de sus personajes; de lo contrario, no dejaría entreabierta ninguna puerta hacia la redención del hombre, hacia su potencial capacidad para ser bueno y elegir libremente el bien y la moralidad. Pero de lo que no tiene duda Arkadii es que su padre, al que ahora quiere con toda su alma, ha sido víctima del desdoblamiento. Lo escribe al final de sus *Memorias*, en ese último capítulo de la novela: Versílov, a pesar de la escena con Katerina, no ha padecido «una locura verdadera, tanto más cuanto que... tampoco ahora está loco. Pero lo del *doble*, eso sí, lo admito sin ningún género de duda. Pero, ¿qué es eso del doble? El doble [...] no es otra cosa que el primer grado de cierto trastorno, ya grave, del espíritu, que puede conducir a un final bastante desastroso».

André Gide, en su conocido libro sobre Dostoyevski, publicado originalmente en 1923, se ha referido a la figura del «doble» en el gran novelista ruso, dejando claro que los personajes dostoyevskianos afectados por el desdoblamiento no tienen nada en común con esos otros de la literatura en los que hallamos casos patológicos «en que una segunda personalidad, injertada en la primera, alterna con ella», de tal manera que «se crean ... dos personalidades distintas, dos huéspedes del mismo cuerpo». El ejemplo más conocido sería el que ofrece Robert Louis Stevenson en su novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886). Para Gide, en cambio, «lo que en Dostoievsky resulta desconcertante es la simultaneidad con que se produce tal desdoblamiento, y el hecho de que sus personajes sean plenamente conscientes de sus inconsecuencias y de su dualidad»[218]. Un consumado ejemplo de ello sería Versílov.

La más antigua mención del «doble» se remonta, casi con toda seguridad, a la *Meteorologica* de Aristóteles, en donde habla del caso de un hombre cuya vista era débil y confusa, siendo frecuente que creyese ver, al caminar por la calle, una imagen semejante a la de su

218 André Gide, *Dostoievski*, Barcelona, José Janés, 1950, pág. 129.

persona frente a él[219]. Esta experiencia de encontrarse con el «doble» de uno mismo, que se denomina también «autoscopia», es algo similar a una aparición, adquiriendo la forma de una imagen especular de la persona en cuestión, y de ahí que Aristóteles mencione varias veces el espejo en el referido pasaje. En cuanto a Sigmund Freud, la atención que prestó a este fenómeno es marginal en el conjunto de sus investigaciones. Las precisas definiciones y rasgos distintivos del «yo», del «super-yo» y del «ello», no se concretan en el caso del «doble». El «yo» es ese sector de nuestra vida psíquica que garantiza la supervivencia del sujeto y hace de mediador entre el mundo exterior y el «ello», estando determinado por las vivencias propias del individuo; el «super-yo» es una instancia especial del «yo» que se forma en el individuo como consecuencia del largo periodo de convivencia con los padres, aunque también se agregan a él modelos de otra índole (educadores, personas ejemplares), de tal manera que su función principal es la de restringir las satisfacciones primarias o instintivas; el «ello», cuya única similitud con el «super-yo» es que representa las influencias del pasado (heredadas en el caso del «ello» y recibidas de los demás en el caso del «super-yo»), lo que pretende es satisfacer las necesidades innatas del organismo, pero no las que tienen relación con mantenerse vivo, que es función del «yo», sino las vinculadas con los instintos, particularmente con los dos instintos básicos: el *Eros* y el *instinto de destrucción* (este segundo también llamado *instinto de muerte*). Freud define los instintos a los que acabamos de aludir como «las fuerzas que suponemos tras las tensiones causadas por las necesidades del *ello*»[220]. El fenómeno del «doble» lo estudia

219 Aristotle, *The Works*, volume III, «Meteorologica», Oxford University Press, 1931, Book III, Chap. IV, 373 b. La traducción al inglés es de Erwin Wentworth Webster, fallecido en 1917 en la Gran Guerra. La traducción española de la editorial Gredos, bajo el título de *Meteorológicos*, se debe a Miguel Candel Sanmartín.

220 Sigmund Freud, «Compendio del psicoanálisis», en *Obras Completas*, Barcelona, RBA, 2006, tomo V, págs. 3380-3382. La traducción es la de Luis López-Ballesteros y de Torres para la editorial Biblioteca Nueva, ponderada por el propio médico vienés. El didáctico y lúcido «Compendio», a pesar de contar el autor con 82 años, lo dejó Freud inconcluso, por motivo de su dolorosa enfermedad, en julio de 1938, siendo publicado en la revista *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und*

principalmente Freud en un breve artículo de 1919 titulado *Das Unheimliche* (*Lo siniestro*; en inglés, *The Uncanny*). Las opiniones que a nosotros nos interesan aquí las extraeré de una reconocida traducción francesa del artículo completo [221]. Lo primero que hay que decir es que lo que Freud estudia bajo ese término de lo «siniestro» no es ni mucho menos exactamente lo que Dostoyevski aborda en sus novelas bajo el concepto o la figura del «doble». En síntesis, Freud viene a decir que lo «siniestro» es un retorno de lo reprimido y supone una lucha entre el «yo» y el «ello». Lo «siniestro» es lo que inconscientemente nos recuerda nuestro «ello», es decir, los impulsos reprimidos, que nuestro «super-yo» percibe como una fuerza amenazadora. Lo inquietante, lo extraño, el desdoblamiento, tienen para Freud su origen en los fantasmas inconscientes que se despiertan, quizás por una impresión exterior, después de haber estado mucho tiempo reprimidos desde la infancia, o bien cuando ciertas convicciones primitivas, relacionadas por lo tanto con el «ello» y que parecían superadas, encuentran una nueva confirmación. Desde el primer momento Freud admite que no dispone, por razones evidentes (las dificultades derivadas presumiblemente del caótico periodo subsiguiente al final de la Gran Guerra), de los materiales bibliográficos necesarios para poder llevar a cabo con todo el rigor deseable su concisa investigación. Después de hacer una serie de precisiones de carácter filológico y etimológico sobre el término motivo de su análisis, y aun reconociendo sus discrepancias de fondo con el estudio del psiquiatra alemán Ernst Jentsch sobre lo «siniestro» (*On the Psychology of the*

Imago en 1940 (la revista *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* y la revista *Imago* se habían fusionado en Londres en 1939, desapareciendo la nueva publicación muy pronto, en 1941).

221 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*. Traducción del alemán al francés llevada a cabo por Marie Bonaparte y Mme. Edouard Marty para la editorial Gallimard en 1933 (disponible en la siguiente dirección web: http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html). Marie Bonaparte, discípula y amiga de Freud, vio ese mismo año de 1933 publicado en París su estudio psicoanalítico acerca de Edgar Allan Poe, un «gran poeta patológicamente afectado», según le escribe Freud en el Prólogo, que también se interesó por el fenómeno del «doble» en algunas de sus originalísimas narraciones. Sigmund Freud, *Obras Completas*, tomo V, pág. 3223.

Uncanny, 1906) [222], Freud parte de este artículo pionero, tomando también muy en consideración algunos cuentos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, al que llega a calificar, especialmente por su narración *Der Sandmann* [223] (1817), como maestro insuperable de lo «siniestro». Otro ejemplo memorable de Hoffmann que cita Freud es la novela *Los elixires del diablo* (1815-1816) [224]. A continuación se refiere Freud a un célebre trabajo sobre el «doble» escrito por el psicoanalista austriaco Otto Rank[225], que, como bien indican en nota al pie Marie Bonaparte y Madame Edouard Marty, parte del análisis del original y brillante guión cinematográfico escrito por Hanns Heinz Ewers para la película *El estudiante de Praga*, dirigida por Paul Wegener en 1913. El gran historiador del cine expresionista alemán Siegfried Kracauer, admite sin reparos que Ewers «poseía un auténtico sentido fílmico», pero que también llegó a ser un «aliado natural de los nazis, para quienes escribiría, en 1933, la obra cinematográfica oficial sobre Horst Wessel»[226], esto es, el que fuera destacado jefe de una sección de la tristemente célebre SA (*Sturmabteilung* o «Sección de Asalto») y autor de la letra del himno del Partido Nacional-So-

222 El artículo de Ernst Jentsch está disponible en inglés en http://art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf

223 *Der Sandmann* ha sido traducido al español como *El hombre de la arena*. El cuento está publicado por la editorial José J. Olañeta y la editorial Valdemar. La de Olañeta, que es la más conocida, gracias a la labor difusora de ese tipo de literatura fantástica que hizo Carmen Bravo Villasante en la editora mallorquina, viene precedida del artículo de Freud sobre lo «siniestro».

224 E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, Barcelona, Taifa, 1985. Traducción de Sigisfredo Krebs. En esta extensa novela, en la que también aparece la figura del «doble», dice Hoffmann en el Prólogo: «... incluso me pareció que lo que generalmente llamamos sueño e imaginación podría ser el conocimiento simbólico del hilo misterioso que pasa por nuestra vida, vinculándola en todas sus condiciones, pero que se ha de dar por perdido quien cree haber cobrado con aquel conocimiento la fuerza para romper violentamente el hilo y para hacer frente a los poderes tenebrosos que tienen dominio sobre nosotros» (págs. 10-11).

225 Otto Rank, «Der Doppelgänger», *Imago*, III, 1914.

226 Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, págs. 34-35. Traducción de Héctor Grossi.

cialista Alemán. Kracauer, que resume muy bien el argumento de la película, en la que el pobre estudiante Baldwin firma un pacto con el extraño hechicero Scapinelli (el demonio, su otro «yo»), resultando «obvio que el doble no es sino una de las dos almas que habitan en Baldwin», afirma que «*Der Student von Prag* introdujo en el cine un tema que se tornaría en una obsesión de la pantalla alemana: una preocupación temerosa y profunda por el trasfondo del "yo"»[227].

Ya nos hemos referido a la advertencia de Freud respecto de la escasa literatura clínica especializada de que disponía para escribir su artículo. No obstante, resulta significativa la importancia, en absoluto inmerecida, otorgada a Hoffmann, y el silencio que mantiene sobre la novela *El doble* de Dostoyevski, que ni siquiera nombra. Sí menciona, en cambio, para continuar poniendo ejemplos de lo «siniestro» en la literatura, un cuento del escritor romántico alemán Wilhelm Hauff, *Die Geschichte von der abgehauenen Hand* (*Historia de la mano cortada*, 1826)[228], y el poema *El anillo de Polícrates*, de Friedrich Schiller[229]. Al comentar el trabajo de Otto Rank, se refiere también Freud al «doble» (*ka*) que acompañaba al faraón difunto

227 *Ibidem*, págs. 35-36.

228 Guillermo Hauff, *Cuentos*, Madrid, Calpe, 1920. Traducción de Carmen Gallardo de Mesa. El volumen recoge ocho cuentos, entre ellos el que cita Freud.

229 Friedrich Schiller, *L'Anneau de Polycrate*, Paris, Charpentier, 1854, págs. 72-74. Traducción de Xavier Marmier. Disponible en: fr.wikisource.org/wiki/L'Anneau_de_Polycrate (tr. Marmier)
Acerca de Polícrates, hijo de Éaces y tirano de Samos en la segunda mitad del siglo VI a. C., véase, Heródoto, *Historia*, Madrid, Gredos, 1986, Libro III 39-43, págs. 90-97. El autor de la edición, Carlos Schrader, en la nota 222 (pág. 96), al indicar al lector el comienzo de la narración por Heródoto de la accidentada historia del anillo de Polícrates, menciona la inmortal balada de Schiller, *Der Ring des Polykrates*, escrita en junio de 1797 y publicada en el *Musenalmanach* de 1798, probablemente la adaptación de un cuento popular. La edición española que he manejado es: Schiller, *Poesías líricas*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1907, tomo I, págs. 236-239. Cada poesía lleva en el Índice el nombre del traductor, siendo Juan Luis Estelrich el de la mayoría del volumen, además del colector; sin embargo, *El anillo de Polícrates* lo traduce Teodoro Llorente. La edición va acompañada de un Prólogo de Juan Fastenrath.

en la vida de ultratumba en el antiguo Egipto[230]. El silencio sobre *El doble* de Dostoyevski tiene difícil explicación si advertimos que ya hay una versión alemana de esta novela del escritor ruso publicada por la editorial Piper de Munich en 1913, acompañada con sesenta ilustraciones del escritor, pintor, dibujante y grabador simbolista y expresionista austriaco (nacido en Bohemia) Alfred Kubin (1877-1959). Menos sorprendente, aunque también puede resultar extraño dada su repercusión en los ambientes intelectuales centroeuropeos de la época de los comienzos de la República de Weimar, es que Freud no mencione la película *Das Kabinett des Dr. Caligari*, realizada en 1919 por Robert Wiene, cuya génesis y extraordinario contenido sintetiza admirablemente Kracauer en el capítulo 5 de su libro sobre el cine expresionista alemán. La extrañeza proviene del hecho de que esta película aborda de manera genial y revolucionaria el tema del «doble», pues al identificar al final al siniestro empresario de barracón de feria Caligari, que maneja a su antojo al sonámbulo Cesare a fin de poder perpetrar impunemente sus crímenes, como el mismo director de la institución psiquiátrica donde está internado su infeliz instrumento, los autores de la historia, el checo Hans Janowitz y el austriaco Carl Mayer, están proponiéndole al espectador que «la razón maneja al poder irracional, [y por tanto] la autoridad vesánica [demente] es simbólicamente abolida»[231]. El subversivo guión es milagrosamente aceptado por Erich Pommer, un alto responsable de la Decla-Bioscop, pero, al encargársele la dirección a Wiene, lo altera (con el consentimiento de Fritz Lang), eliminando por completo el elemento crítico y antiautoritario. ¿Cómo? Pues haciendo que todo sea el sueño de un loco, Francis, el estudiante enamorado de Jane en el film. Por eso en la primera escena vemos a Francis, en el manicomio, que va a contarle a otro loco la historia de Jane, otra de las dementes que se hallan internadas. Lo que viene a continuación es la historia tal como la concibieron los guionistas originalmente, pero cuando esa historia termina, de nuevo nos encontramos con Francis, que acaba de terminar su narración. Por el patio deambulan seres entristecidos, entre ellos Cesare. Es entonces cuando aparece desde el fondo el director médico, con los mismos

230 Acerca de la noción de *ka* o «doble» del faraón difunto en Egipto, emanación del dios Ra, véase la nota 65 de mi ensayo sobre *El idiota*.

231 *De Caligari a Hitler*, pág. 66.

rasgos del Caligari de la película, un hombre ahora apacible e inofensivo: «Francis confunde al director con el personaje de pesadilla que ha creado y acusa a ese demonio imaginado de ser un demente peligroso. Grita y lucha enfurecido con los enfermeros. La escena se traslada a una sala de enfermos donde se ve al director colocándose unos anteojos de carey, que inmediatamente le cambian el aspecto: pareciera ser Caligari quien examina al postrado Francis. Se quita los anteojos y, todo dulzura, dice a sus colaboradores que Francis cree que él es Caligari. Ahora que entiende el caso de su paciente, termina diciendo el director, podrá curarlo. Y el público se retira con ese mensaje promisorio»[232]. Supongo que Freud conocería la película; en cualquier caso, lamentablemente, la omite, a pesar del valioso material que proporciona, pues no sólo las fuerzas del mal se encarnan en un psiquiatra, sino que éste hace uso de la hipnosis para poder dirigir a Cesare, su eficaz, aunque no culpable, instrumento de sus pérfidas acciones criminales.

Pero digamos ahora unas palabras sobre la novela *El doble* (*Dvoinik*), comenzada a escribir por Dostoyevski en 1845. Por su argumento y la problemática psicológica y espiritual que entraña, debería pertenecer a ese segundo periodo «trágico» de la producción de Dostoyevski señalado por Chestov, pues *El doble* constituye, sin lugar a dudas, un ejemplo singular, *avant la lettre*, de lo que vendrá más tarde, aunque todavía de modo embrionario y sin la presencia de lo demoniaco, de la ruindad moral y de la abyección. El protagonista de la novela, el consejero titular Yakov Petróvich Goliadkin, sufre de manía persecutoria, de una neurosis obsesiva que le hace creer, en un claro desdoblamiento de su personalidad, que otra persona exactamente igual que él ocupa otro puesto en la oficina, si bien Dostoyevski tiene la habilidad de mantener una calculada ambigüedad entre realidad e imaginación, entre lo que es objetivo y verificable y lo que pertenece al mundo de la más pura subjetividad. Aunque,

232 *Ibidem*, pág. 68. Para quien no conozca la película, cuando el director médico les dice a sus colaboradores que Francis cree que él es Caligari, debe aclararse que ese tal Caligari es un personaje malvado supuestamente real que existió unos siglos antes en Alemania, que inducía a un sonámbulo a cometer crímenes. En el despacho del director del manicomio identificado por Francis con Caligari, es donde se encuentra el grueso volumen que habla de tan siniestro individuo del pasado.

como afirma Cansinos Asséns en el Prólogo que dedicó a la novela, *El doble* «plantea enormes problemas metafísicos», tales como «la realidad del mundo exterior» y «las relaciones entre el sueño y la vida», y aunque el señor Goliadkin, finalmente, debe ser internado en un manicomio, «donde ingresa conducido por la figura apocalíptica del doctor Krestian Ivánovich Rutenspitz» —una razón más para haber relacionado la novela de Dostoyevski con la película *Caligari*—, lo cierto es que, como se desprende de la lectura del relato y nos anticipa Cansinos Asséns, «el señor Goliadkin es, en el fondo, un hombre bueno, amoroso, efusivo, y de ahí le viene su desgracia»[233]. A ese «doble» del inofensivo señor Goliadkin, podría denominársele también *alter ego* (literalmente: «otro yo»), aunque es preceptivo aclarar que el término *alter ego* ha conseguido un amplio desarrollo en otras dos direcciones, a saber, como personaje principal de una obra literaria en la que no es más que un trasunto del autor de la misma (en el caso del escritor portugués Fernando Pessoa, sus célebres heterónimos), o como creación de lo que podría denominarse un ejercicio de «travestismo» intencionadamente transgresor y anticonvencional en determinados artistas de la vanguardia histórica del primer tercio del siglo pasado, siendo el caso más relevante, sin duda, el de Marcel Duchamp, quien creó en Rrose Sélavy («el amor es la vida»), que no era otro que él mismo travestido como una mujer, un *alter ego* de sí mismo, un trasunto equívoco, sin dejar de ser una broma, de su compleja personalidad, al que supo dar genuina expresión estética la cámara fotográfica de Man Ray[234].

De ahí que la mejor manera de abordar e intentar comprender el significado de la figura del «doble» en Dostoyevski, sea remitiéndose el lector, como en tantos otros inabarcables y poliédricos aspectos de su obra, al texto de sus novelas, para poder extraer de él las conclusiones más fidedignas de lo que realmente quiso transmitirnos el escritor, si es que tal hazaña exegética es humanamente posible. Versílov, como hemos adelantado ya, no posee el alma abyecta de un Stavroguin o de un Piotr Verjovenski, que los conducirá ineluctablemente al suicidio, del mismo modo que tampoco sufre ese desdoblamiento torturado y sufriente de Iván Karamásov, quien, asimismo,

233 *Obras Completas*, tomo I, págs. 203-204.

234 Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, págs. 191-192.

terminará internándose en el reino de las sombras, es decir, en la locura. Yerra, a nuestro parecer, Cansinos Asséns, cuando califica —en el prólogo a nuestra novela— de maniqueo a Dostoyevski, pues esa lucha entre el bien y el mal que, cual una tempestad apocalíptica, se desata con tanto ímpetu en el alma y en el corazón de algunos de sus personajes, no significa que Dostoyevski reduzca ese combate a una mera dualidad simplificadora del bien por un lado y del mal por otro, ya que en todo hombre anida de manera simultánea lo angelical y lo demoniaco, que se entremezclan y debaten en una tensión dialéctica en la que jamás se anula la libertad humana, esto es, la responsabilidad de elegir de un modo absolutamente libre e intransferible que sólo compete al ser humano. En todo el Universo, sólo el hombre es libre, sólo él puede elegir con plenitud de conciencia y de voluntad. Cansinos Asséns, que es un finísimo analista de la cosmovisión dostoyevskiana, a veces yerra, es verdad que en escasísimas ocasiones, y eso suele sucederle cuando hace demasiado caso a ciertas observaciones de Edward Hallett Carr, un buen biógrafo y un excelente historiador de la Rusia soviética, y que también está muy acertado en numerosas páginas de su entusiasta libro *Los exiliados románticos*, pero que no supo comprender el fondo último de las grandes novelas de Dostoyevski, precisamente porque antepone el psicólogo al antropólogo o al pneumatólogo, y, también, como hemos dicho ya, porque minusvalora extraordinariamente la capacidad filosófica y metafísica de Dostoyevski, que, aun cuando no era un filósofo académico, es, a no dudarlo, el más grande pensador ruso que haya existido, y porque —tampoco debo callarlo— mantiene una inconfesada resistencia a admitir la profunda religiosidad cristiana de algunos de los personajes dostoyevskianos, que Hallett Carr prefiere calificar de seres imbuidos casi exclusivamente de una escueta dimensión «ética». En principio no tengo nada que objetar a esa acepción, pero lo que no puede ocultarse es la íntima conciencia religiosa cristiana, con todo el sentido de creencia en la trascendencia espiritual del hombre y de fe en Jesús, de esos personajes, que, o bien encarnan primordialmente el bien, cosa muy rara en Dostoyevski, o bien terminan orientándose hacia él, como es el caso de Dmitrii Karamásov. El triunfo del bien en Dostoyevski se produce precisamente a través de la omnipresencia del pecado y del mal; puede parecernos una paradoja, pero es que toda la obra de Dostoyevski está llena de paradojas, de contradicciones, de tensión

dinámica y dialéctica de las ideas, que es llevada hasta el límite de lo soportable, no como si esas ideas fuesen tratadas cual frías y lógicas abstracciones, ya lo decíamos antes, sino como concreciones encarnadas en individuos que sufren, sienten, aman y odian. Por eso tiene profunda razón Luigi Pareyson al subrayar que Dostoyevski no es ni un maniqueo, ni un optimista, ni un pesimista[235], sino un alma «trágica», esto es, que, como bien supo apreciar León Chestov, en la novelística dostoyevskiana se encarna una inconmensurable «filosofía de la tragedia». También se equivoca, a nuestro entender, aun reconociéndole algunas penetrantes observaciones, Juan Manuel Almarza Meñica, cuando afirma: «Cristo y el Gran Inquisidor son dos visiones del mundo, dos propuestas de humanidad, dos modos de superar lo trágico de la existencia. Representan los polos extremos del profundo *maniqueísmo* que domina toda la narración»[236].

Cuando la personalidad se desdobla y hay una parte de ella que se orienta decididamente hacia el mal y hacia la abyección, cayendo así en la amoralidad, sí puede afirmarse que esa parte está de uno u otro modo relacionada con el mundo de los instintos primarios, con el «ello», como comprendió Thomas Mann al vincular estrechamente el «ello» con la amoralidad: «Pues el inconsciente, el "ello", es primitivo e irracional, es puramente dinámico. No conoce valoración alguna, no conoce ni el bien ni el mal, no conoce moral»[237].

El desdoblamiento de los personajes de Dostoyevski es una compleja consecuencia, pues no se trata de una mera o mecánica relación causa-efecto, del propio desdoblamiento del escritor, que tanto esfuerzo y tanto sufrimiento le costó, si es que alguna vez lo logró

---

235 *Dostoyevski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, págs. 95-96.

236 Juan Manuel Almarza Meñica, «El sufrimiento del inocente en "La leyenda de El Gran Inquisidor" de F. Dostoievski», en la obra colectiva *La religión, ¿cuestiona o consuela? En torno a La leyenda de El Gran Inquisidor de F. Dostoievski*, Barcelona, Anthropos, 2006, pág. 41. La cursiva que aparece en la cita es mía.

237 Thomas Mann, «Freud y el porvenir», en *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Barcelona, Bruguera, 1984, pág. 225. La traducción y la nota preliminar corresponden a Andrés Sánchez Pascual, quien nos informa que «Freud y el porvenir» fue en su origen una conferencia pronunciada por vez primera en Viena el 8 de mayo de 1936, para celebrar los 80 años del padre del psicoanálisis.

por completo, domesticar, pues parece constatado que ese «doble» lo acompañó hasta el final de sus días, no teniendo más remedio que convivir con él. En su retrato espiritual del escritor ruso, llevado a cabo en un breve capítulo de su magno libro *Juicio Universal*, lo percibe con gran agudeza Giovanni Papini. El escritor italiano simula que son los propios grandes hombres de la Historia, los que, cuando ya no existe el Tiempo, hablan sobre ellos mismos, ante los Ángeles, decidiendo únicamente Dios el veredicto final: la salvación o la condenación. Ante el Ángel que le llama, dice, entre otras cosas, Dostoyevski, sin asomo alguno de doblez o de mentira, incluso de un modo excesivamente severo para con él mismo: «Habitaban, en suma, dentro de mí un criminal y un santo: un criminal mal domado y un santo fallido [...] Si yo no hubiese llegado a ser un escritor habría sido uno de los más desgraciados delincuentes de mi tiempo [...] Volqué en los personajes de mi imaginación la turbia espuma de mi maldad, la obsesión de mis deseos homicidas, el refluir de mi libídine, el delirio de mi orgullo reprimido, la hez de mi vileza y de mi hipocresía [...] Hoy aquí soy también un pordiosero que pide caridad, pero la espera sólo de Aquel que conoció, lo mismo que yo, la Transfiguración y la Flagelación»[238].

El desdoblamiento que atenaza a Andrei Petróvich Versílov es intermitente y transitorio, pero real y efectivo. En determinados momentos llega incluso a rozar la demencia. El «doble» que persigue a Versílov como si se tratase de su sombra, es el mundo de lo irracional, de los bajos instintos, de lo demoniaco, de lo perverso, de lo autodestructivo que hay en el interior del hombre, aunque, como hemos aclarado suficientemente, el «doble» no adquiere en Versílov, ni remotamente, las connotaciones absolutamente amorales y abyectas que asume en Verjovenski o en Stavroguin, o la inclinación hacia el mal y la potencia autodestructiva que observamos en Iván Karamásov. En Versílov, el fenómeno del «doble» toma ciertas intransferibles particularidades fantásticas, pasionales, pues buena parte de la expresión de su desdoblamiento está motivada por la incontrolada pasión que siente por Katerina Nikoláyevna. Esta compleja creación

238 Giovanni Papini, *Juicio Universal*, Barcelona, Planeta, 1959, págs. 634-635. La traducción es de Isidoro Martín. La primera idea del vasto y controvertido libro la tuvo Papini en 1904, aunque lo dejó inacabado en 1952.

femenina dostoyevskiana, quizás no suficientemente acabada, y, por eso mismo, aún más sugerente, misteriosa y equívoca, despertará el amor del adolescente, dejando la novela, como decíamos, abierta la posibilidad de un futuro reencuentro entre ambos. Arkadii, que pronto se olvida de su «idea», a saber, la de convertirse en un nuevo Rothschild, tiene dos grandes *leitmotiven*: uno es descubrir el enigma de su padre, desentrañar su secreto; lo conseguirá, es decir, alcanzará a descifrar la personalidad tan evasiva de su padre, comprobará que su fondo es bueno, y esto lo reconciliará completamente con él, amándolo sinceramente como hijo; la otra motivación que le impulsa es Katerina, que le atrae no sólo por ella misma, por su extraordinaria hermosura y su personalidad elegantemente aristocrática, distante, aunque a veces también inexplicablemente vulnerable, sino porque su padre siente una irrefrenable pasión por ella, finalmente, por fortuna para todos, superada.

El desdoblamiento de Versílov se muestra de diversas maneras: en sus misteriosas e imprevisibles huidas, en las que vagabundea y deambula como alguien necesitado de una soledad y una libertad absolutas; en los efectos negativos que a veces acompañan sus acciones, incluso cuando éstas tienen un sincero propósito loable; en los cambios asimismo imprevisibles e incontrolados de su carácter, en los que puede dar pruebas de una gran irascibilidad; en la sensualidad de su temperamento.

El mejor ejemplo que ofrece la novela de aquellos efectos negativos y contrarios a unas buenas intenciones, es la desgraciada y trágica historia en torno a Olia, quien, junto con su madre, Daria Onisímovna, había llegado de Moscú a Petersburgo para resolver cierto enojoso asunto económico con un comerciante con el que había tratado el difunto marido de Daria Onisímovna. El negocio, lejos de resolverse, se embrolla aún más, haciéndose crecientemente difícil, hasta límites casi insoportables, la situación económica de madre e hija, que viven en un pequeño departamento alquilado. Olia, por diversos avatares, entra en conocimiento de la familia de Arkadii, intenta ganarse la vida dando clases, y es en este momento preciso cuando interviene Versílov, quien se presenta de improviso en el departamento de la joven y le entrega una sustanciosa suma de dinero a cambio de nada. La madre no está, y ella, confundida y desconcertada,

acepta el ofrecimiento. Las intenciones de Versílov son decididamente buenas, sin doblez alguna. Pero la joven, después de pensarlo mejor a solas, interpreta negativamente el gesto de Andrei Petróvich, uno de cuyos rasgos de carácter era precisamente el desprendimiento y la generosidad, pues no le daba ninguna importancia al dinero, y decide presentarse en casa de Sofía Andréyevna, donde hace una escena, llevada sin duda del histerismo, mezclado con el orgullo, un cierto desequilibrio nervioso y acompañado todo ello del malentendido que obnubila su entendimiento. Arroja violentamente el dinero dado, insinúa graves acusaciones, completamente infundadas, contra Versílov, regresa a su departamento, y, al poco tiempo, tratando de que su madre no sospeche nada, como efectivamente así ocurre, le escribe una patética carta de despedida, pidiéndole perdón por lo que va a hacer, implorando que Dios la perdone, y que también la perdone ella, su queridísima madre, y se ahorca. Es la madre la que descubre el cuerpo inerte de su hija. Se trata de una escena sobrecogedora, que sólo podía ser descrita así por un espíritu como el de Dostoyevski. Esta dramática historia pone de relieve cómo la fatalidad parece acompañar a Versílov en muchas de las cosas que emprende. En cuanto a Daria Onisímovna, que casi enloquece de dolor por la pérdida de su joven hija, se convertirá desde ese instante en una mujer protegida por el entorno familiar de Versílov, especialmente por Tatiana Pávlovna Prútkova.

El segundo gran episodio en el que se muestra con escrupulosa meticulosidad clínica el desdoblamiento de la personalidad de Versílov, es el que transcurre en casa de Sofía Andréyevna, en cierta ocasión en que él estaba especialmente alterado, agitado, irritado y desesperado, aunque externamente, al principio, no se le notaba, pues toda esa lava incandescente recorría de manera arrolladora pero silenciosa las interioridades de su ser. Se describe muy al final de la novela (3ª parte, cap. X, II), el tercer día en que Arkadii sale a la calle después de su convalecencia (es decir, menos de cuarenta y ocho horas después de haber tenido padre e hijo aquella extraordinaria conversación sobre el destino de Rusia y una Humanidad sin Dios, que siguió a la reflexión estética de Versílov acerca del retrato fotográfico de Sofía Andréyevna que estaba colgado en la pared de su despacho), ocurriendo todo a partir de las cinco de la tarde, que es

cuando Versílov irrumpe en casa de Sonia. El adolescente describirá la escena, como he dicho, con la minuciosidad de un especialista en psiquiatría clínica. La atmósfera resulta cada vez más densa, más impenetrable, más cortante, palpándose con las manos la tensión que ensombrece tenebrosamente todo el ambiente. Al comienzo, nadie parece notar nada; por supuesto, el que menos, el propio Arkadii. Es Sofía la única que siente los pasos de Versílov al llegar. Entra con un ramillete de flores, pues es el día del cumpleaños de Sonia, y ésta es la razón que aduce Andrei Petróvich para excusarse por no haber estado en el cementerio, ya que es también el día en que ha sido enterrado Makar Ivánovich, con la sola asistencia de Sonia, sus hijos Liza y Arkadii, y Tatiana Pávlovna. El primer estremecimiento lo tiene Sonia cuando Versílov dice, sin que nadie atine a comprender en un primer momento el alcance o el significado de sus palabras, que ha estado a punto de arrojar el ramillete de flores sobre la nieve y pisotearlo con fuerza ante de presentarse en casa de su compañera. A partir de ahí, las incoherencias de Versílov se acrecientan. La situación estalla con motivo de tomarle una inquina extraña, irracional y dañina a un antiguo icono que representaba dos cabezas de santos con sendas coronas, que el difunto Makar había tenido por una imagen milagrosa. Versílov recuerda en voz alta que el viejo en toda su vida se había separado del icono, heredado de su abuela. Lo coge entre las manos, y, maquinalmente, lo deja de nuevo sobre la mesita. Arkadii comienza a sentir escalofríos al contemplar el semblante de su padre; Sonia fue pasando por varios estados, desde el miedo a la perplejidad y la compasión; Liza se puso pálida. Versílov continúa su perorata incoherente, casi delirante: «Yo, sin embargo, vine sólo por un minuto; habría querido decirle a Sonia algo bueno, y ando buscando la frase, y eso que tengo el corazón rebosando palabras que no acierto a decir; verdaderamente, son todas palabras muy extrañas. Miren ustedes: a mí me parece que estoy todo como partido en dos [...] De veras que me imagino estar partido en dos, y le tengo a eso un miedo horrible. Parece como si al lado tuviera uno a su doble [...] Mira Sonia: vuelvo a coger la imagen —la había cogido y la revolvía en su mano—, y escucha: me dan ahora unas ganas tremendas de ir y arrojarla ahora mismo, en este mismo instante, a la estufa, desde aquí mismo. Estoy seguro de que del golpe que recibiera se partiría en dos mitades..., ni más ni menos». Tatiana le insta con energía a

que deje la imagen. Él continúa: «Sonia, yo no vine ni remotamente a hablarte de esto; vine a decirte algo; pero otra cosa muy distinta. Adiós, Sonia; vuelvo a dejarte para irme por ahí vagabundo, como ya otras veces te dejé por la misma razón... Bueno, desde luego que alguna vez vendré a verte... En este sentido eres inevitable. ¿Adónde habré de ir cuando todo se acabe? Creo, Sonia, que vine a verte ahora como a un ángel y no como a un enemigo. ¡Qué enemigo puedes ser tú para mí, qué enemigo! No pienses que vine para romper esta imagen, porque ¿sabes una cosa, Sonia?: que, a pesar de todo, siento unas ganas enormes de hacerla pedazos». Y lo hizo, ¡vaya si lo hizo! Con todas sus fuerzas estrelló el icono contra el pico de la estufa, partiéndolo en dos, al tiempo que todas sus facciones temblaron: «No lo toméis por una alegoría, Sonia, yo no he destrozado la herencia de Makar, sino que lo he hecho por que sí... ¡Y, sin embargo, a ti me vuelvo, al último ángel! ¡Aunque, después de todo, tomadlo, tomadlo por una alegoría, porque, irremisiblemente, ha sido así! ...» Sonia, presa de espanto, se puso en pie y aún tuvo valor para decirle sin recriminación alguna: «¡Andrei Petróvich, vuelve, aunque sea para despedirte, rico!»

Aquí tenemos, en esta pormenorizada descripción hecha por Arkadii de lo sucedido, un soberbio ejemplo del desdoblamiento que aprisiona a Versílov, dividido entre su amor a Sofía y su pasión irrefrenable por Katerina. Hemos podido comprobar cómo dice una cosa y la contraria, cómo afirma algo que, inmediatamente después, desdice con los hechos; en definitiva, cómo no puede controlar sus actos, hasta el punto de arrojar con violencia lejos de sí una imagen sagrada, una imagen muy querida por el peregrino Makar, y, por tanto, venerada también por Sofía Andréyevna. Pero Versílov no es dueño en absoluto de sus acciones. Sólo lo contiene de llegar aún más lejos aquella llama débil, pero todavía encendida, esa creencia en Cristo que alumbra su espíritu enfermo y desdoblado. La presencia del «doble», nada más terminar la escena y marcharse Arkadii a la calle, no dejará éste de admitirla: «¡Oh!, a mí habíame parecido que aquello era una *alegoría* y que él quería a todo trance acabar definitivamente con algo como con aquel icono, y dárnoslo a entender así a nosotros, a mamá, a todos. Pero también tenía el *doble* a su lado; sin duda alguna, eso era incuestionable».

Aún hay un tercer episodio en el que el efecto del «doble» en Versílov aparece algo atenuado, pero en estado latente. Me refiero a la entrevista que mantiene con Katerina Nikoláyevna casi al final de la novela (3ª parte, cap. X, IV). Con Katerina había tenido Versílov un desagradable encuentro en Europa, a orillas del Rin, cuando el marido de Katerina estaba ya desahuciado por los médicos. Por lo que su padre le cuenta, incoherente y deslavazadamente, Arkadii deduce que «desde el primer instante ella le impresionó, cual si lo hubiese hechizado. Era el *fatum*. Es de notar que al escribir y recordar ahora no recuerdo que él emplease ni una vez siquiera en su relato la palabra *amor* ni dijese que estuviese *enamorado*. La palabra *fatum*, ésa sí la recuerdo» (3ª parte, cap. VIII, II). La fatalidad consistía, precisamente, en que «*no la quería, no quería amar*». Así, al menos, lo piensa el adolescente, aunque no está muy seguro de si está recogiendo con fidelidad lo que sentía su padre por esa mujer. El haber conocido Versílov a Katerina, piensa Arkadii, ha disminuido la libertad de su padre. Es una mujer de mundo que no le conviene, precisamente por esa sencillez y franqueza que la caracterizan, tan extrañas en el gran mundo, pero al mismo tiempo tan irresistibles. En ese primer encuentro Versílov no ve la franqueza de Katerina, sino que la estima «falsa y jesuítica». Esto lo pensaba de ella por ser él «un idealista que se da de cabezadas con la realidad», que era la opinión que Versílov tenía de él mismo y que considera justa Arkadii. Éste también cree que Versílov quería a Sofía Andréyevna «con un amor, por así decirlo, humano y filantrópico [...] y en cuanto dio con una mujer que amaba con ese amor sencillo, ya no quería él ese amor...». Tal mujer era Katerina, pero tampoco estaba seguro de estos pensamientos el adolescente, ni se los manifestó a su padre por «delicadeza». Parece ser que Katerina penetró en su secreto y que hasta coqueteó con Versílov, pero todo terminó en una brutal ruptura, en un irreprimible deseo de matarla, en odio. A este periodo siguióle otro en el que Versílov torturóse, como los monjes, con disciplinas. Se autoconvenció de ese odio hacia ella, y fue entonces cuando resolvió casarse con la hijastra de Katerina, la enfermiza Lidia Ajmákova que termina suicidándose con fósforo. Es verdad que hizo feliz a Lidia, pero mientras tanto Sofía Andréyevna lo esperaba ansiosa en Königsberg. La osadía, el desdoblamiento de Versílov, llegan hasta el punto de pedirle permiso a Sonia para casarse con Lidia, lo cual re-

sulta inconcebible, con toda la razón del mundo, para el adolescente, quien dice para sí: «¡Oh! Es posible que todo esto... fuese tan sólo el retrato de un *hombre libresco*, según dijera después de él Katerina Nikoláyevna; pero ¿por qué, sin embargo, esos *hombres de libros*, suponiendo que sean... de libros[239], son capaces de modo tan positivo de atormentarse y llegar hasta la tragedia?»

El adolescente está recordando lo que su padre le ha contado que sucedió en Alemania, junto al Rin, y ahora, dos años después, Versílov recibe una carta de ella, «una carta de *ella a él*», en la que le dice que va a casarse con Bioring.

¿Qué ocurre en ese penúltimo encuentro entre Versílov y Katerina que ya he mencionado? Tiene lugar el mismo día del entierro de

239 Aun sin compartirlo enteramente, siempre me ha impresionado vivamente, desde que lo leyera en la salida de la adolescencia, cómo despacha don Miguel de Unamuno, en su extraordinario libro *Vida de don Quijote y Sancho*, el capítulo VI del Quijote, el del escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego: «Aquí inserta Cervantes aquel capítulo 6 en que nos cuenta "el donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo", todo lo cual es crítica literaria que debe importarnos muy poco. Trata de libros y no de vida. Pasémoslo por alto». *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, tomo IV, pág. 138. Ejemplo máximo de hombre *libresco*, y, por tanto, enemigo de la vida, era Erasmo de Rotterdam para Giovanni Papini, quien afirma: «La locura de Erasmo es la que se encuentra en mayor o menor grado en todos los intelectuales de tipo senil y libresco, pero en él asume contornos particularmente graves. Principales síntomas: la desconfianza y la hostilidad contra el mundo real; reducir toda la vida a la cultura y toda la cultura a los libros; sostener que comprender vale más que crear, recordar más que obrar, la dialéctica más que la pasión, la intuición, la inspiración. Estos síntomas se funden después en uno solo: preferir y buscar lo que se asemeja y se acerca a la muerte; desconfiar o escarnecer cuanto se asemeja o se aproxima a la vida». El comentario procede del libro *L'imitazione del Padre* (1946), en el que Papini dedica un breve capítulo a Erasmo centrado en su libro *Laus Stultitiae* (*Elogio de la locura*), escrito entre 1508 y 1509. El texto de Papini puede encontrarse en castellano en *Descubrimientos espirituales*, Buenos Aires, Emecé, 1951, págs. 100-105, una selección de los últimos textos del que fuera *enfant terrible* de las letras italianas llevada a cabo por Vintila Horia bajo la supervisión del propio Papini, que sugirió también el título del volumen.

Makar Ivánovich, después del incidente con el icono en casa de Sofía Andréyevna. Andrei Petróvich y Katerina se han citado a las siete en punto en un departamento propiedad de Versílov que ocupa Daria Onisímovna. La cita tiene lugar en la misma habitación donde, dos días antes, habían conversado Arkadii y la Ajmákova. Sin que ambos lo supieran, Arkadii asiste, escondido en «un cuarto oscuro, contiguo a aquel donde ellos estaban», gracias al consentimiento de Daria Onisímovna (3ª parte, cap. X, IV). El adolescente siente un inexplicable e incontrolado deseo, después de que Versílov haya hecho trizas la imagen santa, por conocer más exactamente el «doble» que anida en su padre, por saber qué cosas le dirá a Katerina Nikoláyevna. Ella «estaba bellísima y, por lo visto, tranquila, como siempre». Versílov comienza por echarse la culpa de todo, aunque también a ella la considera culpable: «¿No sabe usted que hay culpables sin culpa?» De nuevo el juego de las ambigüedades, de las insinuaciones. Indicios de la infinita tortura interior por no poder manifestar el hombre lo que siente, sea amor, sea odio, compasión o piedad. Por instantes, Versílov es presa de una extraña risa, una risa que, piensa para sí Arkadii, «de haber estado yo en el lugar de su interlocutora, me habría dado miedo aquella risa». ¿Es que ella ha acudido por miedo?, le inquiere Versílov. Éste trata de dominarse, le recuerda que hace dos años que no se ven, pero que, ya que ella ha accedido voluntariamente a esta cita, debe responderle a una pregunta: «¿Me ha querido usted alguna vez o... estoy equivocado?» Poniéndose toda «encarnada», le responde sin titubear: «Lo he amado». Pero cuando, a renglón seguido, él vuelve a preguntarle si aún lo ama, ella le contesta que no: «Ahora no le amo». La contestación va acompañada de una risa inofensiva, indicadora de que ella *sabía* que él iba a preguntarle *eso*, motivo de más para que Versílov se la estuviese, literalmente, comiendo con los ojos. Ahora no le ama, pero lo amó brevemente durante un tiempo.

«Ya lo sé, ya lo sé; usted vio que no era yo el hombre que necesitaba, pero... ¿qué es lo que usted necesita? Explíquemelo usted una vez más...

—¿Es que ya se lo he explicado alguna vez? ¿Qué es lo que yo necesito? ¡Pero si yo soy la mujer más vulgar..., la mujer... más tranquila; a mí me gustan..., a mí me gustan las personas alegres!

—¿Alegres?

—Vea usted cómo ni siquiera sé hablarle. A mí me parece que si usted pudiera amarme menos, le amaría yo —tornó a sonreír, tímidamente».

Como él volviese a insistir, a demandarle claridad, ella, poniéndose de nuevo encarnada al decirlo, le contestó: «francamente, ya que le tengo por un alma grande: yo siempre creí observar en usted algo ridículo». Pero de pronto corrigió su «grave imprudencia»: «La ridícula soy yo..., tanto más cuanto que estoy aquí hablando con usted como una tonta». Entonces él, poniéndose pálido, le dice la verdadera razón por la que ella ha acudido: recuperar la carta que la compromete ante su padre el príncipe. La respuesta de Katerina, coge desprevenido a Versílov, pues le contesta que «yo he venido no tanto para tratar de convencerle a usted de que no me persiga, como para verle [...] Pero me lo he encontrado a usted lo mismito que antes». Como él no creyese que había acudido a su presencia sin miedo, ella rogóle que no la amenazase, que, si quería, podía matarla allí mismo, pero que, por favor, no la amenazase. A ello, «él volvió a levantarse del asiento, y, mirándola con ardientes ojos, dijo, con entereza: —Usted saldrá de aquí sin haber sufrido la menor ofensa». Él pareciera como desarmado; le contesta que va a pensar en ella durante toda la noche —«¿Atormentarse?», responde Katerina a estas palabras—, que siempre que acude a tugurios y tabernuchas se la representa ante sus ojos, aunque en esas apariciones ella semejase reírse de él. Katerina le responde que no, que nunca se ha reído de él, y que si ha acudido a esta cita es porque «vine para decirle a usted que casi le amo... Perdóneme usted, puede que no haya dicho así —añadió aturrullada». Versílov echóse inocentemente a reír.

El diálogo, como puede suponer el lector, y para ello hay que conocer todo lo que ha ocurrido interiormente en el alma de estos seres que se aman con un amor imposible e irrealizable, es de una sutileza, de una penetración psicológica, de una belleza literaria, indescriptibles. Los formalistas dirán que un poco desmañado, que deslavazado, que falto de construcción sintáctica. ¡Pobres críticos, incapaces de adentrarse en los recovecos misteriosos del corazón de unos amantes que están marcados por el destino a ver separarse sus vidas! Ese tipo de críticos, de comentaristas, subordinan el contenido, el misterio del arte, lo inaprensible del amor y del espíritu, a la perfección de la forma, aunque sea gélida, estéril y aburrida. Por eso

tales críticos no me interesan; es más, me aburren soberanamente. No dedicaría una hora de mi vida a leer sus académicos y sesudos, pero fríos e inertes, comentarios.

Ella intentó excusarse, remediar sus maravillosas palabras. Versílov estaba ya casi fuera de sí, oyéndola «sin apartar de ella la ardiente mirada». Le manifiesta que, delante de ella, es un «hombre acabado»; pero da igual que ella esté o no delante, porque ha sentido por ella una gran pasión, la ama y la odia, no puede apartarla de su presencia, aunque, al fin y al cabo «todo me es igual. Lo único que siento es haber amado a una mujer como usted». Arkadii puede comprobar cómo el «doble» hace su labor subterránea, heredero como es del hombre del subsuelo cuya desolada y pervertida conciencia describiera una vez tan incomparablemente el novelista. Desde luego, Versílov no es, ni por asomo, ese hombre del subsuelo que se arrastra como una larva inmunda y se regodea en su propia abyección moral. Pero tiene que liberarse del «doble», de ese otro yo que lo está carcomiendo y destruyendo por dentro. Versílov está empezando a transformarse. Se auto inculpa delante de ella, se compara con un mendigo, le implora, se humilla, piensa que ella siente lástima de él, y que, si pudiera, lo amaría, pero no puede. Katerina acercósele: «¡Amigo mío! —dijo, poniéndole la mano en el hombro y con inexpresable sentimiento—. No puedo escuchar esas palabras. Yo pensaré en usted toda mi vida como en el más inapreciable, como en el corazón más generoso, como en lo más sagrado de cuanto yo pueda respetar y amar [...] Separémonos como amigos, y usted será el pensamiento mío más serio y más grato en toda mi vida». Pero el «doble», que estaba al acecho, en estado latente y un poco somnoliento, comenzó a despertarse por completo. Él ya sólo tiene una idea fija. Lo único que acierta decirle es que, si así lo desea, que no lo vea más, «yo seré su esclavo..., si usted lo permite, y en seguida desapareceré..., si no quiere usted ni verme ni oírme. Sólo..., *¡sólo que no se case usted con nadie!*» (está refiriéndose, naturalmente, a Bioring). El adolescente asistía escondido a este diálogo sin poder creer en lo que estaba escuchando, viendo cómo Versílov se arrastraba como un gusano, imploraba, suplicaba, se degradaba espiritualmente. Pero, de pronto, sucedió lo que tenía que suceder. Andrei Petróvich pareció hasta mudar la voz, y, en un arrebato, en uno de esos aguijonazos del «doble», díjole: «¡Yo a usted *la mato*!» Pero Katerina mantuvo la entereza de ánimo, contestándole: «¡Yo a usted *la mato*!

[...] y usted se vengará luego de mí todavía mejor de como ahora me amenaza con hacerlo, porque jamás olvidará que hizo conmigo de pordiosero». Él trato de disculparse, de pedirle perdón, temblándole «todas las facciones de su semblante». Al pedirle él que se fuera, no sin antes insinuarle que cuando volvieran a encontrarse rememorarían esta escena entre risotadas, le dice de nuevo a su manera que la ama: «Yo le escribí una carta de loco y usted accedió a venir a decirme que "casi me ama" [...] Sea usted siempre tan loca, no cambie, y nos encontraremos como amigos..., se lo pronostico, se lo juro». Y, ya en el umbral, antes de salir como una ráfaga, aún le lanzó a Versílov estas palabras: «¡Y entonces, irremisiblemente, le amaré, porque ya ahora lo siento!» Son las palabras de una gran mujer, que sabe que este amor es una quimera, que él debe estar con Sonia, pero que, en el fondo de su corazón, sabe que siempre sentirá un amor difícil de expresar hacia ese hombre, un hombre que una vez la hizo inmensamente feliz. Pero a Katerina, como he indicado ya, se le abrirá un horizonte de futuro con el adolescente, aunque el novelista no nos proporciona ninguna prueba fehaciente de que esa unión sea ni siquiera posible.

El capítulo XII de la 3ª parte se desarrolla con una velocidad frenética, sucediéndose las idas y venidas de una casa a otra, las simulaciones y engaños de Lambert y Alphonsine, el intento de Arkadii por deshacer el entuerto una vez que ha descubierto que le han robado la carta y ha sido burlado por Alphonsine, la extraordinaria preocupación de Tatiana Pávlovna, la congoja mayor aún del adolescente por que su padre sea víctima definitiva del «doble» que se resiste a abandonar su alma, el peligro en que se halla Katerina Nikoláyevna. Al fin, Trischátov acude en ayuda de Arkadii y ambos tratan de llegar a tiempo para que no ocurra la catástrofe. Lo increíble y cierto es que Versílov, ahogado por el «doble», habíase puesto de acuerdo con el canalla de Lambert, que era quien había conseguido, por medio de su secuaz Alphonsine, sustraerle al adolescente la preciada carta que llevaba cosida en el forro de la chaqueta. Lambert había, a su vez, sobornado a la criada de Tatiana, manteniendo a ésta constantemente vigilada, por si acaso. Estamos ya en el quinto día posterior a la salida de Arkadii de su convalecencia, es decir, el 15 de diciembre. Para ese día, a las once y media en punto, había quedado Katerina en acudir a casa de Tatiana Pávlovna. Pero Versílov, inesperadamente, como por una maligna iluminación de su cerebro provocada por el «doble», urde un astuto plan, de tal modo que consigue que su hijo y Tatiana,

abandonen la casa de ésta, con trucos y engaños, a fin de verse a solas con Katerina, en presencia de Lambert, y resolver de una vez para siempre el asunto del comprometedor documento. Gracias, como he dicho, a Trischátov, que a su vez ha sido informado por el picado de viruelas, Semión Sidórovich, que ha traicionado a su jefecillo Lambert, es por lo que se presentan de nuevo Arkadii y Tatiana en casa de ésta última. Pero la criada, María, les abre la puerta a Versílov y a Lambert, quien, como hemos apuntado, había sobornado a la sirvienta desde hacía pocos días, y dado que Katerina había acudido puntual a su cita con Tatiana, pues... se encuentra inevitablemente con los otros dos que habían entrado justo un minuto antes que ella. Cuando Tatiana y el adolescente llegan, ya se oyen voces desde la misma entrada. Se nota que hay una acalorada discusión. El que gritaba era Lambert. En ese preciso instante, Versílov no estaba presente. Katerina se hallaba sentada en un diván, y Lambert, de pie delante de ella, vociferaba blandiendo el documento en la mano. La pretensión de Lambert no era otra que chantajearla, obtener de ella treinta mil rublos a cambio de la carta, y, «aunque visiblemente asustada, lo miraba con cierto despectivo asombro». ¡Cómo consigue Dostoyevski hacer prevalecer la aristocracia del espíritu incluso en los trances más mezquinos e inoportunos! El inmoral y repugnante de Lambert continúa amenazándola aún más, pero ella «levantóse impetuosamente del asiento, púsose toda encarnada y... escupióle a la cara». El pudor de la virtud, aun en estos momentos tan humillantes, aflora de manera espontánea, y por eso ella se pone colorada, aunque no le ha faltado un ápice de valentía para escupirle a quien tan gravemente está ofendiéndola. Lambert, que es un ser despreciable, se revuelve ante el escupitajo, la coge por el hombro y enseña el revólver que traía consigo. Es en ese momento, cuando Katerina lanza un grito y se deja caer en el diván, cuando irrumpen al unísono padre e hijo. Versílov golpea en la cabeza con fuerza a Lambert, haciéndole sangrar. Katerina, al ver a Versílov, espantóse y púsose pálida, desmayándose. Entonces, Versílov abalanzóse sobre ella, con los «ojos inyectados en sangre». El adolescente anota que es muy posible que su padre ni siquiera se percatase de su presencia (de la de Arkadii). El «doble» se manifiesta entonces con toda su fuerza. La coge en vilo, como si fuera una pluma, y comienza a pasearla por la habitación, de un extremo al otro, desquiciado, fuera de sí. El revólver de Lambert lo tenía ahora Versílov, y apuntaba con él al ros-

tro de Katerina. El adolescente intenta arrebatárselo, pero Versílov lo rechaza con un codazo y un puntapié. Estaba como loco, como poseído. Arkadii lo convenció de que la acostase en la cama, pero él se quedó mirándola, fijamente, durante un minuto, «y de pronto inclinóse y la besó por dos veces en sus labios descoloridos. ¡Oh, entonces comprendí, finalmente, que aquel hombre estaba fuera de sí! De pronto la amagó con el revólver, pero como adivinando volvióla luego y le apuntó a la cara. En el acto, con todas mis fuerzas, lo cogí del brazo y le di un grito a Trischátov. Recuerdo que ambos nos lanzamos sobre él, pero él logró zafar su brazo y se disparó el tiro. Quería matarla a ella y luego matarse él. Pero no habiéndole dejado nosotros matarla a ella, apuntóse el revólver al mismo corazón; pero yo acerté a tirarle del brazo hacia arriba, y la bala le dio en el hombro. En aquel momento entró gritando Tatiana Pávlovna; pero ya él yacía en la alfombra, sin sentido, al lado de Lambert».

Así termina este vertiginoso y enloquecido capítulo XII. Ya he dicho que el último es una suerte de Epílogo. Sabemos el final de la historia, mejor dicho, el arranque de una historia que está por escribirse, como en *Crimen y castigo*, pero ésa es una tarea que deja Dostoyevski al lector. Versílov ha podido domeñar al «doble»; el adolescente ha madurado y quizás inicie una nueva vida al lado de Katerina; Sofía Andréyevna ha recuperado al hombre que ama y que también la ama a ella.

Comenta con bastante agudeza Jacques Madaule que *El adolescente* es una novela llena de ambigüedades y de equívocos, donde el bien y el mal oscilan y fluctúan de modo extraño, como si la frontera entre ambos se difuminase en ciertos supremos momentos. Versílov, como he apuntado ya, es para Madaule un personaje equívoco, el más equívoco quizás de todos los de Dostoyevski, pero, al final, a pesar de que «continuamente» está «al borde de la infamia, jamás cae en ella del todo» [240]. El problema de Versílov, nos dice Madaule, es el problema de fondo que siempre hay en Dostoyevski: el problema de Dios: «Versilov es un hombre que nunca consiguió arreglar sus cuentas con Dios» [241]. Continúa Madaule, y hemos podido comprobar, leyendo la novela y sintetizando su contenido, que así ha sido: «Casi todo está a

240 *El cristianismo de Dostoievski*, pág. 122.

241 *Ibidem*, pág. 126.

medias tintas en *El adolescente* y hasta las violencias ahí son violencias frustradas, lo cual da a esta obra difícil y compleja una extraordinaria poesía [...] Versilov es el dueño secreto de esta poesía [...] Nunca sabremos quién es Versilov y el misterio permanecerá íntegro hasta el final del libro [...] Su mismo amor por Ajmakova tiene un carácter accidental, pues Versilov no es un sensual aunque lo parezca. Lo que ha habido entre Ajmakova y él es un encuentro de almas [...] ... lo que Versilov quisiera alcanzar es el lugar donde está el alma [la de Ajmákova] tal vez para probarla, tal vez para destruirla. Él la admira y, sin embargo, la declara llena de todos los vicios. También ella [...] es un enigma. Esto ata a Versilov mucho más que la deslumbrante hermosura de su rostro. Penetrar este enigma es para él, quizá, el medio de resolver su propio problema [...] Lo repito: todo es interrogante para Versilov porque él mismo es una interrogación [...] Si Catalina Nikolaievna se niega a casarse con Versilov, y aun a amarlo, es porque él le exige demasiado; le exige lo que su hermosura parece prometer; pero lo que ella es incapaz de dar: la solución de todos los problemas [...] Versilov es un Stavroguin frustrado, es decir, salvado [...] la Providencia salva a Versilov de sí mismo» [242]. Y concluye: «... queda entonces la perspectiva de una nueva vida y de una lenta cura física y moral al lado de Sonia Andreevna [...] Nada prueba que Versilov, ya que erró su propio suicidio, hubiese vuelto efectivamente a la casa del Padre. Este hijo pródigo continúa hasta el fin inquieto y equívoco». Aunque es cierto que la novela deja un cierto regusto «agridulce», de lo que no estoy tan seguro es de que «la síntesis armoniosa no pudo hacerse y Versílov continuará doble y desafinado»[243]. Mejor dicho, es posible que así sea, pero el «doble» está conjurado, creo que para siempre, en el regazo de Sofía, en el cariño inmenso a sus hijos y en la creencia en Cristo. En esta novela, Dostoyevski no cierra de modo definitivo la puerta a la esperanza. Es una puerta que deja abierta. El lector tiene la última palabra.

Málaga, 7 de septiembre de 2013, festividad de Santa Regina, virgen y mártir, nacida en Alesia (Autun), en la antigua Galia, en el siglo v.

242 *Ibidem*, págs. 138, 140, 141, 145, 148 y 149.

243 *Ibidem*, págs. 150-151.

La conciencia de pecado como fatalidad y como destino

Breves reflexiones en torno a *La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne

Escrita en 1849 y publicada en 1850, la novela *La letra escarlata* (*The Scarlett Letter*)[1], del estadounidense Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864), indaga de modo muy penetrante en el concepto de pecado, en la conciencia de culpa y en los efectos que el fanatismo religioso puede tener en las comunidades humanas y en los individuos concretos. Mi intención es reflexionar sobre estos aspectos a partir de la personalidad, el carácter, el temperamento y la estructura anímica de los tres principales protagonistas de la obra, Hester Prynne, Arthur Dimmesdale y Roger Chillingworth, aunque también haré especiales referencias a Pearl, la hija de Hester y de Arthur, como contrapunto, sobre todo, de las atormentadas existencias de sus padres.

El contexto histórico y el clima religioso-espiritual en el que se desarrolla el relato tienen una importancia más que notable en el desenvolvimiento de los hechos y en la evolución de los personajes, cuyas vidas transcurren en unas circunstancias históricas muy específicas, perfectamente conocidas por el autor de la novela. En primer término, el arco cronológico y el lugar geográfico en el que suceden los hechos: en Boston, en la colonia de Massachusetts, entre 1642 y 1649. Es decir, en el territorio de Nueva Inglaterra. El primer asentamiento estable de los ingleses en Norteamérica tuvo lugar en 1607, en Jamestown, de la mano de John Smith, al norte del cabo Hatteras, llamándose Virginia a esa primera colonia, en honor de

1 Hemos empleado la traducción de Pilar Serrano y José Donoso (Barcelona, Debolsillo, 2009).

Isabel I Tudor, la «reina virgen»[2]. En noviembre de 1620, los llamados Padres Peregrinos, a bordo del *Mayflower* (Flor de mayo), y después de una accidentada travesía que se había iniciado el 5 de agosto desde el puerto inglés de Southampton, llegaron a una zona situada junto al cabo Cod, al sureste de la actual Boston, en lo que sería territorio de la colonia de Massachusetts. En la primavera de 1630, junto con otros pueblos, se fundó Boston, en la Bahía de Massachusetts. Los 102 integrantes del *Mayflower* eran calvinistas ingleses que habían tenido que establecerse en Holanda por el hostigamiento de que fueron objeto al negarse a reconocer la supremacía eclesiástica del rey, Jacobo I Estuardo, lo que conllevaba el querer establecer su propia Iglesia. Max Weber afirma que «las discrepancias en la Iglesia anglicana fueron insuperables desde el momento en que la Corona y el puritanismo (en la época de Jacobo I) mantuvieron diferencias dogmáticas justamente en torno» a la doctrina de la predestinación; de modo general, tal doctrina «fue considerada como el elemento antiestatal del calvinismo, por lo que fue combatida oficialmente por las autoridades»[3]. Los puritanos ingleses, es decir, los calvinistas, fueron objeto de una auténtica persecución entre 1628 y 1640, por lo tanto bajo el reinado de Carlos I Estuardo. La disolución del Parlamento por el rey, que gobernó sin él durante diez años, disminuyendo notablemente las libertades inglesas, impulsó la emigración hacia las colonias de la costa este de lo que después serían los Estados Unidos,

2 Hans Plischke, «El movimiento de la expansión inglesa y francesa del siglo XVI al XVIII», en Walter Goetz (dir.), *La época del absolutismo (1660–1789)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pág. 422. La traducción es de Manuel García Morente. La primera edición española es de 1934 y la edición original alemana del periodo final de la República de Weimar, siendo uno de los volúmenes, el VI, de la célebre *Propyläen Weltgeschichte*.

3 Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1998, págs. 118-119. La traducción es de Luis Legaz Lacambra. El clásico texto se editó por vez primera en 1901. Un esbozo muy temprano de la doctrina de la predestinación puede encontrarse en el monje Gotescalco, que vivió en el siglo IX. Su doctrina, que puede considerarse como un agustinismo extremo, establecía que «los malos se hallan predestinados a la muerte, y los buenos a la vida [...] Dios no ha querido salvar a todos los hombres, sino sólo a los elegidos, que es para los únicos para los que murió Cristo». Jean Jolivet, *La filosofía medieval en Occidente*, Madrid, Siglo XXI, 1974, pág. 53. La traducción es de Lourdes Ortiz.

marchándose unas veinte mil personas durante el mencionado periodo, la inmensa mayoría de convicciones profundas. Durante el periodo en el que transcurre el relato de Hawthorne, esto es, desde el inicio de la guerra civil inglesa en 1642 hasta la ejecución de Carlos I Estuardo en 1649, menguó, no obstante, la emigración puritana.

Desde muy pronto surgió el autogobierno en las colonias. La primera carta constitucional se redactó en Virginia en 1619, y con ella se pretendía que los colonos gozasen del sistema de libertades por el que durante tanto tiempo se había luchado en Inglaterra. Inmediatamente después llegó el sistema representativo a la Bahía de Massachusetts, y, por lo tanto, a Boston. Pero con una importante y decisiva peculiaridad: que, desde el otoño de 1630, los nuevos miembros admitidos en el cuerpo político de gobierno de la colonia, debían necesariamente formar parte de alguna de las Iglesias establecidas dentro de los límites de ese cuerpo político. En la práctica, esto se traducía en el establecimiento de una suerte de teocracia o Iglesia-Estado. La concentración de los poderes judiciales y legislativos en manos del gobernador de la Bahía de Massachusetts, de sus asistentes y de los pastores protestantes, supuso la creación de una pequeña oligarquía en la colonia. Este sistema oligárquico empezó a tambalearse en 1632, por la protesta de los ciudadanos carentes de representación que se negaron a pagar un nuevo impuesto destinado a garantizar la defensa de la colonia. A partir de ese momento, comenzaron a ponerse los cimientos de una auténtica legislatura unicameral, en cuanto que el Gobernador y sus asistentes empezaron a reunirse periódicamente con los representantes o delegados de las distintas poblaciones. La Cámara inició sus sesiones en 1634, teniendo plena autoridad legislativa, aunque en 1644 escindióse en dos asambleas, una alta, constituida por los asistentes, y otra baja, integrada por los delegados de los pueblos. Durante medio siglo, la colonia de la Bahía de Massachusetts continuó siendo una república puritana, gobernada por sus propios legisladores. La historia narrada por Hawthorne entra de lleno en ese periodo de la colonia entendida como república puritana[4]. La inexistencia de un Gobierno tiránico en las colonias

4 Allan Nevins, Henry Steele Commager y Jeffrey Morris, *Breve historia de los Estados Unidos*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994, págs. 15-23. La traducción es de Francisco González Aramburo. La primera edición en inglés se publicó en 1942.

no impide reconocer el establecimiento de una teocracia en Nueva Inglaterra hasta el último decenio del siglo XVII. Esta teocracia debe ser matizada. Mientras que en Virginia y en otras colonias del sur, «la Iglesia anglicana aceptó el auxilio del Gobierno», aunque sin ejercer «el menor control sobre el Estado», en cambio, «en Massachusetts y Connecticut, la Iglesia puritana se identificó en gran medida durante décadas con el Estado, ejerció un fuerte control sobre el Gobierno, y, de hecho, mantuvo mucho tiempo una suerte de despotismo eclesiástico»[5]. Allan Nevins y Henry Steele Commager afirman que «la razón fundamental por la que los puritanos emigraron a Massachusetts fue la de establecer una Iglesia-Estado y no la de encontrar libertad religiosa. Los puritanos no eran religiosos radicales; eran religiosos conservadores»[6]. Debe aclararse que el propósito de hallar libertad religiosa no puede ser desdeñado, pues resulta demostrado que sufrieron persecución en Inglaterra desde 1628 aproximadamente. En Inglaterra no les había satisfecho la preeminencia del rey sobre la Iglesia, el residuo de formas católicas en el culto y el relajamiento moral, parcela decisiva en la que eran mucho más estrictos. El caso es que la Iglesia-Estado calvinista triunfó en la Bahía de Massachusetts, con lo que eso significaba tanto de establecimiento de una dura disciplina, como de disolución del ideal de los Peregrinos de que cada congregación se autogobernase. Nos interesa particularmente recordar aquí los pasos que los dos mencionados historiadores admiten en la creación de la Iglesia-Estado en Massachusetts, una realidad notablemente articulada ya en 1646. El primero de esos pasos fue que para que un hombre pudiese votar o desempeñar un cargo en la administración de la colonia, debía necesariamente ser miembro de la Iglesia puritana. El segundo paso consistió en que resultaba obligatorio asistir a los oficios religiosos, medida que pretendía proteger a la Iglesia puritana de los descreídos. El tercer paso suponía que tanto la Iglesia calvinista como el Estado de la colonia debían aprobar conjunta e inseparablemente el establecimiento de una nueva Iglesia en el territorio de la Bahía de Massachusetts. Ningún espíritu religioso discrepante, pues, podía establecerse en todo el territorio de Massachusetts. En cuarto y último lugar, que el Estado

5 *Ibidem*, pág. 29.

6 *Ibidem*.

debía subvenir al mantenimiento económico de la Iglesia puritana, de tal modo que tanto el Estado como los jefes de la Iglesia puritana actuaban juntos cuando se trataba de castigar una infracción de la disciplina moral y eclesiástica[7]. Como descripción complementaria a lo anteriormente expuesto, reproduzco las palabras empleadas por el narrador de la novela para pergeñar los rasgos de la comunidad en la que se desenvuelven las peripecias de nuestros protagonistas: «...una comunidad que debía tanto sus orígenes como su progreso, y su actual estado de desarrollo, no a los impulsos de la juventud, sino a las austeras y controladas energías de la madurez, a la sombría sagacidad de la experiencia, habiendo logrado tantas cosas justamente porque habían imaginado y esperado tan poco» (cap. 3).

En los últimos años de ese turbulento periodo que comprende cronológicamente la novela, surge en Inglaterra la poderosa figura de Oliverio Cromwell, el único dirigente político inglés cuyo poder se ha sustentado en el Ejército[8]. Cromwell era, en materia religiosa, un puritano, esto es, un calvinista, aunque su tolerancia fue mucho mayor que la que practicaban los habitantes de las colonias inglesas a mediados del siglo XVII. De hecho, la novela tiene como uno de sus principales propósitos denunciar el fanatismo religioso de la sociedad puritana de las colonias de la costa Este norteamericana, en concreto en Massachusetts. Sobre los habitantes de Nueva Inglaterra en la época en que transcurren los hechos, afirma el narrador,

7 *Ibidem*, pág. 30.

8 Una sucinta pero rigurosa semblanza de Oliverio Cromwell es la que dibuja del personaje el gran representante de la escuela histórica alemana, Leopold von Ranke, *Grandes figuras de la Historia*, Barcelona, Grijalbo, 1966, págs. 231-237. La traducción y selección corresponden a Wenceslao Roces. En la pág. 235, afirma Ranke sobre el gran estadista inglés: «Este hombre logró realizar la inmensa hazaña de romper las envolturas que en las naciones europeas tenían preso al individuo sumido en su vida privada». Uno de los estudios fundamentales sobre los agitados acontecimientos ingleses es el de François Guizot, *Historia de la revolución de Inglaterra*, Madrid, Sarpe, 1985. La traducción es de Diego Fernández Mardón. La redacción del libro de Guizot es de 1826-1827. Otro estudio historiográfico relevante es el de Alfredo Stern, *La revolución inglesa*, Barcelona, Montaner y Simón, s.f. Hay una edición anterior de este estudio, en esa misma editorial barcelonesa, de 1894. El historiador alemán Alfred Stern (1846-1936), fue Profesor en Berna desde 1873.

pues la novela está contada en tercera persona, que «estos pequeños puritanos [pertenecían] a la generación más intolerante que jamás haya pisado la tierra» (cap. 6).

La intolerancia que hemos descrito en Nueva Inglaterra, fue documentada y analizada en el célebre estudio del jurista alemán Georg Jellinek (1851 - 1911) titulado *La declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, publicado por vez primera en 1895. En él se nos dice que, cuando en el año 1629, los puritanos fundaron Salem, la segunda ciudad de Massachusetts después de New Plymouth, olvidaron las persecuciones de que habían sido objeto en su patria y «se manifestaron intolerantes respecto de cuantos profesaban principios religiosos distintos de los suyos»[9]. Al desembarcar, en 1631, Roger Williams en Massachusetts, la comunidad de Salem lo eligió pronto como su pastor, pero las ideas tolerantes en cuestiones religiosas de Williams terminarían convirtiéndolo en un proscrito y un perseguido. Tuvo que abandonar Salem, y, en 1636, junto con otros seguidores, fundó la ciudad de Providence, que se convertiría en un refugio para aquellos que sufrieran persecución religiosa en los territorios colindantes. Roger Williams era partidario de «la separación de la Iglesia y del Estado, y reclamó además una absoluta libertad religiosa, no sólo para todos los cristianos, sino también para los judíos, turcos y paganos, los cuales debían tener en el Estado iguales derechos civiles y políticos que los creyentes. La conciencia del hombre pertenece a él mismo, no al Estado»[10].

Las libertades democráticas y la tolerancia religiosa no se afianzaron en las colonias inglesas en América precisamente de la mano de las comunidades puritanas «calvinistas» establecidas en Nueva Inglaterra, sino por influencia del Independientismo puritano, cuya forma más primitiva es el Congregacionismo que se articula en Holanda en torno a la figura de John Robinson, cuya actividad transformó las ideas de Roberto Brown, quien a fines del siglo XVI en Inglaterra estaba promoviendo una Iglesia reformada, o, lo que es lo mismo, calvinista. Pero esta Iglesia reformada de Robert Brown debía identificarse con la comunidad de los creyentes en una forma

9 Georg Jellinek, *La declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, Granada, Comares, 2009, pág. 80. La traducción, de 1907, es de Adolfo Posada.

10 *Ibidem*.

superior de Comunidad, mediante un pacto con Dios, comunidad de creyentes que debía regirse por las decisiones de la mayoría. Será John Robinson, pues, el que quiebre esta idea originaria, ya que el Congregacionismo propugnaba la separación de la Iglesia y del Estado[11]. Precisamente tales principios del Congregacionismo, convertido ahora en Independientismo, a pesar de sus orígenes puritanos, no cuajaron en el territorio de Nueva Inglaterra, que como hemos explicado orientóse en una dirección teocrática.

Basándose en Jellinek, el historiador y sociólogo alemán de las religiones Ernst Troeltsch (1865 - 1923), va a proporcionarnos una explicación convincente del origen de la idea de los derechos del hombre en las colonias inglesas de América, idea que Jellinek deriva de las Constituciones de los Estados norteamericanos, aunque tales Declaraciones de Derechos deriven a su vez de principios religiosos puritanos. Ahora bien, ¿de qué tipo de puritanismo están hablando Jellinek y Troeltsch? Éste último subraya cómo Jellinek establece una relación directa entre los principios religiosos puritanos y las exigencias político-democráticas que se contienen en las Declaraciones de Derechos como formulaciones jurídicas. La relación establecida por Jellinek, la resume así Troeltsch: «Estaríamos, pues, en presencia de una acción muy importante del protestantismo, que habría introducido en la realidad estatal y en la vigencia jurídica general una ley y un ideal fundamentales de índole moderna»[12]. Pero, a continuación, también admite Troeltsch una cierta falta de precisión en Jellinek, pues ese protestantismo puritano del que derivan para ambos las Declaraciones de Derechos, no es precisamente «calvinista», «sino un entretejido de ideas baptistas, independientes y espiritualistas subjetivas fundido con la vieja idea calvinista de la invulnerabilidad de los derechos mayestáticos divinos, combinación que desde un principio se halla muy cerca del tránsito a una fundación racionalista. Los Estados puritanos calvinistas norteamericanos han sido democráticos, pero no sólo ignoraban por completo la libertad de conciencia, sino que la rechazaron en calidad de escepticismo ateo. Libertad de conciencia la hubo sólo en Rhode Island, pero este Estado era baptista y

11 *Ibidem*, pág. 77.

12 Ernst Troeltsch, *El protestantismo y el mundo moderno*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1967, pág. 67. La traducción es de Eugenio Ímaz.

odiado, por esta su condición, por los Estados vecinos como sede de la anarquía[13]; su gran organizador, Roger Williams, se pasó primero al baptismo y luego se convirtió en un espiritualista sin confesión. E, igualmente, el segundo hogar de la libertad de conciencia en Norteamérica, el Estado cuáquero de Pensilvania, es de origen baptista y espiritualista»[14]. Repárese en que esa «invulnerabilidad de los derechos mayestáticos divinos» pasaría luego a los derechos de la persona, en cuanto que inalienables.

Lo que me interesa destacar aquí es el alejamiento de la teocracia que se instala en la Bahía de Massachusetts del espíritu de tolerancia religiosa y de su escasa participación en la génesis de las Declaraciones de Derechos en el marco de una sociedad democrática, aunque, como ya se ha dicho, las cosas cambian drásticamente allí desde finales del siglo XVII. Sólo hay un problema, acerca del cual nada dicen ni Jellinek ni Troeltsch. El problema es que, a pesar del grado de intolerancia religiosa de Massachusetts, en el seno de los que pertenecían a la «asamblea alta» de esta república puritana, sí regía un funcionamiento democrático. Salvando las distancias, y sin ánimo de establecer comparaciones forzadas, también en la Atenas de Pericles la democracia estaba bastante desarrollada entre los ciudadanos varones libres, a pesar de la exclusión de los esclavos, las mujeres y otros grupos sociales. La democracia esclavista de la Atenas clásica ofrece, por tanto, serias limitaciones, como también estaba limitada la democracia en la colonia de Massachusetts durante el siglo XVII, por mucho que funcionase en el seno de una oligarquía de notables.

Por lo que se refiere a la opinión del propio Nathaniel Hawthorne acerca de las convulsiones revolucionarias en cuanto acontecimientos históricos, la desliza parcialmente a través de la figura del narrador de la novela, cuando éste compara irónicamente el carácter del patíbulo en el que fue expuesta Hester Prynne, «un factor tan importante en la formación de buenos ciudadanos», con el papel de «la guillotina entre los terroristas de Francia» (cap. 2). Aunque con infinita mayor torpeza, me permito, del mismo modo que Herman Melville en el capítulo cuatro de su genial relato *Billy Budd, marinero* (escrito en 1889), hacer aquí una digresión en relación a las

13 Recuérdese que Providence está en Rhode Island.

14 Troeltsch, pág. 67.

palabras que acabo de reproducir, en la que repito las observaciones que ya hice, a propósito de un penetrante juicio político-moral del personaje de Andrei Petróvich Versílov sobre Juan-Jacobo Rousseau, en mi ensayo de septiembre de 2013 sobre la novela *El adolescente* (1876) de Dostoyevski. Naturalmente, Hawthorne se está refiriendo al sanguinario periodo del Terror en Francia, esto es, desde que Maximiliano Robespierre asumió la dirección del Comité de Salvación Pública en agosto de 1793, omnipotente órgano de Poder en el que se había integrado el 27 de julio, hasta el Golpe de Estado de 9 de Termidor (27 de julio de 1794), que es cuando caen Robespierre, Saint-Just y sus secuaces, si bien el Terror continuó, pues sólo por la ley del Gran Terror de 9 de termidor fueron enviadas a la guillotina 1376 personas. Ya hubo un Primer Terror entre el 2 y el 6 de septiembre de 1792, pocas semanas antes de la apertura de la Convención republicana. También habría, junto a otros execrables desmanes, una «forma larvada de Terror blanco» en el invierno de 1794-1795 y en la primavera-verano de 1795, bajo la Convención Termidoriana. Por no hablar de las renovadas matanzas de sacerdotes (entre 1700 y 1800 individuos) durante el Segundo Directorio, como consecuencia de las disposiciones adoptadas el 19 de fructidor de 1797 (5 de septiembre)[15].

Es importante destacar la observación del narrador, pues la Revolución norteamericana estuvo exenta de tales prácticas terroristas, que, en el caso de Francia, ya fueron proféticamente entrevistas, como consecuencia de un riguroso análisis de los hechos, y no por ningún don especial para la profecía, por el dublinés Edmundo Burke en su famoso libro *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, publicado a finales de 1790 y probablemente el texto fundacional del pensamiento político conservador en Europa, empleando aquí el término «conservador» en su acepción más noble, un libro cuyas premoniciones, a pesar de la rápida respuesta en contra de Thomas Paine con su *Derechos del hombre* (1791), se verían desgraciadamente verificadas por los hechos, como el propio Burke pudo constatar

15 Para todo lo anterior, así como para las cifras totales de guillotinados durante la Revolución y su distribución por grupos sociales, debe consultarse el libro de George Soboul, *La Revolución francesa*, Madrid, Tecnos, 1994. La traducción es de Enrique Tierno Galván. La edición original francesa es de 1966.

personalmente, pues murió en julio de 1797 (aunque no pudo conocer los masivos asesinatos de sacerdotes de finales del verano de ese año). Y es que, como de modo magistral e insuperable analizó y escribió la pensadora judía de origen alemán Hannah Arendt en *Sobre la revolución* (1963), la «voluntad general» de Rousseau, que es la única que admite Robespierre, es todavía esa «voluntad divina» de la monarquía absoluta «cuyo solo querer basta para producir la ley». Esta argucia jurídica tiene su fundamento y su explicación en la deificación del pueblo que se llevó a cabo en la Revolución francesa, y que, para Hannah Arendt, «fue consecuencia inevitable del intento de hacer derivar, a la vez, ley y poder de la misma fuente. La pretensión de la monarquía absoluta de fundamentarse en un "derecho divino" había modelado el poder secular a imagen de un dios que era a la vez omnipotente y legislador del universo, es decir, a imagen del Dios cuya Voluntad *es* la Ley»[16]. Los Padres Fundadores no cometieron la desastrosa equivocación posterior de los revolucionarios franceses de confundir el origen del poder con la fuente de la ley. Para los Padres Fundadores, el origen del poder brota desde abajo, del «arraigo espontáneo» del pueblo, pero la fuente de la ley tiene su puesto «arriba», en alguna región más elevada y trascendente. Es en el curso de los acontecimientos revolucionarios franceses, y, sobre todo, después de que los jacobinos se hiciesen con el poder tras el fracaso e incapacidad de los girondinos, cuando la *volonté générale* de Rousseau sustituirá definitivamente a la *volonté de tous* del pensador ginebrino. La «voluntad de todos» suponía el consentimiento individual de cada uno, y ello no se ajustaba a la dinámica propia del proceso revolucionario. De ahí que fuese reemplazada por esa otra abstracta «voluntad» que excluye la confrontación de opiniones y es una e indivisible. La república es, así, sustituida por *le peuple*, lo que, en palabras de Arendt, «significaba que la unidad perdurable del futuro cuerpo político iba a ser garantizada no por las instituciones seculares que dicho pueblo tuviera en común, sino por la misma voluntad del pueblo. La cualidad más llamativa de esta voluntad popular como *volonté générale* era su unanimidad, y, así, cuando Robespierre aludía constantemente a la "opinión pública", se refería a la unanimidad de la voluntad general; no pensaba, al hablar de ella,

16 Hannah Arendt, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza, 2009, pág. 251. La traducción es de Pedro Bravo.

en una opinión sobre la que estuviese públicamente de acuerdo la mayoría»[17]. La ventaja inmensa de la Revolución que dio lugar a los Estados Unidos fue el haber tenido como modelo a Charles Louis de Secondat, barón de La Brède y de Montesquieu, es decir, el principio de la división de poderes, mientras que la desgracia de la Revolución francesa fue el haber tenido como modelo a Jean-Jacques Rousseau, es decir, la dictadura de la *volonté générale*, una pura abstracción racional que asfixia la libertad. De ahí el carácter mucho más violento y sangriento de la Revolución francesa y el embrión totalitario que se incubó en su seno. Quien sí que supo apreciar la impagable actuación de los Padres Fundadores y de los revolucionarios norteamericanos, fue el marqués de Condorcet, en su breve pero extraordinario ensayo *Influencia de la Revolución de América sobre Europa* (1788), al que poco caso se hizo en Francia. El propio Condorcet, que no votó a favor de la ejecución de Luis XVI, pues era contrario a la pena de muerte, tuvo que quitarse la vida, envenenándose, el 8 de abril de 1794, pues, a pesar de su labor en la Convención, a pesar de su espíritu de tolerancia y de sus ensayos, folletos y opúsculos en pro de una libertad real, no abstracta, fue detenido con el propósito prácticamente seguro de enviarlo a la guillotina[18].

******

El personaje principal de la novela, alrededor del cual gira todo, es Hester Prynne, una mujer joven y bella, de sólidos principios morales, culta, indómita y amante de la libertad, en una época en que comenzaba a emanciparse el intelecto humano (cap. 13), pues nos encontramos en plena revolución científica, como consecuencia, sobre todo, de los hallazgos en el campo de la astronomía del italiano Galileo Galilei († 1642) y del alemán Johannes Kepler († 1630), quienes impulsaron de manera decisiva el establecimiento

17 *Ibidem*, pág. 101.

18 Tomo los datos de las palabras preliminares y del prólogo de Alberto Palcos (1894 – 1965) al cuidado volumen con diversos escritos de Condorcet, *Influencia de la Revolución de América sobre Europa*, Buenos Aires, Elevación, 1945. La traducción es de Tomás Ruiz Ibarlucea. El ensayo que nos ocupa se encuentra entre las págs. 21-62.

del nuevo método científico, delimitando nítidamente las parcelas de la fe y de la ciencia, que, como argumentó reiteradamente Galileo a partir de 1610, no tienen por qué entrar en contradicción, siempre y cuando una y otra permanezcan en sus respectivos campos, sin invadirse mutuamente. Galileo, que era un creyente y católico convencido, pretendía sinceramente, además, preservar a la propia Iglesia, evitando que cayese en el ridículo frente a los protestantes. Si las verdades de la ciencia, descubiertas a través de la observación y del método experimental, no pueden ser alteradas, pues eso sería contravenir las leyes y los fenómenos evidentes de la naturaleza, lo que deben hacer los teólogos es reinterpretar la Sagrada Escritura, a fin de acomodarla a tales verdades, lo que en ningún caso significa subordinación de la fe a la ciencia, sino delimitación estricta de sus respectivos campos de actuación[19]. No hace falta insistir que las otras dos figuras fundamentales en los cambios que se están produciendo en las ciencias matemáticas y en la emancipación del intelecto humano respecto de los prejuicios, de la ignorancia y del fanatismo, son los pensadores franceses Renato Descartes († 1650) y Blas Pascal († 1662), si bien este último hará bien en advertir del peligro del ensoberbecimiento del hombre, que cometería un gravísimo error, como de hecho ocurrirá más adelante, en creerse un dios y no ser consciente de sus limitaciones.

En cuanto al carácter indómito y al amor por la libertad de Hester Prynne, el lector evoca de inmediato a la anticonvencional y apasionada Catherine Earnshaw de *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*), la inmortal novela de Emily Brontë publicada en diciembre de 1847, tan sólo un año y medio antes del comienzo de la redacción de *La letra escarlata*. Aunque las circunstancias sean por completo distintas en ambas novelas, y aunque Catherine se case con el joven Edgar Linton, quién sabe si por atolondramiento de la juventud o deslumbrada ante el refinamiento de la familia que la acoge, si bien

19 Lo explica muy bien, con argumentos rigurosos y llenos de buen sentido, alejados de cualquier espíritu intolerante y sectario, en la carta que le escribe, el 21 de diciembre de 1613, a su principal discípulo y colaborador, el sacerdote y matemático Benedetto Castelli, uno de los padres de la hidráulica moderna. Véase, Galileo Galilei, *Carta a Cristina de Lorena y otros textos sobre ciencia y religión*, Madrid, Alianza, 2006, págs. 45-57. La traducción es de Moisés González García.

su corazón pertenece por entero íntimamente a Heathcliff, el narrador de la novela de Hawthorne hace una interesante observación en relación a Hester: «Es curioso que las personas que se atreven a dejar que su imaginación especule libremente sean a menudo las que se amoldan con mayor tranquilidad a los reglamentos externos de la sociedad» (cap. 13). La razón de ello se encuentra, al menos en el caso de Hester, tanto en la actividad del pensamiento, como en el hecho de que su alma se mantiene completamente libre. Otra razón muy poderosa es la compensación que halla en su plena dedicación al cuidado y educación de su hija, la pequeña Pearl. Será este conjunto de razones, principalmente, el que la conduzca a aceptar el humillante castigo impuesto por la comunidad en la que vive.

¿Cuál ha sido su pecado? Según el gran lógico de la primera mitad del siglo XII en el Occidente cristiano, Pedro Abelardo, «lo característico del pecado es su consentimiento al mal». Para Abelardo, «la causa de la transgresión» es «un simple movimiento de abandono»[20]. Pero, como vamos a ver en seguida, en la acción de Hester Prynne ni puede hablarse propiamente de maldad ni tampoco de «abandono», esto es, de despreocupación o perezosa inconsciencia; en todo caso, y tampoco podemos estar seguros, de irreflexivo impulso. Su pecado, si puede llamársele así, es el único desliz que ha cometido en su vida: mantener una fugaz relación con el pastor protestante Arthur Dimmesdale, fruto de la cual será su embarazo y el nacimiento de Pearl. Los jueces, que podrían muy bien haberla condenado a muerte si se hubiese tratado de un adulterio normal, es decir, en el caso de haber mantenido relaciones extramaritales engañando al esposo, la obligan a llevar permanentemente una gran letra A de adúltera sobre su pecho, una letra que ella misma bordará de manera exquisita, pues era una excelente bordadora, con hilo de oro, sobre un fondo rojo. No obstante la precisión sobre el concepto de pecado de Pedro Abelardo que me ha parecido pertinente hacer, Hester Prynne sí tendrá, efectivamente, conciencia de haber cometido un pecado, aunque mayor será ese sentimiento de culpa en Arthur, un personaje verdaderamente atormentado. La educación recibida y el ambiente religioso opresivo en el que viven, les predispone sin duda a tener esa conciencia. Pero conviene reparar en una serie de circunstancias que Hawthorne ni mucho menos consiente que sean las que rodeen el hecho

20 Jean Jolivet, pág. 108.

por un simple capricho de su imaginación creadora, sino presentándolas, si puede decirse así, en cierto modo como atenuantes, a la vez que las acompaña de una decisión al menos que engrandece desde el punto de vista moral a su valiente heroína. La primera es que Hester, cuando se entrega a Arthur, está absolutamente convencida de que su marido, Roger Chillingworth, está muerto, sumergido para siempre en las profundidades del Atlántico, al creer todos los habitantes del poblado que había naufragado el barco que lo transportaba de Inglaterra a Boston, pues Chillingworth, al objeto de resolver una serie de asuntos pendientes, partió después que Hester. Insisto en que no es que lo creyesen ella y Arthur, sino que lo pensaba toda la población del pequeño Boston. Lo que no se le perdona a Hester es que haya mantenido una relación, aun estando casi con absoluta certeza viuda, con un hombre sin estar casada.

Una segunda circunstancia es que un pastor calvinista, como cualquier otro sacerdote protestante, podía casarse, es decir que no estamos ante una rotunda obligación de celibato, como la establecida por la Iglesia católica para los sacerdotes, y más aún después del Concilio de Trento, cuyas sesiones finalizaron en diciembre de 1563. Naturalmente, un pastor calvinista, así como cualquier otro protestante, no podía mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio, a pesar de que los dos únicos auténticos sacramentos admitidos finalmente por Martín Lutero serían el Bautismo y la Eucaristía. Esas relaciones, en tales circunstancias, sí eran un grave pecado, especialmente entre los puritanos y otras confesiones de similar naturaleza, y, de ahí, en buena medida, la honda conciencia de pecado que se apoderará de ambos amantes. Conviene, además, resaltar, que, aunque el celibato sólo regía para los sacerdotes católicos, sin embargo, la intolerancia en el seno de las confesiones protestantes en torno a estas cuestiones relacionadas con el contacto carnal extramarital, era mucho mayor, entonces también, que la que era común en la Iglesia de Roma. Es muy probable que esa intolerancia derivase en parte del profundo rechazo hacia el engaño y la mentira entre las distintas Iglesias protestantes.

Una tercera circunstancia que no debe ser olvidada es que tanto Hester como Arthur han mantenido su fugaz relación como consecuencia de la atracción, tanto física como espiritual, que sentían mutuamente, afinidad que puede deducirse de la entrevista que ambos

mantendrán, siete años después de la condena, en el interior del bosque, con la intención de clarificar su futuro. Aunque el novelista no nos proporciona ningún detalle relacionado con el contacto carnal entre ambos, pues sumerge desde el principio mismo de la narración al lector en medio del humillante espectáculo de la condena pública de Hester, es decir, lo sitúa *in media res*, en mitad mismo de la historia[21], sin preámbulos preliminares de ningún tipo, lo cierto es que la narración misma se encarga de dejar claro en la apreciación del lector que Hester no es precisamente una «cualquiera», una mujerzuela de moral laxa, sino todo lo contrario, una mujer de sólidos principios morales, de conducta intachable, que ha sido una buena y paciente esposa durante el tiempo que ha durado su matrimonio, a pesar del carácter del marido, y que por nada del mundo se entregaría a un hombre por capricho de la voluntad o para satisfacer meramente un apetito carnal. Si Hester se ha entregado a Arthur es porque lo ama, porque se ha dado cuenta inmediatamente que también él le corresponde y que pueden construir juntos un porvenir. No cabe pensar que Hester Prynne se haya entregado a un hombre voluble, disoluto, a un hombre que sólo pretendiese aprovecharse de ella. Ni Arthur es ese tipo de hombre, pues sus escrúpulos morales son muy firmes, ni ella tampoco lo hubiese consentido. Pero la conciencia de haber hecho algo prohibido —pues resulta indiscutible que estaba prohibido por las leyes religiosas de la comunidad en la que voluntariamente viven— es tan fuerte en ambos, que los atenaza, les impide reconducir satisfactoriamente la delicada situación a que los ha llevado su actitud impulsiva. Más aún; muy cerca del poblado hay tribus indias, y ella podría perfectamente haberse puesto en contacto con alguna de ellas a fin de obtener un brebaje que le interrumpiese el embarazo. No lo ha hecho; ni siquiera se le ha pasado por la imaginación, y ello tiene tanto que ver con sus firmes principios morales y religiosos como con la percepción de que, si bien ha hecho algo prohibido, un pecado a los ojos de los hombres, en el fondo no es algo que pueda ser considerado absolutamente malo a los ojos de Dios. La condena que se cierne sobre ella es una condena ejercida por los hombres, por

21 La expresión *in media res* procede de lo que dice el poeta latino del siglo I a. C. Quinto Horacio Flaco sobre Homero en el apartado XI de su *Epístola a los Pisones* o *Arte Poética*, a saber, que «lleva a los lectores a lo vivo de la acción». Horacio, *Odas y Épodos. Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, México, D. F., Porrúa, 1980, pág. 173. La traducción es de Tomás Meabe.

los censores y jueces humanos, no una condena explícita del propio Dios. Pero, al ser plenamente consciente de la falta cometida, acepta con todas sus consecuencias el castigo impuesto, sin oponer la más mínima resistencia, de igual modo que tampoco ha ocultado ni el embarazo ni el nacimiento de su hijita.

Ahora bien, eso sí —y esta sería una nueva circunstancia a tener en consideración, o mejor dicho, un factor decisivo que pone de relieve con prístina clarividencia la dignidad e integridad moral de la heroína—, Hester se niega reiteradamente, y así se mantendrá hasta el final de la historia, a revelar el nombre de su amante, a pesar de que éste, devorado por los remordimientos y por lo que ella lleva padeciendo desde que la ingresaron en prisión, la exhorta, delante del patíbulo donde transcurre su humillación pública, a que diga el nombre de su amante, a que lo pronuncie en voz alta, sin tapujos ni medias palabras. Esta exhortación de Arthur es indudablemente sincera. Constituye un deseo de expiación de su culpa. Pero Hester no lo hace; precisamente porque ama a Arthur, porque sabe que éste se ha conducido honestamente con ella, no quiere perjudicarlo, arruinándole su carrera, pues ello conllevaría a hacer con él lo que están haciendo con ella, delante de todos sus feligreses, que lo tienen por un hombre recto, honrado y virtuoso. De hecho lo es, e incluso, en cuanto tenga oportunidad, intercederá valiente y noblemente por Hester para que no le arrebaten a la pequeña Pearl.

Hawthorne dibuja en Hester el personaje de una mujer fuerte, que consigue sobreponerse a la adversidad, concentrando toda su vida en el cuidado y educación de su hija. Ya en el camino de la cárcel al patíbulo para ser exhibida públicamente, Hester Prynne mantuvo una actitud serena que sólo se explica por esa condición de la naturaleza humana según la cual «el que sufre no conoce la intensidad de lo que padece sino por el dolor que sigue a ese momento» (cap. 2). Sobrellevará con ejemplar dignidad la humillación a la que es permanentemente sometida, pero acabará ganándose la admiración de sus congéneres, no sólo por su vida de recogimiento, de trabajo (ya he dicho que es una estupenda bordadora) y de abnegación, sino porque con total altruismo se dedicará a hacer el bien a sus semejantes, ayudándoles de verdad en momentos de tribulación, de enfermedad o de desgracia. El credo de Hawthorne se expresa en las palabras del narrador, cuando dice que la naturaleza humana, a no

ser por la presencia del egoísmo, está más predispuesta al amor que al odio (cap. 13), a pesar de la delgada frontera que separa a ambos. Hester Prynne es un vivo ejemplo de ello. A continuación de esas palabras, se nos resume la evolución espiritual de Hester después de su condena, cómo no ha esperado que sus semejantes se compadezcan de su sufrimiento, cómo se ha deslizado sinceramente por la senda de la virtud, sin odio alguno hacia quienes la han humillado tan espantosamente, sino aceptando el castigo debido por su pecado y encauzando su vida por el camino del bien (cap. 13).

Para Hawthorne, uno de los mayores enigmas del mundo es «ese misterio que es el alma femenina, sagrado incluso en su corrupción» (cap. 3), misterio al que tendrá que dirigirse Arthur, impelido por sus superiores, para que convenza a Hester a revelar el nombre de su amante. Ante la negativa de la joven, Dimmesdale murmura para sí: «¡Portentosa fortaleza y generosidad del corazón femenino!» (Cap. 3).

A pesar de la afrenta, la humillación y la ignominia, Hester se niega a abandonar el poblado. Esta gallarda y noble determinación, también merece una reflexión por parte del narrador: «Pero hay una fatalidad, una sensación que casi invariablemente impulsa a los seres humanos a deambular y penar como fantasmas alrededor del sitio donde algún suceso grande e importante ha marcado sus vidas, y tanto más irresistiblemente cuanto más oscura sea la marca que les haya dejado» (cap. 5). La letra escarlata parecía haberle otorgado un como sexto sentido, la extraña adquisición de «una percepción muy especial, llena de comprensión por los pecados escondidos en otros corazones» (cap. 5). A veces producíanse en ella momentáneas e intermitentes pérdidas de la fe, que sólo cabía interpretar como «una de las más tristes consecuencias del pecado» (cap. 5). Pero estas tentaciones del Maligno eran pasajeras, pues su fe era honda y se robustecía cada vez más.

Tampoco había desaparecido en ella la femineidad que le era consustancial; a pesar de la sobriedad de su arreglo y de su esforzada labor cotidiana, de sus privaciones y abnegaciones, la femineidad permanecía con ella: «La que una vez fue mujer y dejó de serlo puede en cualquier momento convertirse nuevamente en mujer; depende sólo del toque mágico que logre efectuar la transfiguración» (cap. 13). Más adelante, cuando se entreviste con Arthur en el interior del bosque, lejos de toda mirada malsanamente curiosa, aunque sin

ningún atisbo por parte de ambos de entregarse a su escondida pasión, despertará de nuevo en ella, bien es verdad que como una pura y efímera llama, aquella femineidad.

Como la inmensa mayoría de hombres que creen en la supremacía del reino del Espíritu, Nathaniel Hawthorne no sólo nos muestra un sacrosanto respeto hacia la condición femenina, sino que la considera igual, en lo que a sus potencialidades intelectuales se refiere, al hombre. Pero también sabe que en una sociedad, como en la que le tocó vivir a Hester Prynne, que no permite que la mujer desarrolle esas potencialidades espirituales e intelectuales, si la mujer se entrega a meditaciones especulativas, como era el caso de Hester, podía entristecerla más aún, pues, al fin y al cabo, está abandonándose a una tarea desesperanzadora. El primer paso para que la realización plena de la mujer sea posible, debe ser destruir la sociedad constituida y volverla a edificar. Naturalmente, Hawthorne no está manifestando aquí esas tendencias anarquistas destructivas que se exponen en los textos de Mijaíl Bakunin, para quien el nuevo mundo de su personal utopía ácrata debía levantarse sobre las ruinas completas del antiguo. Hawthorne está aludiendo sólo a la desigualdad existente entre hombres y mujeres, que debe ser corregida sobre la base de destruir, mediante la educación, los viejos e infundados prejuicios sobre la mujer. En ningún momento manifiesta Hawthorne esa ridícula idea de que hombres y mujeres deben ser completamente iguales en todo; por supuesto que deben continuar siendo diferentes en lo que a su naturaleza orgánica y a su vida anímica se refiere. La igualdad, como es lógico, la entiende Hawthorne como una igualdad jurídica y una igualdad de oportunidades. Ambos, hombres y mujeres, son sujetos de plenos derechos individuales, y, en este sentido, no puede haber restricción de ningún tipo en los derechos individuales de la mujer como miembro de la sociedad y de un cuerpo político. No obstante, sí es cierto que en Hawthorne, y especialmente en esta novela, se manifiestan ciertas tendencias vagamente anarquizantes, seguramente por influencia de dos pensadores estadounidenses a los que conoció personalmente y estimó: Ralph Waldo Emerson (1803-1882) y Henry David Thoreau (1817-1862), ambos de Massachusetts, el primero precisamente de Boston y el segundo de Concord. De igual modo que Thomas Jefferson, también Nathaniel Hawthorne estaba persuadido de que los derechos naturales del hombre de que habla

el pensador inglés John Locke, tales como el derecho a la libertad, a la vida y a la propiedad, son verdades evidentes por sí mismas, no sujetas a demostración empírica, verdades, como si dijéramos, axiomáticas, tales como lo son las verdades geométricas[22]. Muchas de las principales ideas del liberalismo político de John Locke, tal como se manifiestan en su *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*, cuya tercera y última edición en vida del autor es de 1698, pasaron a los Padres Fundadores, como el propio Jefferson, y a los mencionados Emerson y Thoreau. Para ningún historiador del pensamiento político es un secreto que las ideas antiestatalistas de William Godwin (1756-1836) proceden del liberalismo político de Locke, llevado en el caso de Godwin a sus últimas consecuencias, lo que no significa que el gran pensador político inglés no creyese firmemente en el poder político y en el Estado. En el capítulo primero de su *Segundo Tratado*, puede leerse: «Considero, pues, que el poder político es el derecho de dictar leyes bajo pena de muerte y, en consecuencia, de dictar también otras bajo penas menos graves, a fin de regular y preservar la propiedad y emplear la fuerza de la comunidad en la ejecución de dichas leyes y en la defensa del Estado frente a injurias extranjeras. Y todo ello con la única intención de lograr el bien público»[23]. También en Emerson y en Thoreau, aunque en menor grado que en Godwin, hay una desconfianza hacia el Estado, como de hecho la hubo en el tercer Presidente de los Estados Unidos y principal redactor de la Declaración de Independencia. Pero desconfianza hacia el Estado no significa hostilidad hacia el Estado. Esa hostilidad la veremos muy clara, después de Godwin, en Pierre-Joseph Proudhon, y después en el anarquismo ruso de Bakunin y de Piotr Kropotkin. Pero no es esta la tradición, ni mucho menos, que alimenta a los dos

22 La afirmación de Locke puede sorprender en un pensador que no creía en las ideas innatas, como trató de demostrar en el primer libro de su *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Sobre la difícil conciliación entre la posición filosófica empirista de Locke, es decir, que el conocimiento se adquiere a través de los sentidos y de la experiencia, y su posición política a favor de las verdades evidentes por sí mismas, tales como los llamados derechos naturales, puede consultarse George Holland Sabine, *Historia de la teoría política*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 407. La traducción es de Vicente Herrero.

23 John Locke, *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*, Madrid, Tecnos, 2006, pág. 9. La traducción es de Carlos Mellizo.

pensadores estadounidenses citados que influyeron en Hawthorne. En el caso de Emerson, sus ideas pueden adscribirse a lo que se ha denominado «Trascendentalismo», y parece evidente que profesaba un difuso panteísmo. En el tercero de un conjunto de cinco ensayos reunidos en castellano bajo el título de *Los fundamentos de la sociedad contemporánea*, dedicado a la «Política» («Politics», 1844), puede leerse lo siguiente: «Todos los fines públicos presentan un aspecto vago y novelesco al lado de los fines privados. En efecto, a excepción de aquellos que los hombres se imponen a sí mismos, todas las leyes tienen algo que mueve a risa [...] Dedúcese de todo esto que a menos gobierno, a menos leyes y a menor delegación de poder, corresponde mayor bienestar. El antídoto de ese abuso del gobierno formal, es la influencia del carácter personal, el desenvolvimiento del individuo, la acción del maestro para sustituir la revuelta del poder, el influjo del sabio con quien, precisa reconocerlo, los gobiernos existentes apenas guardan una ligerísima semejanza [...] El Estado existe para educar al sabio; cuando éste aparece, desaparece aquél. La presencia del carácter hace inútil al Estado. El sabio es el Estado»[24].

La idea de la «desobediencia civil» es más nítida aún en Thoreau, al que le costó trabajo independizarse de las concepciones de Emerson, del que sin duda fue su principal discípulo. Thoreau, aún con más ahínco que Emerson, abogaba por una vuelta del hombre al medio natural, a un mayor contacto con la inocencia de la naturaleza, ajena como es a la artificialidad de la civilización. Intentó explicarlo en el más célebre de sus textos, *Walden*, que comenzó a escribir en 1846, fruto de la experiencia que vivió en la cabaña que él mismo comenzó a construir, en una parcela de su amigo Emerson, en la primavera de 1845, junto a la laguna de Walden, en Concord, adonde se trasladó el 4 de julio de ese año[25]. En 1848 pronunció su famosa

24 Rodolfo W. Emerson, *Los fundamentos de la sociedad contemporánea*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1923, págs. 105-106. Más adelante, en la pág. 109, dirá que «las tendencias de nuestra época favorecen la idea del *self-government* [autogobierno]». La traducción es de Francisco Lombardía.

25 Extraigo los datos de la Introducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra al mencionado texto, del que también son los traductores. Henry David Thoreau, *Walden*, Madrid, Cátedra, 2009, págs. 9-50.

conferencia acerca de la relación del individuo con el Estado, que terminaría adoptando el título de *Desobediencia civil*, aunque primero se publicó bajo el de *Resistencia al gobierno civil*, en 1849[26]. En relación con la conciencia de pecado de ambos amantes en *La letra escarlata*, así como de la posible vinculación de esa convicción de haber pecado con el hecho de haber mantenido contacto carnal, debe prestarse atención a unas cuantas líneas de Thoreau escritas en el capítulo titulado «Leyes superiores» de *Walden*. En ellas se lee lo siguiente: «Tal vez no haya nadie que no se avergüence a causa de la naturaleza inferior y animal a la que está unido [...] La sabiduría y la prudencia provienen del ejercicio; la ignorancia y la sensualidad de la pereza [...] Una persona impura es universalmente perezosa [...] Si queréis evitar la impureza y todos los pecados, trabajad seriamente, aunque sea limpiando un establo»[27]. Estas palabras están muy próximas a la moral puritana (recordemos la abnegada entrega de Hester al duro trabajo de bordadora después de su condena), y, de otro lado, sería demasiado aventurado pensar que Hester Prynne —en cuanto a Arthur Dimmesdale no tendría fundamento alguno dudarlo—, incluso después de su castigo público, haya abandonado en su fuero interno por completo algunos de los principios esenciales de la moral calvinista, tales como el rechazo a la mentira y la ética del esfuerzo y del trabajo como un bien en sí mismo para el hombre. Lo que Hester rechaza con todas sus fuerzas, además de la hipocresía social, es, sobre todo, el fanatismo, el extremismo a que puede conducir una confesión religiosa intransigente e intolerante, y, por supuesto, que se invada de una manera tan impúdica y tan agresiva su vida privada, habida cuenta que de su acción no se ha derivado ningún mal concreto para la comunidad en la que vive. Naturalmente, sus jueces no lo vieron así, y por eso la condenaron, porque apreciaban en su comportamiento un mal ejemplo, un ejemplo disolvente de la estructura social. Es evidente que la ética protestante en general y la calvinista en particular, al menos en lo que atañe al contacto carnal, aunque esté fundamentado en un amor limpio y auténtico, se inspira más en determinados pasajes del Antiguo Testamento, que toma al pie de la letra, que en la ética que se desprende de los

26 *Ibidem*, pág. 16.

27 *Ibidem*, págs. 255-256.

Evangelios. Bastaría con traer aquí a colación el modo de proceder de Jesús con la mujer adúltera. Sólo si hubiesen tenido en cuenta aquellos miembros del tribunal que juzgó a Hester la infinita humanidad y la infinita capacidad de perdón que se desprende de la manera de actuar de Jesús hacia esa mujer pecadora, hubiesen resuelto el caso de un modo completamente distinto, esto es, *evangélico*. Pero eso era algo completamente utópico, en aquellos tiempos, en el seno de las comunidades puritanas de la costa Este norteamericana.

Continuando con las ideas que vierte Hawthorne en su novela sobre la liberación de la mujer, estima que la naturaleza del hombre, del varón, debe «ser modificada en su esencia antes de que la mujer pueda asumir la que tiene que ser su posición justa y verdadera» (cap. 13). Cuando todas estas dificultades hayan sido vencidas, la propia mujer deberá, a su vez, cambiar completamente. Pero la mujer nunca podrá superar estos problemas por medio del pensamiento. Son problemas sin solución, a no ser que el corazón adquiera la preeminencia en la naturaleza de la mujer (cap. 13). Apreciamos aquí la desconfianza de Hawthorne, como en cierto modo veíamos en Emerson y en Thoreau, hacia la civilización, hacia la cultura libresca, incluso hacia la razón. Aquí se nos muestra, quizás, el Hawthorne más romántico y menos ilustrado. Aunque Hawthorne esté refiriéndose a la condición femenina, su principio podría aplicarse igualmente a la condición masculina, a saber, que el corazón adquiera primacía sobre el intelecto. Semejante alegato antiilustrado, sin embargo, es de dudosa aplicación práctica en la vida social, a no ser que se renuncie al progreso material, o, al menos, se reduzca considerablemente la confortabilidad artificial de la civilización por el bienestar espiritual que produce el contacto íntimo con la naturaleza. Hawthorne, y no conviene endulzar o tergiversar sus palabras en esta delicada cuestión, está demandando un puesto clave en la sociedad al misterioso y problemático territorio del sentimiento, en cuanto que debe ser el corazón de cada ser humano el que guíe preferentemente sus actos. ¿Qué ocurriría entonces con la competitividad salvaje? ¿Y con el ánimo de lucro?

En cuanto a la mentira, la única vez que Hester ha mentido es ocultando al mundo, y sobre todo a Chillingworth, la identidad de su amante. Lo hizo, sin duda, para garantizar el bienestar de Arthur,

«pero la mentira —le comenta a Arthur al desvelarle la identidad de Chillingworth— nunca está bien, aunque sea con amenaza de muerte» (cap. 17). En la biografía de Kant escrita por uno de sus más tempranos discípulos, Borowski, terminada en octubre de 1792, pero que el filósofo de Königsberg, a pesar de autorizarla después de hechas algunas correcciones, prohibió terminantemente que se publicase mientras él viviera, se nos informa cómo el padre de Kant, que era un humilde guarnicionero, inculcó a su hijo el más firme rechazo a la mentira, de igual modo que fue su madre, una ferviente creyente de religión pietista, la que le enseñó que debía rezar todos los días[28].

******

En cuanto a Arthur Dimmesdale, que es un hombre de profundas convicciones religiosas, temeroso de Dios y entregado por entero a su feligresía, el sentimiento de culpa lo atormenta de manera terrible por su acción con Hester, de la que se arrepiente sinceramente, aunque continuará amando apasionadamente en secreto, dentro de sí mismo, a la valerosa joven. Desde el principio del calvario por el que tiene que pasar Hester, le insta a que desvele su nombre, aunque, como hemos dicho ya, con nulo resultado, pues ella quiere evitar a toda costa que finalice su actividad como pastor y que se exponga de manera tan humillante al escarnio público. Pero no vaya a pensarse que Arthur es un cobarde o un despiadado egoísta. Hace todo lo que

28 Ludwig Ernst Borowski, *Relato de la vida y el carácter de Immanuel Kant*, Madrid, Tecnos, 1993, pág. 18. La traducción es de Agustín González Ruiz. Aunque, con un espíritu muy poco kantiano, Borowski publicó todo lo que Kant había tachado de la biografía, dejando además tal como él los había redactado aquellos breves pasajes modificados por Kant, mostrando de este modo al público lector su propia redacción original y las anotaciones marginales del eminente pensador, en el pasaje en el que habla de la actitud y la influencia de los padres de Kant en la formación de su carácter, indica Borowski expresamente en nota al pie que no se vio alterado lo más mínimo después de la lectura efectuada por el filósofo. Borowski interpretó ese respeto en este punto en concreto como una muestra significativa acerca del rigorismo moral que caracterizaba al biografiado.

está en su mano por aliviar el sufrimiento de Hester. Por ejemplo, cuando intercede con valentía e impecable argumentación, en presencia del Gobernador de la colonia, Richard Bellingham[29], y de su superior, el humanitario reverendo John Wilson[30], en favor de que Hester continúe viviendo con su hija Pearl, haciendo una encendida y conmovedora defensa de los «derechos inalienables» que asisten a una madre que ama con total desinterés y dedicación a su hija (cap. 8). Entre madre e hija, alega el ministro, «existe una relación terriblemente sagrada», que se ve acentuada por el hecho de que la misión de Pearl es la de bendecir, «de ser la única bendición en la vida de esta mujer»; más aún: la función de la pequeña Pearl es de carácter expiatorio, y eso explica que el atuendo de la niña recuerde el símbolo que su madre lleva sobre el pecho (cap. 8).

Arthur no es un hombre de ideas liberales; para tener paz espiritual, necesita sentir sobre él la presión de la fe, que lo confinaba en una especie de armazón de hierro (cap. 9). Pero, aunque sinceramente arrepentido, el sentimiento de culpa casi lo conduce a la locura. Ello es así, en parte, por la sutil y demoníaca actuación de Roger Chillingworth, quien, bajo la apariencia de la amabilidad y la amistad, tratará de destruir psicológica y moralmente a un espíritu tan sensible como el de Arthur. Su sensibilidad es tan intensa, su imaginación y su pensamiento tan activos, que la enfermedad física tenía así muchas probabilidades de originarse en el interior de este turbulento magma espiritual (cap. 9). En Arthur se daba una «extraña compenetración de su cuerpo con su alma»; de ahí que, en su

29 Personaje histórico, nacido en Inglaterra en 1597, emigrante a Nueva Inglaterra en 1634, fue durante varios periodos teniente-gobernador, y, finalmente, en 1641, 1654 y desde 1665 hasta su muerte, ocurrida en 1672, Gobernador de Massachusetts. Los datos los proporcionan los traductores en la nota nº 12 de la citada edición de la novela de Hawthorne.

30 Pastor protestante, superior en jerarquía a Arthur Dimmesdale, se trata también de un personaje rigurosamente histórico, nacido en Inglaterra en 1591, donde obtuvo, en el King's College de Cambridge, los grados de bachiller y licenciado en artes, trasladándose posteriormente a Nueva Inglaterra, en 1630, donde trabajó como profesor en la Primera Iglesia de Boston, lugar en el que permaneció hasta su muerte, acaecida en 1667. Asimismo, estos datos biográficos los proporcionan los traductores en la nota nº 13 de la mencionada edición de la novela.

caso, «una enfermedad del cuerpo» pueda ser «sólo un síntoma de una enfermedad del espíritu» (cap. 10). Pero un «hombre que está agobiado por un secreto», como era su concreta circunstancia, «debería evitar toda intimidad con su médico» (cap. 9), pues no olvidemos que Chillingworth ha tenido la suprema habilidad de ganarse la confianza de Dimmesdale sin que este sospeche nada, ofreciéndose como su médico, pues como tal se ha presentado en la comunidad después de su repentina aparición en el poblado, sin que nadie, salvo, naturalmente, Hester, lo reconozca. En una conversación con el sigiloso y vengativo falso médico, Arthur manifiesta juicios y opiniones que pudieron haber influido en Miguel de Unamuno al escribir *San Manuel Bueno, mártir* (novelita publicada en marzo de 1931), especialmente porque, además de esconder un profundo secreto que no quiere conozca la comunidad de feligreses a la que atiende espiritualmente, sugiere que si tal secreto se conociese, entonces no podría llevar su bálsamo y consuelo a los pecadores, que necesitan verlo como un hombre puro y sin mácula. Su tormento, indecible, es interior, está oculto, y, por eso mismo, es aún más devastador (cap. 10).

Cuando descubra la identidad de su compañero de casa y de cuáles son sus verdaderas intenciones, desveladas por Hester en lo más profundo del bosque, Arthur recibirá una impresión muy intensa. Esta escena del encuentro en la umbría de los que una vez fueron fugaces amantes, después de transcurridos siete años[31] de sufrimiento en silencio, es de una belleza indescriptible. Es la cita furtiva entre dos seres puros y buenos que todavía se aman con ternura y absoluto desinterés. «Si fuera un ateo —le dice Arthur a Hester entre el rumor de las hojas—, un hombre sin conciencia, un desalmado con instintos toscos y brutales, puede que hubiese encontrado paz hace mucho tiempo. Más aún, no la habría perdido nunca» (cap. 17). La penitencia que ha hecho hasta entonces la estima insuficiente, una prueba más de su severa autoexigencia moral: «¡Es verdad que ya he hecho bastante penitencia! Pero no he logrado verdadero arrepentimiento» (cap. 17). Para Arthur, el pecado de Chillingworth es mayor que el de Hester y el suyo propio, pues el médico «violó a sangre fría el sagrado secreto de un corazón humano» (cap. 17). Sólo ante los ojos de Hester, delante de ella en la soledad del bosque, podía Arthur, que

31 El simbolismo bíblico del número siete no debe ser desdeñado.

había sido falso ante Dios y ante los hombres, ser por unos instantes él mismo (cap. 17). La cruda verdad, dice el narrador en referencia a Dimmesdale, «es que las huellas que la culpa deja en las almas no se pueden reparar en este mundo» (cap. 18).

Es al final del relato cuando Arthur nos ofrece una actitud inequívocamente gallarda y decidida, precisamente al tomar la irrevocable decisión de comunicarle a toda la comunidad —después de haber pronunciado su último sermón, que casi lo ha transfigurado en un santo a ojos de todos— cuál es la verdad del hecho que tan celosamente ha guardado, bien es cierto que a instancias de Hester, durante siete prolongados años, y la expresa, además, encima del mismo patíbulo vergonzoso en el que Hester Prynne, con su hijita en brazos, sufrió entonces tan espantosa humillación. Hace algún tiempo que siente, que intuye de un modo muy difícil de explicar racionalmente, que va a morir, y no está dispuesto a permitir que esto ocurra sin haber asumido públicamente su culpa. Las graves palabras que pronuncia desde el oneroso tablado, dejan atónita y sobrecogida a la multitud que lo escucha en profundo y recogido silencio. Se arranca violentamente la banda de ministro, y la misma marca, igual a la de Hester, que ha estado durante todo ese tiempo quemando su corazón, surge de pronto, como un signo del castigo divino, ante las miradas de una multitud paralizada por el horror, sobre su pecho (cap. 23). Pero Hawthorne nos propone aquí una metáfora, pues el narrador no deja definitivamente aclarado si la marca era o no real, nítidamente visible o no, ya que algunos de los presentes manifestaron haberla visto con sus propios ojos, mientras que otros afirmaron, igual de resolutivos, que no habían visto estigma alguno hendido en la carne viva del pecho de Arthur Dimmesdale. Lo importante, viene a decirnos el novelista, es el estigma que durante siete interminables años ha quemado lo más escondido del corazón y el pecho de Arthur, con independencia de que los ojos de los sentidos puedan o no verlo. Lo que sí pudo comprobar la muchedumbre congregada es que el espíritu de Dimmesdale, desde el momento en que se hubo desprendido de su culpa, se hundió en un profundo reposo, como si un pesado fardo le hubiese sido arrancado. Para Nathaniel Hawthorne, que nunca pierde de vista el temible combate entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal que tiene lugar a todo lo largo de la existencia de la vida de los hombres desde el momento de la

caída, la actitud de Arthur confirma que el demonio no puede triunfar; expresado de otro modo: que Chillingworth ha fracasado por completo. Pero Arthur lo perdona lealmente, sin atisbo alguno de rencor. Pearl, que un poco antes se había abrazado a las piernas de su padre, lo besa ahora en los labios. Las lágrimas de la que está a punto de dejar de ser una infanta, caen sobre su padre como una promesa de futuro y de esperanza para ella. Arthur, al fin de esta conmovedora escena, muere en brazos de Hester, muy poco después de que ella le haya dicho: « ¡Estoy segura de que hemos pagado el precio de la libertad, el uno con el dolor del otro!» (Cap. 23). La libertad, parece decirnos Hawthorne, la libertad individual, la libertad de elegir, lleva aparejado el sufrimiento, en este caso provocado por unos principios religiosos impregnados de prejuicios, de intolerancia y de fanatismo. Hay aquí un contacto muy tangencial con la cosmovisión dostoyevskiana de la libertad, un autor, en cualquier caso, que no pudo influir absolutamente nada en el contenido moral de *La letra escarlata*. Para el gran novelista ruso, sobre todo a partir de 1866, año en que comienza a publicarse *Crimen y castigo*, la libertad, que constituye el máximo distintivo del ser humano, es libertad de elegir entre el bien y el mal; el problema de la libertad no puede disociarse del problema de Dios y del problema del mal; la redención del mal cometido exige arrepentimiento y castigo; y la vida del hombre es inconcebible sin sufrimiento, pues éste es consustancial a la condición humana. En la novela de Hawthorne, el precio de haber elegido libremente los amantes, en el seno de una comunidad intransigente, conlleva ineluctablemente el recíproco sufrimiento de ambos, la separación definitiva y la marginación social de uno de los amantes, que se sacrifica voluntariamente y a un precio terrible por el otro, una muestra indubitable de la misteriosa fuerza del amor. Las últimas palabras de Arthur, antes de expirar, son memorables. Dice que lo que ambos hicieron fue una cosa en la que mostraron olvidarse de Dios, algo que supuso una violación del respeto que mutuamente se debían el uno para con el otro, algo que parecía hacer para siempre imposible que se encontrasen en la otra vida, en la vida verdadera, en la vida eterna, pero la infinita misericordia de Dios hará posible ese anhelado encuentro, de igual modo que esa misma misericordia se ha manifestado en las terribles aflicciones de Arthur: en el estigma que abrasaba su pecho (por eso se ponía tanto la mano en él, para

asombro constante de la pequeña Pearl), en la aparición y fatal presencia obsesiva de su enemigo declarado Chillingworth, en su confesión pública delante de todos.

Después del penúltimo capítulo, el autor coloca una Conclusión del relato, el capítulo 24, que debe ser leída con atención, pues está impregnada de un hondo significado moral. Dos cuestiones deben ser subrayadas. La primera, que al exhalar su último suspiro en los brazos de Hester Prynne, Arthur Dimmesdale está expresándole a toda la humanidad cuán débil es el derecho de los hombres a la autosatisfacción. En presencia de todos estaba dejando entrever una gran verdad: que todos somos pecadores frente a la Pureza Infinita, esto es, Cristo. La segunda, y éste sí puede ser considerado un planteamiento ético kantiano, que hay que decir la verdad, la verdad más recóndita que anida en nuestro ser, y si no somos capaces o no tenemos el valor de decirla completa, al menos debemos manifestarla de tal manera que permita a los demás atisbar cómo somos verdaderamente por dentro y qué escondemos.

Quizá sea este el momento de discrepar con algunas de las rotundas afirmaciones del eruditísimo e inimitable escritor argentino Jorge Luis Borges, contenidas en el texto de una conferencia sobre Nathaniel Hawthorne que pronunció, en marzo de 1949, en el Colegio Libre de Estudios Superiores de la ciudad de Buenos Aires. Apoyándose en la opinión de Edgar Allan Poe de que Hawthorne tendía a la alegoría, algo indefendible para el gran escritor bostoniano, así como en la creencia de que un «error estético» dañó al autor de *La letra escarlata*: «el deseo puritano de hacer de cada imaginación una fábula lo inducía a agregarles moralidades y a veces a falsearlas y a deformarlas»[32], Borges concluye diciendo que los cuentos de Hawthorne son mucho mejores que sus novelas. En su excesiva propensión a la metáfora, lo compara con Ortega y Gasset, y, además, opina que, a pesar de su «curiosa imaginación», Hawthorne es un escritor «refractario, digámoslo así, al pensamiento»[33]. Las preferencias de Borges se decantan por *Twice-Told Tales* (*Cuentos dos veces contados*, de la primavera de 1837), en donde se prefiguran, sobre

32 Jorge Luis Borges, «Nathaniel Hawthorne», en *Prosa Completa*, Barcelona, Bruguera, 1980, volumen 2, pág. 180.

33 *Ibidem*.

todo en *Wakefield*, el mundo de Herman Melville y de Franz Kafka[34]. No sólo no creo que haya fundamento para afirmar que un escritor como Hawthorne es «refractario al pensamiento», siempre y cuando ese concepto de pensamiento se amplíe, como debe hacerse, a la esfera de lo religioso y lo moral, sino que, antes de leer el deslumbrante ensayo de Borges, he entrevisto relaciones, desde el punto de vista de las consecuencias morales y del trágico fin que puede derivarse de una acción, con uno de los más excelsos relatos de Herman Melville, *Billy Budd, marinero*, aunque el escritor bonaerense no acierte a ver ninguna. Tampoco me parece un descrédito, sino todo lo contrario, procurar «hacer del arte una función de la conciencia»[35], como con acertado juicio crítico deduce el rioplatense de las novelas del estadounidense. A diferencia de lo que opinaba Henry James, Jorge Luis Borges no ve «objetividad» alguna en *La letra escarlata*. Objetividad que, tanto para Henry James como para Ludwig Lewisohn (1882-1955), se fundamentaba básicamente en la autonomía e independencia del personaje de Hester Prynne. Esa objetividad, sin embargo, la ve Borges en Joseph Conrad o en León Tolstoi, pero no en Hawthorne[36]. Nosotros, no obstante, sí compartimos la opinión de ese gran representante de la novela psicológica que fue Henry James.

******

Sólo resta completar el dibujo de la personalidad del complejo personaje de Roger Chillingworth, el marido de Hester Prynne al que todos creían muerto en un naufragio, durante el viaje desde Inglaterra hasta la Bahía de Massachusetts, pero que aparece de improviso en el poblado, bajo un nombre supuesto y ocultando su identidad, salvo a su propia esposa, después de haber sido retenido durante un periodo prolongado por los indios, de los que ha aprendido mucho, en especial el elevado poder curativo de las hierbas y plantas silvestres. Él mismo admite que ha empleado «sus mejores años en alimentar el sueño hambriento de la sabiduría» (cap. 4). Chillingworth es un hombre, desde mucho antes de conocer a Hester, volcado casi

34 *Ibidem*, pág. 185.

35 *Ibidem*, pág. 189.

36 *Ibidem*, pág. 190.

exclusivamente en el estudio y en el mundo frío, marmóreo y rígido de los libros. La aventura imprevisible de la experiencia de la vida, con sus caídas y contradicciones, con sus aciertos y desatinos, con sus misterios y transparencias, es algo completamente desconocido para él. Sólo vive encerrado en el limitado universo de los libros que estudia, sin pasión, sin ardor, sin fuego que abrase el alma. En la única entrevista que mantiene con Hester cuando ésta se halla en la cárcel, le dice a la que una vez fue su esposa: «Mi mundo era un mundo sin alegría. Mi corazón era una habitación suficientemente grande para albergar a muchos huéspedes, pero solitaria y fría, y sin un fuego que la calentara» (cap. 4). En esa misma conversación carcelaria, le confiesa a Hester que está decidido a descubrir la identidad del hombre que ha yacido con su mujer: «Créeme Hester, hay pocas cosas (ya sea en el mundo exterior, o, hasta cierto punto, en la esfera invisible del pensamiento), pocas cosas que permanezcan ocultas al hombre que se dedica intensa y exclusivamente a resolver un misterio» (cap. 4). Chillingworth se nos presenta, pues, como un ejemplo de perseverancia, aunque el objeto de sus indagaciones sea la venganza. Sin haber estudiado Medicina en ninguna Universidad, sus amplias lecturas y sesudos conocimientos le facultarán, mediante el engaño y la simulación, ejercerla en Boston, en donde se presenta como médico, manteniendo desde muy pronto unas excelentes relaciones con las autoridades locales. Enterado desde el principio de lo que su mujer ha hecho, es decir, simultáneamente al resto de los miembros de la comunidad, el principal y casi único objetivo de la existencia de Chillingworth es la venganza, especialmente dirigida contra ese hombre, todavía desconocido, que es el padre de Pearl, hombre cuya vida se propone destruir lenta y cruelmente, pero con la astucia de un zorro y la prudencia de una serpiente como valiosas auxiliares. Todo el motor de su vida, desde que conoce los hechos, nos dice el narrador en la Conclusión del libro, había sido entregarse a la organización y ejecución de esa despiadada venganza.

Entrado en años, deforme, inteligente y astuto, Chillingworth es, sobre todo, un malvado. En cierto modo, al igual que el Claggart de *Billy Budd, marinero*, el mal que anida en el corazón de Chillingworth es una maldad más allá del vicio, que «no participa en nada de lo sórdido ni de lo sensual», aunque, a diferencia de Claggart, no se trata

de una «depravación natural»[37], sino de una malignidad alimentada por el odio e incluso por una incapacidad para asimilar correctamente los parabienes de la civilización, representados por los libros de la más alta cultura. La única persona que conoce la verdadera identidad de Chillingworth es, naturalmente, Hester, aunque, bajo siniestras amenazas, tendrá que mantenerla oculta, decidiéndose, al fin, pasados siete años, a revelarle a Arthur, en la entrevista del bosque, la identidad de Roger y que comparte casa nada menos que con su más declarado enemigo.

******

Pearl, por último, es el fruto, la encantadora hija nacida de la relación adúltera entre Hester y Arthur. Representa la inocencia, lo indómito, lo incontaminado y natural, y, en este sentido, podríamos encontrarle un cierto paralelismo con la niña Catherine Earnshaw que se cría medio salvaje en las landas del Yorkshire, del mismo modo que hay en ella destellos luminosos que proceden de ese culto «trascendentalista» a la Naturaleza de Ralph Waldo Emerson y de Henry David Thoreau, y quién sabe si no la tuvo algo en cuenta Melville para pergeñar la más pura inocencia y bondad que aflora de todas sus creaciones, «la bondad más allá de la virtud»[38], tal como se revela en la enigmática e inmarcesible encarnación del bello marinero Billy Budd. Pero Pearl también parece estar inconscientemente rodeada de un extraño halo de misterio, pues de su comportamiento se desprende una innata capacidad para saber qué ocurre a su alrededor, cómo es el interior de las personas, que energía desprenden,

37 Herman Melville, *Benito Cereno. Billy Budd, marinero*, Madrid, Alianza, 2007, pág. 240. Las expresiones de la novela corta de Melville corresponden al capítulo 11. La traducción del segundo de los relatos de Melville recogido en la edición de Alianza, que es el que ahora nos ocupa, es de José María Valverde.

38 Hannah Arendt, *Sobre la revolución*, pág. 111. En el apartado 3 del capítulo 2 de su profundo ensayo, quizás lleve a cabo la gran pensadora judía la que puede ser considerada como la más aguda —a pesar de su concisión— interpretación jamás realizada del magistral relato de Herman Melville.

si salutífera y buena, o perversa y demoníaca[39]. Pearl[40] es traviesa, indomable, caprichosa, inquieta, algo así como un duendecillo de los bosques, pero ama con locura a su madre. Representa lo contrario de las convenciones sociales, de las normas trasnochadas, de la hipocresía, del fanatismo religioso y la falsedad moral. Como muy bien acierta a decir Arthur —ya lo hemos recordado—, la misión de Pearl «es la de bendecir; de ser la única bendición en la vida de esta mujer [Hester]. Su función es también, como la misma madre ha dicho, expiatoria» (cap. 8). En la educación de Pearl encontrará un campo propicio para desahogarse la fantasía del pensamiento de Hester Prynne.

A la muerte de Chillingworth, Pearl recibió una sustanciosa herencia. Después de esa muerte, madre e hija desaparecieron durante largos años. Pero, al fin, Hester Prynne regresó al que consideraba su verdadero hogar. Madre e hija terminaron separándose, y es comprensible pensar que Pearl vivió con comodidad y entre los encantos de su juventud, posiblemente en Inglaterra, o en lejanas y extrañas tierras, aunque con certeza nunca más se supo de sus pasos. Hester Prynne, por su parte, y sin que nadie se atreviese ahora a obligarla a ello, colocóse voluntariamente de nuevo la letra escarlata sobre su pecho, pero en esta ocasión el estigma sólo provocaba admiración y respeto entre quienes la rodeaban. Deseaba en lo más íntimo

39 Similar intuición profunda para distinguir la malignidad de la inocencia, también pareció adornar al intachable capitán Vere en *Billy Budd, marinero*, sublime encarnación de «la virtud más allá de la bondad», y que, a pesar suyo, puesto que las leyes no están hechas ni para los ángeles ni para los demonios, sino sólo para los hombres, no tendrá más remedio que persuadir al Consejo de guerra sumarísimo de que Billy Budd, un «ángel de Dios», debe ser ahorcado, después de haber matado, casi con completa seguridad involuntariamente, a su superior Claggart de un manotazo. La inocencia pura castiga implacablemente, del único modo que sabe hacerlo, al mal absoluto, a la «depravación natural», pero, por eso mismo, en tiempo de guerra y en un mundo en el que sólo pueden regir las leyes humanas, a Billy Budd no le queda otra salida que la ejecución, promovida por quien menos desea su muerte; de ahí la inmensa tragedia que contiene en sus entrañas este relato único. Véanse para toda esta cuestión los mismos capítulos señalados en las notas precedentes de los libros de Herman Melville y de Hannah Arendt.

40 En 1649 tiene siete años cumplidos.

continuar haciendo penitencia. Hester Prynne dedicó lo que le quedaba de vida al trabajo y a la altruista dedicación a sus semejantes, y, como había tenido una gran experiencia en el dolor y en el sufrimiento, sus consejos eran muy estimados por los habitantes de la colonia. Al morir, su tumba fue cavada junto a la de quien una vez había sido el hombre de sus sueños.

Málaga, 1 de mayo de 2014, festividad de Santa Columba de Cornualles, princesa virgen del siglo VI que fue decapitada por no querer casarse con un esposo pagano.

La realizadora y actriz alemana Leni Riefenstahl en una escena de la película *La luz azul* (1932).

Algunas reflexiones sobre la película *Das Blaue Licht* («La luz azul»), de Leni Riefenstahl (1932)

No creo exagerado afirmar que, en su género específico de «filmes de montaña» del periodo de la República de Weimar, *Das Blaue Licht* («La luz azul»), de Leni Riefenstahl (Berlín, 22 de agosto de 1902 – Pöcking, Baviera, 8 de septiembre de 2003), estrenada en la capital de Alemania el 22 de marzo de 1932, es una obra maestra. Sus méritos, de otro lado, también parecen trascender ampliamente aquel género, ya que, en lo que concierne a su originalidad en el tratamiento de la leyenda, la belleza de los paisajes naturales, las innovaciones derivadas de sus intereses etnográficos y antropológicos, la hermosísima fotografía, el empleo equilibrado de los planos y el virtuosismo en el manejo de la cámara, puede parangonarse a las mejores realizaciones alemanas del turbulento periodo de entreguerras. El padre de ese género de películas, el realizador alemán Arnold Fanck (1889 – 1974), hizo de *Stürme über dem Montblanc* («Tempestad en el Mont Blanc», de 1930) quizás la muestra más representativa de todas ellas, en la que la propia Leni Riefenstahl interpreta uno de los principales personajes. Poco después, en 1931, también participó Leni Riefenstahl como actriz en otro «filme de montaña» de Fanck, una comedia titulada *Der weisse Rausch* («L'Ivresse blanche» o «El ruido blanco»). Otras dos películas muy conocidas de Arnold Fanck en las que Leni Riefenstahl fue la principal intérprete femenina, son *Der heilige Berg* («La montaña sagrada», rodada en 1925) y *Die weise Hölle von Piz Palü* («Prisioneros de la montaña», de 1929). Esta última, en la que colaboró en la dirección el gran realizador checo Georg Wilhelm Pabst, es una auténtica tragedia en las cumbres y en ella «la montaña aparece como la verdadera protagonista de la acción»[1]. *La luz azul*, constituye, pues, la deslumbrante presentación de Leni Riefenstahl

1 Roberto Paolella, *Historia del cine mudo*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pág. 345.

como realizadora, en donde ella misma encarnó, con notables dotes interpretativas, a la protagonista, que obnubila con su inocente, hermosa y salvaje presencia a todos los demás personajes, salvo la casi inaccesible montaña, que esconde en una de sus grutas un centelleante tesoro de cristales de cuarzo, y la caudalosa y gigantesca cascada que hay junto al pueblo, elementos naturales que también pueden ser considerados, y de hecho son, «personajes» reales del drama.

Intentar llevar a cabo una valoración del cine de Leni Riefenstahl resulta complicado, pues el reconocimiento objetivo de sus cualidades técnicas y estéticas se verá siempre condicionado y lastrado por sus abiertas y explícitas simpatías nacionalsocialistas, así como por su admiración confesa de Adolfo Hitler, aunque ello se produjese a partir de finales de febrero de 1932, cuando la película que nos ocupa estaba ya completamente terminada. La dificultad crítica, por tanto, acabará siendo primordialmente de carácter ético. Pero el historiador, el crítico o el mero aficionado deben hacer un esfuerzo sincero por valorar aquellas cualidades del modo más riguroso posible, esto es, evitando contaminaciones ideológicas innecesarias o prejuicios *a priori*, lo que de ningún modo significa hacer *tabula rasa* de la ideología de la autora, pues eso también sería falsear el análisis desde el punto de vista histórico. Podríamos, asimismo, aducir sobresalientes ejemplos similares procedentes de la constelación ideológica bolchevique o marxista-leninista, que es la que más se opone, al menos en teoría, a la ideología nacionalsocialista, aunque en ambos casos estamos refiriéndonos a una *Weltanschauung* (concepción del mundo) que contiene intrínsecamente en su seno una visión totalitaria de la sociedad y del Estado. Pensemos, a fin de no multiplicar los ejemplos, en autores tan eximios como los realizadores cinematográficos Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin, o el pintor constructivista Vladimir Tatlin, los tres con desinhibidas e indudables connivencias con el régimen comunista soviético desde sus inicios en el otoño de 1917; más aún, complicidades manifiestas incluso con el propio estalinismo y su progresivo régimen de terror, iniciado ya sin ambages desde que José Stalin se hiciera con el control absoluto del poder a partir de diciembre de 1927 (coincidiendo con el XV Congreso del PCUS), política terrorista que tuvo su primera revelación desnuda en el despiadado comportamiento de los comisarios y funcionarios

del Partido Comunista para con los campesinos reticentes a cumplir con los objetivos fijados en el primer plan quinquenal aprobado en abril de 1929 (sólo para fiscalizar la cosecha de 1929 se enviaron entre 100.000 y 200.000 hombres de confianza al campo), un trato inhumano que arrojó un saldo de víctimas de entre un millón y cinco millones de personas (hombres, ancianos, mujeres y niños), a las que se dejó morir de hambre en las aldeas entre 1931-1932. Lo señala con todo detalle el eminente y riguroso historiador británico Edward Hallett Carr, nada sospechoso de conservadurismo, sino más bien todo lo contrario, en su monumental e insuperable *Historia de la Rusia Soviética (1917-1929)*, si bien los datos ofrecidos los he extraído de la síntesis que hizo de su vasto estudio el propio historiador en 1977, en realidad un libro nuevo, pues lo redactó por entero con un carácter autónomo[2]. ¿Dijeron algo los mencionados artistas a propósito de los terribles efectos de esta hambruna consentida y controlada por las autoridades como castigo ejemplar al «reaccionario» campesinado? ¿O es que no se enteraron en absoluto de sus mortíferos efectos? Es posible, pero también lo es que mirasen para otro lado. Porque, de igual modo que con harta condescendencia se observa por parte de historiadores sectarios el comportamiento moral de los artistas soviéticos adheridos o simpatizantes con el régimen comunista, esos mismos analistas no les conceden la más mínima presunción de inocencia a creadores o artistas como Leni Riefenstahl. ¿Estaba ella de verdad enterada de la diabólica e inclasificable, desde el punto de vista de las actuaciones humanas, «solución final» llevada a cabo contra los judíos, los gitanos, los homosexuales, los deficientes mentales o los opositores políticos al régimen criminal nazi? No cabe duda que Leni Riefenstahl fue una mujer privilegiada en la dictadura nacionalsocialista —tan proclive a un papel absolutamente sumiso y subordinado por parte de la mujer alemana como simple reproductora y objeto sexual de placer—, que se relacionó con los más altos jerarcas y que mantuvo una relación personal de amistad con Hitler y con Albert Speer, el megalómano arquitecto del *Führer* convertido en eficaz Ministro de Armamento desde febrero de 1942, para mayor desesperación de los rusos y de los anglosajones. Que supiese exactamente lo que estaba sucediendo en los campos de exterminio

2 Edward Hallett Carr, *La Revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1919*, Madrid, Alianza, 2009, págs. 208 y 218.

durante la guerra, es difícil de demostrar, pero lo que resulta indudable es que ella, que era una mujer culta y despierta, estaba perfectamente enterada de los espantosos efectos de las Leyes de Nuremberg, radicalmente antisemitas, aprobadas en septiembre de 1935, en el marco del Congreso anual del Partido Nazi, sarcásticamente celebrado, como era habitual, en la ciudad que vio nacer en 1471 al gran Alberto Durero, máximo exponente del Alto Renacimiento alemán. El día 15 de ese mes dirigióse Hitler al *Reichstag* reunido para la ocasión en Nuremberg. Ese día pronunció cuatro discursos, la única actividad que en verdad le satisfacía, hasta el punto de metamorfosearlo por completo. El que dirigió al *Reichstag* fue breve, y en él «se concentraba por primera vez en la "cuestión judía" en un discurso importante desde que era canciller»[3]. Recomendó la aceptación de la Ley de la Bandera, la Ley de Ciudadanía y la Ley de la Sangre. La presentación de las leyes antisemitas, como explica con asombrosa exactitud y todo tipo de pormenores el brillante y concienzudo historiador británico Ian Kershaw, fue una calculada maniobra de distracción y de engaño por parte de Hitler respecto de cuáles eran sus verdaderas intenciones contra los judíos, meridianamente claras desde la primavera-verano de 1919, y aún más desde que dictara el primer volumen de *Mein Kampf* en la cárcel de Landsberg (en Baviera) en 1924 (primero, en mayo, a su chófer, Emil Maurice, y desde julio, a Rudolf Hess), pero ahora había que atemperar el descontento que entre ciertas capas de la población alemana habían producido los desmanes contra los judíos durante el verano, así como mentir a la opinión pública internacional. Aparentemente, las Leyes de Nuremberg trataban de contener a los incontrolados del Partido contra los judíos; además, los efectos financieros de los ataques y vejaciones, estaban resultando perjudiciales para la economía alemana. Tuvo el perverso cinismo de decir en ese discurso, según recoge textualmente Max Domarus en su libro *Der Reichstag und die Macht* (Würzburg, 1968, págs. 536-537), cita reproducida por Ian Kershaw, que lo que se estaba haciendo en ese momento era un «intento de regular legalmente un problema que en el caso de que no se resolviese así tendría que pasar a resolverse a través de la solución final del

3 Ian Kershaw, *Hitler, 1889-1936*, Barcelona, Península, 2002, pág. 557. La edición original inglesa es de 1998.

Partido Nacionalsocialista»[4]. Esa «solución final» quedaría definitiva y trágicamente perfilada en la Conferencia de jerarcas nazis, bajo la dirección de Reinhard Heydrich, celebrada durante tres días en una lujosa villa a orillas del lago Wannsee, cerca de Berlín, desde el 20 de enero de 1942, «un peldaño clave en el camino hacia el terrible desenlace genocida», según escribe Ian Kershaw en la segunda parte de su mencionada biografía sobre el dictador de origen austriaco[5]. Quiero decir, pues, que de las vejaciones sufridas por los judíos desde la muerte del Presidente Paul von Hindenburg el 2 de agosto de 1934 (muy enfermo ya desde abril) —justo un mes después de que terminasen las matanzas de los elementos incómodos dentro de la SA (*Sturmabteilung* o «sección de asalto»), el NSDAP (Partido Nazi) y de otras personas cuyos asesinatos fueron ajustes de cuentas personales de Hitler, crímenes que se habían iniciado el 30 de junio y que causaron horror fuera de Alemania por haber sido perpetrados con los más repugnantes métodos gangsteriles)—, vejaciones que alcanzaron un paroxismo de odio antisemita inaudito en el pogromo del 9-10 de noviembre de 1938 (la *Reichskristallnacht* o «Noche de los Cristales Rotos», llamada así «por los millones de fragmentos de cristales rotos que llenaron las aceras de Berlín contiguas a las tiendas judías destrozadas»[6]), y que era materialmente imposible que no las conociese Leni Riefenstahl, como tantísimos otros alemanes, que prefirieron no darse por enterados, resignarse o contemplar la creciente orgía de odio antijudío con sentimientos encontrados, pero, al fin y al cabo, paralizantes y cobardes. Por supuesto que estaba enterada, entre otras cosas porque era algo que se veía constantemente y de modo creciente por las calles, hasta el punto de convertirse en un hábito, en una costumbre cotidiana de las ciudades de toda Alemania. ¡La más infame vejación que puede hacerse a un ser humano, el más humillante insulto y desprecio, incluso la violencia física más palmaria ejercida contra niñitos pequeños, mujeres y venerables ancianos, convertidas nada menos que en una costumbre ciudadana en uno de los países más desarrollados y cultos de Occidente!

---

4 Ian Kershaw, *Ibidem.*

5 Ian Kershaw, *Hitler, 1936 - 1945*, Barcelona, Península, 2001, pág. 484. La edición original inglesa es Vde 2000.

6 Ian Kershaw, *Hitler, 1936 - 1945*, pág. 144.

Para ser igualmente equitativos, tampoco los mencionados autores de obras tan extraordinarias desde el punto de vista estético (desde el espiritual, ya es algo más discutible; ese privilegio lo poseen muy pocos artistas, muchos menos de lo que comúnmente se cree) como *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925), *La madre* (V. Pudovkin, 1926) o el proyecto de Monumento a la III Internacional (V. Tatlin, 1919), se atrevieron a condenar públicamente la sangrienta farsa de los Procesos de Moscú del decenio de 1930, espeluznante purga durante la que tantos revolucionarios de la primera hora fueron torturados (algunos hasta el extremo de confesar crímenes que jamás habían realizado) y ejecutados, ni tampoco se pronunciaron nunca en contra de los campos de concentración de Siberia, eufemísticamente denominados «campos de reeducación», por no recordar que hasta incluso algunos de ellos recibieron premios y condecoraciones muy destacadas del igualmente criminal régimen comunista: Eisenstein el Premio Stalin en 1945 y Pudovkin la Orden de Lenin en 1935. El celebrado escritor Máximo Gorki (1868 – 18 de junio de 1936), que había conocido personalmente a León Tolstoi en 1900, por quien sintió una viva simpatía, del mismo modo que también la manifestó por el gran dramaturgo Antón Chéjov, no tuvo empacho en ser amigo personal de José Stalin y pertenecer durante un tiempo a su círculo más íntimo, cuando el ex seminarista georgiano era ya el dueño absoluto de la Unión Soviética y un implacable tirano. Es decir, que la delicadísima y compleja cuestión de las relaciones entre la ética y la estética ha salpicado a autores y creadores muy admirados y reconocidos, en el sentido de que, en determinadas y tristes ocasiones, mientras una es pisoteada, la otra es enaltecida, cuando lo verdaderamente deseable es la postura de Ofelia en el *Hamlet* de Shakespeare: «Nunca, mi señor, la belleza podría tener trato mejor, sino con la honestidad»[7]. Pero estos desposorios son aún más infrecuentes que la presencia de lo espiritual en la obra de algunos artistas; un caso indubitable sería nuestro Diego Velázquez, o San Juan de la Cruz, o Santa Teresa de Jesús, o, más recientemente, ese gigante moral que fue Albert Camus.

******

7 William Shakespeare, *Hamlet*, Madrid, Cátedra, 1992, Acto III, escena 1ª, pág. 355.

Indudablemente, el conocido y tantas veces citado estudio del historiador alemán Siegfried Kracauer (1899 - 1966) sobre el cine expresionista alemán, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947), es un ensayo fundamental y de obligada lectura, pero en ocasiones resulta demasiado tendencioso, y, más grave aún, pretende demostrar una tesis cuando menos dudosa, basándose en el contenido de las películas de esa corriente estética entre 1919 y 1932; esa tesis, en esencia, es que puede entreverse con nitidez una línea directa que conduce del siniestro personaje del doctor Caligari a Hitler, pues de igual modo que el malvado psiquiatra de la película de Robert Wiene (1919) usa al sonámbulo Cesare para perpetrar sus crímenes, reduciendo el ser humano a una simple marioneta sometida a los caprichos y arbitrariedades de una mente criminal y autoritaria, también Hitler convirtió con su logomaquia y su retórica vacía a una gran mayoría de alemanes en dóciles y confiados seguidores del proyecto megalómano y posteriormente apocalíptico que hundió Alemania en el más infernal de los abismos. Hitler es un nuevo Caligari y los alemanes se muestran como fantasmagóricas reencarnaciones de innumerables sonámbulos como Cesare, dispuestos a cumplir órdenes o a mirar hacia otro lado. Alemanes, muchos de ellos cultos e instruidos, que perdieron progresivamente su capacidad de análisis crítico y arrinconaron su conciencia y su ser íntimo individual, plegándose sumisamente a las directrices de un poder tiránico e intrínsecamente criminal. Naturalmente que hubo una resistencia en el interior de Alemania, una valiente oposición (socialista, comunista, cristiana y judía) que duró toda la guerra, pero se reveló siempre impotente contra la sólida estructura de la dictadura nazi. La profunda conclusión que extrajo la gran pensadora judía alemana Hannah Arendt (1906 - 1975), cuando asistió como corresponsal de la revista *New Yorker* al juicio del criminal de guerra nazi Adolf Eichmann, celebrado en Jerusalén en 1961 (en el que se le condenó a muerte, cumpliéndose la sentencia en mayo de 1962), fue no sólo que los dirigentes y autoridades judías de Alemania tuvieron su parte de responsabilidad en el desarrollo de los acontecimientos que desembocarían en el Holocausto, sino que Eichmann era un ciudadano normal y corriente, un buen padre de familia, un disciplinado funcionario que se había limitado a «cumplir órdenes», esto es, a «obedecer» a la autoridad jerárquicamente superior. Aquella profunda conclusión, que, junto con la acusación de corresponsabilidad de

las autoridades judías de Alemania, irritó tanto al Estado de Israel como a buena parte de la intelectualidad judía estadounidense, no era otra que la afirmación de la existencia de la «banalidad del mal»[8], que el mal absoluto se esconde como una bestia irracional en cada uno de nosotros, mostrándose incontrolable en determinadas circunstancias propicias y cuando la coyuntura es favorable, aunque vivamos simultáneamente de manera esquizofrénica y nos comportemos como ejemplares ciudadanos, buenos padres y amantes esposos. El libro de Hannah Arendt, cuyo título completo es *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*, estaba terminado en noviembre de 1962, y cuando se publicó como ejemplar independiente en mayo de 1963, la comunidad judía no estaba preparada para digerir la honda reflexión de una mujer que, no debemos olvidarlo, había sido enseñada a pensar nada menos que por Martin Heidegger, un presocrático del siglo XX que, a pesar de su potente inteligencia e inmensa cultura, admiró a Hitler, se afilió al Partido Nazi y llevó en diversas ocasiones el uniforme con la cruz gamada en el brazo (lo que Hannah Arendt no comprendió nunca de su eximio maestro fue su permanente e insondable silencio posterior, el no haber llevado a cabo una solemne condena pública del régimen al que estuvo afiliado y del que obtuvo prebendas injustificables e insoportables desde el punto de vista moral). Eso de la «banalidad del mal» era demasiado para el Gobierno de Israel y para la *intelligentsia* judía, incluso hoy día lo es aún, y por eso Hannah Arendt, autora del mejor estudio que se ha escrito sobre los orígenes del totalitarismo, fue considerada como una proscrita y una traidora: porque nos obligó a mirarnos de frente en el espejo de nuestras propias conciencias, porque mostró con inusual hondura y profundidad conceptual y filosófica el mal que llevamos dentro, semejante a una bestia salvaje que corroe nuestras entrañas. ¿Qué pretendían los lectores del *New Yorker* y el Gobierno de David Ben Gurión, una crónica periodística panfletaria contra Eichmann? No llegaron a comprender nunca que a ella le interesaba la verdad, como a Sócrates, y la verdad no siempre es precisamente agradable de escuchar, pues puede ocurrir que la verdad termine descubriendo que nosotros también somos corresponsables del mal que se inflige a nuestros semejantes, de igual modo

8 Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Debolsillo, 2013, pág. 368.

que también puede averiguar con sus pesquisas que el mal es insoportablemente vacuo, monótono y vulgar (recuérdese la visita que le hace el demonio a Iván Karamásov o el trecho de camino, curiosamente en círculo, en el que el diablo acompaña al padre Donissan en la novela *Bajo el sol de Satán*, de Georges Bernanos, publicada en 1926). Eichmann era un individuo terriblemente vulgar, anodino, exponente cualificado de lo que consiguen los auténticos totalitarismos: aniquilar el pensamiento propio, el juicio y el razonamiento individual, cualquier indicio de capacidad crítica ante la realidad. Eso fue lo que se obtuvo en amplios sectores de la población alemana y rusa durante el tiempo en que soportaron tan espantosas tiranías.

La clave de bóveda del sugestivo estudio de Kracauer quizá sea su opinión, sugerida por el checo Hans Janowitz (1890 – 1954), uno de los dos guionistas de *Das Kabinett des Dr. Caligari* (el otro fue Carl Mayer), a través de un manuscrito que puso a disposición del historiador, de que tanto el preámbulo como el epílogo de *Caligari*, impuestos (siempre según la versión de Janowitz reproducida por Kracauer) por Robert Wiene en connivencia con Fritz Lang (pues, paradójicamente, Erich Pommer, alta autoridad por entonces de la pequeña productora Decla-Bioscop, autorizó la versión de Mayer y de Janowitz), arruinaron la intención de sus autores, ya que presentan a Caligari no como el pérfido director del hospital psiquiátrico, sino como un simple demente, un loco. Las intenciones revolucionarias originarias de los autores las deja bien claras Kracauer: «El sentido revolucionario de la historia se revela inequívocamente al final, al presentar a Caligari como el psiquiatra: la razón maneja al poder irracional, la autoridad vesánica [demente] es simbólicamente abolida»[9]. Esta interpretación de Kracauer de la película-manifiesto del cine expresionista alemán, es el cimiento sobre el que se sustenta todo su ensayo; de ahí que no sea casual el amplio número de páginas que dedica, en comparación con otros, a este emblemático filme. Una sucinta pero nítida crítica al libro de Kracauer es la de Vicente Sánchez-Biosca (al que califica, siguiendo a su maestro Jenaro Talens, de visión «sociologista»), cuando, después de haber señalado la estrecha y casi mecanicista relación establecida por el historiador alemán entre «las tendencias del inconsciente colectivo y los procesos

9 Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, pág. 66.

mentales ocultos en las masas» y la propia constitución de muchas de las películas alemanas desde 1919, en las que se manifiestan «las irrefrenables tendencias que hallarán salida en el nacionalsocialismo», se pregunta: «¿Acaso resultaría inexacto decir que Kracauer y quienes proceden de idéntico modo están recomponiendo una historia lineal y que, obcecados por lo que fue el resultado final de la República de Weimar, pretenden negar sus contradicciones y leer unilateralmente su compleja historia? ¿Y no es esto acaso evacuar el principio de la contradicción de la Historia?»[10] Sin ánimo de especular con lo que podría haber sido la historia de Alemania desde principios de 1933, y, por supuesto, sin propósito alguno de sugerir futuribles históricos estériles, sí quiero recordar aquí, en relación a aquellos «obcecados por lo que fue el resultado final de la República de Weimar» de que hablaba Sánchez-Biosca, unas precisiones que escribí en agosto de 2012 en relación a la pérdida de votos del Partido Nazi en las elecciones al *Reichstag* de noviembre de 1932 respecto a las celebradas en junio (las de junio obtuvieron un 37'4 % de los votos y 230 escaños, y las de noviembre un 33'1 % de los votos y 196 representantes), lo que confirma que en Alemania se estaba produciendo una recuperación muy tímida de los efectos de la Gran Depresión y estaba descendiendo muy ligeramente el número de parados, fiel cantera del voto nacionalsocialista, pero, lo que aún es más grave, corrobora que si Hindenburg no hubiese cedido a las presiones de su hijo Oskar, del ex canciller Franz von Papen y del Secretario de Estado Otto Meissner (una conspiración en toda regla activada intensamente desde el comienzo de la Navidad de 1932), Hitler no hubiese tenido acceso a la Cancillería el 30 de enero de 1933, la situación económica podría haber continuado mejorando, y, por tanto, las posibilidades de alcanzar el Poder del virtual dictador habrían acabado diluyéndose muy probablemente, pues lo que sí estaba claro es que, después de la experiencia fallida del «*putsch* de la cervecería» en Munich entre el 8 y el 9 de noviembre de 1923, Hitler no estaba dispuesto a acceder al Poder a través de un golpe de Estado violento[11].

10 Vicente Sánchez-Biosca, *Del otro lado: la metáfora. Los modelos de representación en el cine de Weimar*, Instituto de Cine y Radio-Televisión / Ediciones Hiperión, Madrid-Valencia, 1985, pág. 39.

11 Puede consultarse: http://www.enriquecastanos.com/fascismo_acceso_poder.htm, así como: http://revista-utopia.blogspot.com.es/2012/10/una-verdad-incompleta-enrique-castanos.html

La eminente historiadora alemana y crítico de cine Lotte Henriette Eisner (1896 - 1983), es asimismo autora del otro estudio fundamental traducido al castellano (por desgracia, el temprano estudio de Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, de 1926, no dispone aún de versión española) acerca del cine expresionista alemán, *La pantalla demoniaca*, publicado originalmente en francés en 1952 (*L'écran démoniaque*). Ella misma, en el prólogo, se encarga de aclarar que el título, como a veces ha sido erróneamente traducido, no significa «diabólica», sino que el «sentido es el que le daban los griegos y tal como lo entendía Goethe»[12]. Lotte Eisner nos proporciona una versión diferente de *Caligari* de la ofrecida por Kracauer, basándose en un manuscrito enviado por Hermann Warm (1889 -1976), uno de los tres responsables de los decorados del filme, «al editor del *Der Neue Film* con ocasión de una publicación de Ernst Jaeger»[13]. Según Warm, el verdadero director de producción de *Caligari* no sería Erich Pommer (1889 - 1966), sino el actor, realizador y productor cinematográfico vienés Rudolf Meinert (1882 - 1943). Lotte Eisner, a quien le interesan sobre todo los aspectos técnicos y estéticos de las películas de la corriente expresionista alemana —a diferencia de Kracauer, que se preocupaba mucho más por el contenido, pues su objetivo era poder verificar la tesis antes mencionada—, y que no presta apenas atención a la versión de Hans Janowitz acerca de la alteración que destruye la intención originaria de *Caligari*, escribe que «es Meinert, y no Pommer, el que según las costumbres de producción alemana de esta época en la que primaba el decorado sobre el resto, confió el desglose escénico de *Caligari* al decorador Warm», subrayando que «no es el gusto por la anécdota lo que nos lleva a relatar aquí los incidentes acaecidos a lo largo de la realización de *Caligari*, pero es que esto nos desvela claramente uno de los principios del cine alemán: el papel esencial que juegan el autor, el decorador y el equipo técnico»[14]. La inclinación por lo siniestro, por el horror, el mal, la inquietud y el terror que manifiestan algunas de las grandes películas del cine expresionista alemán, a diferencia de

12 Lotte H. Eisner, *La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del Expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 13.

13 Lotte H. Eisner, pág. 24. Ernst Jäger, que fue crítico de cine, vivió entre 1896 y 1975.

14 Lotte H. Eisner, pág. 26.

lo que cree Kracauer, para quien todo parece estar predeterminado de antemano y dirigido por un destino invisible que desembocará en la dictadura nazi, cuyo carácter extremadamente inicuo anuncian muchos de estos filmes, para Lotte Eisner es una cuestión más bien estética, que hunde sus raíces en el *Sturm und Drang* y en el Romanticismo alemán, aunque ni mucho menos infravalora las concepciones relativas a la Filosofía de la Historia de autores como Leopold Ziegler u Oswald Spengler, por no hablar de las múltiples referencias a escritores como Goethe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Federico Nietzsche, Wilhelm Worringer, Adolphe Coustine, Friedrich Theodor Vischer, Ludwig Tieck y tantos otros.

En los alemanes, piensa Lotte Eisner, parece existir una tendencia natural hacia lo que terminó siendo el Expresionismo histórico, cuyos comienzos se sitúan en Dresde en la primavera de 1905, con la creación del grupo de artistas de vanguardia *Die Brücke* («Puente»). Es tanto una pasión por lo problemático, por lo arduo y difícil, por el reino de la noche y de las sombras, por los mitos germánicos y las leyendas populares, por el amor trágico, por lo misterioso, lo onírico, lo irracional y lo puramente fantástico. Desde el *Werther* de Goethe, desde la obra de Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder, los alemanes han sentido una fascinación incomparable por el mundo del sentimiento más íntimo y subjetivo, así como por lo siniestro y la más desbordante fantasía. Lotte Eisner no trata de demostrar ninguna tesis del tipo de la de Kracauer; a ella le interesan las innovaciones técnicas y estéticas de las películas, el lenguaje cinematográfico, pues el contenido no sería nada, no podría existir sin la forma, sin los decorados, sin los planos, sin el empleo de la luz y de la sombra, sin la gestualidad y capacidad interpretativa de los actores, sin los escenarios naturales y los cuidados decorados elaborados en los estudios. Naturalmente que Kracauer sabe todo esto perfectamente, y lo tiene muy presente en su más que sugerente trabajo, pero el lector termina la lectura de su libro con la impresión de que, ineluctablemente, los alemanes estaban abocados a la orgía apocalíptica del nacionalsocialismo, y eso es precisamente, según Kracauer, lo que nos anuncian de manera profética *Caligari*, *Los Nibelungos* (Fritz Lang, 1923-1924), *El doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1922), *El hombre de las figuras de cera* (Paul Leni, 1924) o *Nosferatu, el vampiro* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), por sólo mencionar algunas películas altamente representativas, que, repárese bien, fueron rodadas antes de que Hitler

sea una figura de relieve nacional en Alemania, circunstancia que comenzará a perfilarse en 1924, aunque los años inmediatamente posteriores fueron relativamente oscuros, una suerte de travesía del desierto, que se termina en 1930, a raíz de los efectos económicos sobre Alemania del *crack* de la Bolsa de Nueva York de 1929.

Los artistas tienen, en efecto, una capacidad intuitiva extraordinaria en algunos casos, y del mismo modo que Dimitri Merejkovski (1866 – 1941) tiene sobrada razón para considerar a Dostoyevski como un profeta de la Revolución rusa (la primera redacción de su ensayo, *El profeta de la Revolución rusa*, es de 1906; la segunda, de 1936), aspecto que también percibió con inusual agudeza Nicolás Berdiaev (1874 – 1948) en su temprano estudio, prácticamente insuperable, dedicado al excelso novelista ruso, *El espíritu de Dostoyevski*, redactado durante el invierno de 1920-21 (intuición profética que confirman sobradamente novelas como *Demonios*, de 1870, o *Los hermanos Karamásov*, de 1879, especialmente el relato contenido dentro de esta postrera novela conocido con el nombre de «Leyenda del Gran Inquisidor»), es también sensatamente razonable pensar que en esas cinco películas citadas (*Los Nibelungos* de Fritz Lang se compone de dos partes), sus directores estén pulsando con profunda intuición la deriva autoritaria, el creciente caos y las inquietantes turbulencias que asuelan a la mayor parte de Alemania desde el armisticio firmado el 11 de noviembre de 1918, pero, sobre todo, desde la fallida experiencia revolucionaria espartaquista iniciada en la segunda semana de noviembre de 1918 en Berlín, dirigida por Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, que fueron asesinados el 15 de enero de 1919, y durante la segunda quincena de abril de 1919 en Munich (la conocida como *Räterepublik* o «República de los Consejos», pues los líderes del Movimiento Espartaquista, especialmente Rosa Luxemburgo, se habían inspirado en los *soviets*, esto es, los «consejos» de obreros y estudiantes que llevaron al Poder a los bolcheviques en Rusia, si bien la dirigente comunista alemana fue siempre partidaria de la máxima libertad de expresión y de un verdadero debate interno en el seno de la Liga Espartaquista, bautizada así en homenaje al esclavo de origen tracio, Espartaco, que, a partir del 73 antes de Cristo lideró una rebelión contra Roma, aplastada en la primavera del 71 por el pretor Marco Licinio Craso, encontrando Espartaco una heroica muerte en el centro mismo de la lucha, aunque todavía

tuvo Gneo Pompeyo que sofocar poco después otra insurrección en Apulia y Lucania, que se saldó con una feroz represión, confirmada por el hecho de que unos cuarenta mil esclavos fueron crucificados en el camino que conduce de Capua a Roma[15]).

Pero por muy aguda que fuese la penetración de Lang y de Murnau en la correcta interpretación del sentido de los acontecimientos ocurridos por entonces en una descompuesta Alemania, ni mucho menos pudieron intuir o vislumbrar lo que sería el apocalipsis hitleriano. Esa intuición sí es factible que se concretase más certeramente en el caso de la película de Fritz Lang titulada *M, el vampiro de Düsseldorf*, de 1931, de la que nos informa Kracauer que el propio Lang le confesó en 1930 que en un principio, antes de que el filme entrase en producción, había pensado titularla provisionalmente, y así se publicó en un anuncio de prensa, *Mörder unter uns* («Los asesinos están entre nosotros»), lo que provocó «numerosas cartas amenazadoras»[16]. Ahora bien, considerar al conde Orlok de *Nosferatu*, al Dr. Caligari o al Dr. Mabuse como prefiguraciones de Hitler, es hacer una lectura, a mi juicio, demasiado forzada. Esos personajes encarnan el mal y lo siniestro, pero como componentes magistralmente integrados en esa corriente estética expresionista, que, según hemos afirmado, halla su hontanar más lejano en la época del Prerromanticismo y del Romanticismo alemán y nórdico.

Donde sí hay una nítida explicitación y una concatenación directa entre el criminal médico protagonista y Hitler, es en la segunda película que hace Fritz Lang sobre el Dr. Mabuse, titulada *Das Testament des Dr. Mabuse*, de 1932, «cuando lo que quedaba de la República alemana estaba a punto de colapsar... especie de defensa última contra el inminente desastre. Pero la cortina cayó antes que esta producción de Nero fuera presentada, y tan pronto como los nazis llegaron al poder [30 de enero de 1933], el Dr. Goebbels la prohibió»[17]. Al poco de ser terminada esta última película, el propio

15 Véase, Theodor Mommsen, *Historia de Roma*, Madrid, Turner, 2003, Libro V, págs. 87-92. La edición original alemana es de 1856. La traducción española, de Alejo Antonio García Moreno, es de 1876. También debe consultarse, Sergei Ivanovich Kovaliov, *Historia de Roma*, Madrid, Akal, 1973, tomo I, págs. 451-458. La edición original rusa es de 1948.

16 Kracauer, pág. 205.

17 Kracauer, pág. 231.

Goebbels le ofreció a Fritz Lang un importante cargo administrativo en relación con la nueva cinematografía que debía producir el Reich. Casi sin solución de continuidad, Lang, sin previo aviso, ni siquiera a su pronazi esposa Thea von Harbou, marchóse a Francia, desde donde viajó a los pocos años a los Estados Unidos. Kracauer reproduce las palabras que Lang escribió poco antes del 19 de marzo de 1943, cuando *El testamento del Dr. Mabuse* llegó al público de Nueva York, un prólogo en el que explicaba sus intenciones originales: «Esta película está hecha como una alegoría para mostrar los procedimientos terroristas de Hitler. Los *slogans* y doctrinas del Tercer Reich han sido puestos en boca de criminales. De esta manera, yo esperaba denunciar la encubierta teoría nazi de la necesidad de destruir deliberadamente todo lo que es precioso para un pueblo...»[18].

Hemos dicho que *La luz azul* estaba terminada en 1931 (el rodaje comenzó en agosto), y que no es hasta finales de febrero de 1932 que Leni Riefenstahl escuche por vez primera a Hitler, en un discurso pronunciado en el Palacio de los Deportes de Berlín. También en sus *Memorias* nos cuenta que fue el 18 de mayo siguiente cuando se decidió a escribir a Hitler por primera vez, manifestándole su admiración. Es decir, que cuando finaliza el rodaje de *La luz azul*, Riefenstahl, que no se había interesado nunca por la política, desconoce la ideología nacionalsocialista y tampoco sabe con precisión quién es Adolfo Hitler. Afirmar, como hace Kracauer en su libro, que «el crecimiento de las tendencias pronazis durante el periodo prehitleriano no podía confirmarse mejor que por el aumento y la evolución específica de los "filmes de montaña"»[19], filmes a los que pertenece *La luz azul*, o decir sobre esta película que la protagonista «muchacha de la montaña se conforma a un régimen político que descansa sobre la intuición, adora la naturaleza y cultiva mitos»[20], es presuponer una tendencia ideológica determinada en unas películas que no necesariamente son prisioneras de ella. El que un número indeterminado de dirigentes del régimen político nazi, de un modo por cierto que supone una absoluta manipulación, tergiversación y mixtificación de los conceptos, manifestase una ambigua inclinación por la intuición, la

18 Kracauer, pág. 231.

19 Kracauer, pág. 239.

20 Kracauer, pág. 241.

naturaleza y los mitos de procedencia germánica, no significa que la intuición artística, la fascinación ante el espectáculo grandioso de la naturaleza o las viejas leyendas germánicas sean de por sí nazis, esto es, cuestiones, cosas y actitudes indefectiblemente de un carácter antisemita y totalitario. Nacionalsocialistas, antisemitas y totalitarias son las personas, o, si se prefiere, tales acepciones pueden adjudicársele a un régimen político precisamente por estar constituido por unas personas que defienden esas concretas inclinaciones ideológicas, pero ni la visión «sublime» (en sentido kantiano) de la Naturaleza, ni la facultad intuitiva de los artistas ni los mitos germánicos son o pueden ser nazis en sí mismos considerados (*per se*). Lo que sí pueden es ser susceptibles de ser perversa y diabólicamente manipulados por individuos de ideología nazi, de igual modo que la ideología marxista-leninista o la maoísta tergiversan y mixtifican hasta lo irreconocible multitud de sentimientos, pensamientos, pasiones, facultades, hechos o cosas. No sólo el hombre y la realidad empírica, sino los propios objetos pueden ser susceptibles de la más ominosa manipulación por los regímenes totalitarios, en el sentido real de las consecuencias que esa manipulación del objeto puede tener en la conciencia individual, haciendo que se incline hacia el crimen o hacia la aceptación de la privación de libertad. Pensemos en la puesta en escena, en la calculada teatralización, en la liturgia pseudo pagana y pseudo religiosa de las concentraciones o manifestaciones nazis, con sus antorchas, velas, uniformes, gestos, discursos, insignias y símbolos. La misma valoración, aunque cambien las apariencias externas, nos merecen los desfiles que se llevaban a cabo durante la época del comunismo soviético en el grandioso escenario de la Plaza Roja de Moscú, delante de los más altos dirigentes de la *nomenklatura*, gesticulando como autómatas en la terraza del Mausoleo de Lenin, proyectado por el arquitecto Aleksey Shchusev y construido en octubre de 1930. Otra cosa muy distinta es la transformación estrictamente estética o simbólica que puede operar en un objeto un artista expresionista, dadaísta o surrealista, pues incluso en el caso de que esa metamorfosis sea «diabólica» o «siniestra», no trasciende las fronteras de lo poético y de lo estético. Así debemos entender, a mi juicio, las palabras del mencionado crítico Rudolf Kurtz que reproduce Lotte Eisner: «la fuerza dinámica de los objetos grita su exigencia de ser creados», razón que para la historiadora «explica la obsesión que impregna el hechizado decorado de *Caligari*». O la

atinada observación de la misma estudiosa cuando, unas pocas líneas antes, a propósito de la novela *El Golem*, del escritor austriaco Gustav Meyrink y publicada en 1915, dice que «para los autores de lengua alemana, la calle resulta ser frecuentemente diabólica»[21]. Lo mismo podríamos afirmar de los extraordinarios decorados realizados por el gran arquitecto expresionista alemán Hans Poelzig para recrear el *ghetto* judío de Praga en la película *Der Golem*, de Paul Wegener (1920), inspirada en la novela homónima de Meyrink. O de la goleta *Empusa* surcando con su siniestra carga el proceloso mar con sus velas completamente desplegadas, en dirección a la imaginaria Wisborg (suplantación de la ciudad alemana de Bremen), en *Nosferatu* de Murnau. A propósito de esta película de Murnau, y del modo de presentar los objetos, las cosas y el vampiro, cuando la goleta se desplaza por las aguas, comenta el historiador y crítico Vicente Sánchez-Biosca (Valencia, 1957) que «incluso los objetos van tiñéndose de un *off* que proyecta, desde un invisible foco de luz, lo inquietante, lo inestable. Porque el elemento líquido que presentan los planos 402 y 409 va ligado a la presencia de Nosferatu por medio de un doble desplazamiento (elemento intermedio: el barco "Deméter") [*Empusa*, pues *Deméter* es el nombre del barco en la novela de Bram Stoker], sin que para ello el agua y el vampiro hayan aparecido juntos ni una sola vez»[22].

A nadie se le ha ocurrido, por último, tildar de nazi a Fritz Lang por la magnífica escenografía wagneriana, impregnada de resonancias mitológicas germánicas, que ordenó realizar en *Die Nibelungen*, una grandiosa puesta en escena que tanto influiría en la propia Leni Riefenstahl cuando realizó *Der Triumph des Willens* («El triunfo de la voluntad»), de 1936, la magistral película-documental, desde el punto de vista de la propaganda —la propaganda, eso que tanto interesó, para poder manipular impunemente a las masas, a Lenin, a Stalin, a Hitler y a Joseph Goebbels— y de la técnica fílmica que le fue encargada para ofrecer una enaltecedora e hipnotizadora visión de las anuales concentraciones del Partido Nazi en Nuremberg.

******

21 Lotte H. Eisner, pág. 30.

22 Vicente Sánchez-Biosca, *Del otro lado: la metáfora. Los modelos de representación en el cine de Weimar*, pág. 75.

Lotte Eisner apenas se ocupa de *La luz azul* en su libro. Reconoce la hermosura de los planos del operador austriaco, Hans Schneeberger (1895 – 1971), que ya había trabajado para Arnold Fanck, y quizás lleve razón cuando afirma que «las cabras temblorosas y las ovejas balando estropean el poder de la imagen». También apunta que «el frescor y la espontaneidad de las tomas de vista al aire libre se ven perjudicadas por esos planos demasiado lisos, demasiado perfectos que se realizaban en estudio en caso de ascensión demasiado difícil o de acrobacias demasiado peligrosas; eran ejecutados en paisajes de sal y polvos blancos que representaban la nieve y el hielo» (Lotte Eisner, pág. 217). Tampoco podemos olvidar la espléndida fotografía del austriaco Walter Riml (1905 – 1994). Hay quien afirma que el cineasta y escritor húngaro Béla Balázs (1884 – 1949) fue codirector del filme (por ejemplo, así lo certifican Kracauer y Lotte Eisner), pero los títulos de crédito sólo nos indican muy vagamente que su tarea fue la de colaborador del guión. La interpretación principal se la reserva la propia Leni Riefenstahl, filmada de tal manera, bien se trate en un plano general de su figura o en un primer plano de su rostro (escasísimos en la película, pero suficientes para que su indómito y sensual semblante no se nos olvide nunca), que su sola presencia «inunda» toda la pantalla, como si de un ascua encendida o de una fosforescencia irisada se tratase, siendo únicamente comparable en cuanto a su fuerza icónica a la solitaria y casi inaccesible estribación rocosa del monte Cristallo y al caudaloso, inagotable y altísimo salto de agua que parece proteger con su arrolladora e ingobernable fuerza natural el diminuto pueblo de Santa María que hay a sus pies.

No son muy abundantes los diálogos hablados, ni tampoco son especialmente necesarios, pues lo determinante son las imágenes del espectáculo grandioso de la naturaleza, de los rebaños, del dédalo de callejuelas de la aldea y de la lozana muchacha, que responde al nombre de Junta. Esa relativa carencia de diálogos en una película sonora, tiene relación con la proximidad cronológica y conceptual de la autora con el cine mudo, en el sentido, como señalaba en 1933 Rudolf Arnheim (1904 – 2007), de que «el habla no sólo reduce el cine a un arte de representación dramática, sino que también interpone un obstáculo a la expresión de la imagen. Mientras mejor era el cine mudo, más estrictamente solía evitar la presentación de seres humanos en el acto de hablar, por muy importante que es el habla en la vida real. Los actores se expresaban mediante la postura y la

expresión facial [...] Es evidente que no puede anexarse la palabra a la imagen inmóvil (fotografía, pintura); pero la palabra resulta igualmente inadecuada para el cine mudo, cuyos medios de expresión se asemejan a los de la pintura. Justamente, la ausencia del habla llevó el cine mudo a desarrollar un estilo propio, capaz de condensar la acción dramática»[23]. Ejemplos supremos de la reflexión que acabo de citar del eminente representante alemán de la *Gestalt* o Psicología de la Forma, son dos películas mudas de Murnau: *Der Letzte Mann* («El último», 1924), donde no hay ningún rótulo, y *Sunrise* («Amanecer», 1927), el más portentoso, poético y hermoso homenaje de despedida al cine silente jamás filmado, donde el número de rótulos es escasísimo, pudiendo el espectador prescindir de los mismos, es decir, ver la película con los rótulos en el idioma que tenga a su disposición, pues la imagen lo es todo: personajes, rostros, gestos, bullicio de la gran ciudad, naturaleza, sombras de la noche y claridad del día, la granja, el lago o cualquier otra cosa que sea. Mucho de lo que afirma Rudolf Arnheim, insisto, es aún aplicable a una película como *La luz azul*, que tampoco puede ser calificada de «expresionista», aunque participe de algunos elementos de esta corriente estética históricamente concreta de Alemania, casi exclusivamente restringida al arco cronológico que va de 1905 a 1925, aunque se dejó sentir en amplias zonas de lengua alemana y de influencia germánica de toda la Europa central. Sobre la ligereza con que algunos críticos y comentaristas incluyen indiscriminadamente numerosísimas películas del periodo de Weimar dentro de la estética expresionista, ya advertía del error Lotte Eisner en un artículo de 1964, «Contribution à une définition du film expressionniste», publicado en Aix-en-Provence en el número 25 de la revista *L'Arc*, dedicado monográficamente al Expresionismo, artículo del que reproduce Vicente Sánchez-Biosca una cita que dice lo siguiente: «Hay que concluir que no puede hablarse más que en casos extremadamente raros de un expresionismo íntegro y puro. El expresionismo existe en la estructura de un film —en el decorado. Ya mucho menos frecuentes son los intérpretes netamente expresionistas. En lo que respecta a la iluminación, hay que decir que muy pocos filmes lo son realmente. La mezcla de estilos es frecuente...»[24].

23 Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Buenos Aires, Infinito, 1971, pág. 183.

24 Vicente Sánchez-Biosca, pág. 53.

La historia narrada en el film es muy sencilla y puede resumirse en pocas palabras. La joven Junta (Leni Riefenstahl), que vive en un estado semisalvaje en una cabaña situada junto al monte Cristallo, en las Dolomitas italianas, se encuentra completamente fascinada por el fulgor que desprenden los trozos de cuarzo que rodean por doquier una gruta, prácticamente inaccesible, que hay en el corazón de la montaña, a la que suele acudir para contemplar absorta las brillantes piedras. De vez en cuando baja al cercano pueblo de Santa María, donde sus habitantes, apegados a tradiciones ancestrales llenas de prejuicios, la consideran una bruja o hechicera de los bosques, principalmente porque la indómita muchacha parece poder subir sin dificultad hasta las entrañas del elevado monte, trayendo en sus manos muestras espléndidas de cristales de cuarzo resplandecientes, mientras que los jóvenes de la aldea, que sobre todo en las noches de luna llena sienten una atracción irresistible e irracional hacia la montaña, se despeñan de manera periódica, dejando en la más completa desolación a sus familias. Es como si una maldición se abatiese sobre la aldea. La imprevista llegada de un pintor proveniente de la ciudad —Kracauer afirma que es vienés—, Vigo (Mathias Wiemann), que con arrojo detiene, al poco de llegar, a la multitud enfurecida que pretende poco menos que linchar a la harapienta habitante de las cumbres, así como la decisión del joven artista, que ha seguido los pasos de Junta hasta su refugio, de quedarse a vivir con ella y con un zagal, Guzzi, que es el único amigo de la muchacha, cambia la actitud de ésta, comenzando a sentir una para ella desconocida atracción por el pintor, un tanto mediocre en sus realizaciones plásticas aunque caballeroso, honesto y de buen corazón. Pero, sin pretenderlo, al descubrir el tesoro que encierra la montaña, el pintor les hace saber el camino menos peligroso a los habitantes de la aldea, en la creencia que puede beneficiar tanto a estos como a la indigente Junta. Cuando los aldeanos han saqueado toda la gruta y se han marchado con grandes canastas llenas de las preciadas piedras, la posterior llegada de Junta a la hendidura de la montaña la sume en la más absoluta desolación, resbalando y cayendo a un precipicio durante el descenso, pues ya no existe la guía natural del fulgor de los cristales, la luz azul misteriosa e irresistible de las noches de luna llena. Cuando, poco después, el joven pintor acude a la montaña, se da cuenta de inmediato que ha llegado demasiado tarde, pues Junta yace sin vida en medio de las rocas. El hijo del dueño de la posada, Tonio, que sentía a su vez una extraña

y contradictoria atracción por Junta, a pesar de ser requerido insistentemente por una hermosa, decidida y ambiciosa jovenzuela del pueblo, también se ha despeñado casi simultáneamente al accidente fatal de Junta, pues la ha seguido furtivamente como enloquecido.

Toda la historia está encerrada en un *flash-back*, que se inicia con la llegada a la aldea, ahora próspera, en un veloz deportivo descapotable, de una joven pareja acomodada de la ciudad, que se alojará en la misma hostería en la que varios decenios atrás hospedóse el joven pintor, fijándose la atractiva y resuelta visitante desde el principio en algunos retratos de Junta que hay colocados en la amplia estancia de la entrada, especialmente uno pequeño sobre la chimenea, con aspecto de camafeo por su forma ovalada, reproducciones que la intrigan y que la impulsan a preguntar sobre el enigmático personaje, siendo al pronto satisfecha por el hostelero, quien hace traer un enorme y grueso volumen en cuya portada vemos otro retrato de Junta, y en el que relata su historia, fechada en 1866, números que pueden leerse mediante una aproximación del objetivo de la cámara al frontispicio del voluminoso libro. Transcurre la historia que hemos resumido, y la película termina volviendo de nuevo a la mesa donde había abierto el libro el moderno matrimonio de la ciudad, que acaba de terminar la lectura y procede a cerrar el grueso volumen. Según se desprende fácilmente, la historia de Junta ha quedado sumergida en la leyenda.

Los exteriores fueron rodados en tres lugares distintos. El Crozzon de Brenta o Macizo de Brenta (de entre 3118 y 3135 metros de altura, en las Dolomitas de Brenta, en la región de Trentino-Alto Adige o Trentino-Tirol del Sur, al nordeste de Italia, limitando con el este de Suiza y el sur de Austria), haría las veces de Monte Cristallo, asimismo real en esa cadena montañosa; la cascada está ubicada en el cantón suizo del Ticino (Tessin, en alemán); en cuanto al pueblo imaginario de Santa María, con sus casas de piedra y sus sinuosas callejuelas, sería filmado en el pueblo de Sarentino (en alemán, Sarntaler), en la provincia de Bolzano, en la citada región italiana de Trentino-Alto Adige. Todos estos escenarios naturales son minuciosamente descritos por la escritora Audrey Salkeld, en su documentada biografía sobre la gran realizadora cinematográfica alemana, cuyo capítulo VI está íntegramente dedicado a la película *La luz azul* [25].

25 Audrey Salkeld, *A Portrait of Leni Riefenstahl*, Random House UK, 1997, capítulo VI.

El filme nos ofrece desde sus comienzos tres contrapuntos prácticamente irreconciliables. De un lado, la existencia libre, en perfecta comunión con la naturaleza, bien sean los amplios espacios o las altas cumbres, de Junta, y, en menor medida, del jovencísimo pastor Guzzi, tan ajenos al mundo civilizado, a sus normas encorsetadas y esclerotizadas, a sus leyes y obligaciones burguesas; en segundo término, los aldeanos, graves y de marcadas facciones, enlutadas las ancianas y vestidos con los trajes típicos del lugar las mujeres y los hombres, asidos todos a costumbres inmemoriales, incapaces de evolucionar, ya que tanto sus prejuicios como la maldición que parece abatirse como una plaga bíblica sobre el minúsculo pueblo, se lo impiden; en tercer lugar, el pintor de la ciudad, Vigo, que acude a la pequeña población rural en busca de autenticidad, tratando de huir de la monotonía y del fragor de la urbe, creyendo de buena fe haber encontrado la inocencia incontaminada en Junta, y de ahí que tan espontáneamente se decida a vivir junto a ella en la cabaña de la alta planicie, pero que en realidad no ha comprendido nada, no ha entendido que la montaña y su tesoro de piedras de cuarzo refulgentes son para Junta algo como sagrado, aunque ella no sepa exactamente qué es eso de lo sagrado y de la religión, algo con lo que no puede comerciarse, un valor de uso, pues le proporciona un infinito e incomprensible placer, y no, como para Vigo y también finalmente para los aldeanos, una vez que han descubierto que la gruta es accesible y Junta no es ninguna bruja, una simple mercancía, un valor de cambio que puede venderse a cambio de dinero. La contraposición y la falta de entendimiento entre Junta y Vigo, que terminará trágicamente con la muerte de la muchacha, se nos hace visible incluso a través de la lengua, pues ella habla un italiano muy pobre de vocabulario y él un perfecto y correcto alemán. Ella se expresa casi exclusivamente a través de monosílabos y de frases cortísimas, aunque la mirada y los gestos suplen ese vacío de incomunicación que no puede llenar el lenguaje. No obstante, aquella contraposición entre civilización y barbarie no es rígida ni mecanicista, a pesar del fatal desenlace. El punto de conexión y de entendimiento entre ambos mundos distanciados, podría estar representado, aunque de un modo también vago y difuso, por Guzzi, el zagalillo que cuida de los rebaños.

La estética de la película está dominada por el grandioso espectáculo de la naturaleza salvaje, en donde Junta se integra plenamen-

te y sin dificultad, y el pequeño pueblo con sus serios y temerosos habitantes. Pero ello no le impide a la realizadora proporcionarnos algunas citas cultas, entre las que destaca el grupo escultórico religioso que hay en un recodo de la carretera que conduce al villorrio, una especie de Calvario sobre el que se acerca la cámara en tres ocasiones, una de ellas recreándose con verdadero detenimiento e inconcuso placer estético. Es en esta toma donde podemos comprobar que la mayoría de las figuras son de piedra pintada, aunque el pigmento se ha desvanecido casi por completo o se ha conservado sólo fragmentariamente, pero el Cristo crucificado es de madera, una talla en la que son bien visibles las vetas y las rajas de la madera abierta por el paso del tiempo. Lo notable es la conexión del grupo —caracterizado por el modelado abultado de las figuras de piedra, entre las que distinguimos un personaje que probablemente sea San Juan Evangelista, y el estilo decididamente expresionista del Crucificado con sus brazos abiertos— con las tallas alemanas en madera y en piedra de finales de la Edad Media, siendo relativamente amplio el periodo en el que se inspira Riefenstahl, ya que oscila, de un lado, entre el célebre y dramático grupo representando la *Koimesis* o Tránsito de la Virgen María, del tímpano de una de las portadas de la Catedral de Estrasburgo, y, de otro lado, las tallas en madera alemanas bajomedievales tardías. En cuanto al grupo alsaciano, es una obra de hacia 1230, una maravilla de composición que se adapta, siguiendo la llamada «ley del marco», al espacio disponible, y de ahí la correspondencia de las cabezas de los apóstoles con el arco de medio punto del tímpano, con cuyo intradós chocan literalmente, mientras que otros dos discípulos cierran el conjunto inclinándose sobre el firme lecho donde yace la Madre de Dios (un «paréntesis» que elaboraría magistralmente Roger van der Weyden en su tabla del *Descendimiento*, de alrededor de 1435, del Museo del Prado), equilibrándose la horizontal del cuerpo tendido de la Virgen con la figura femenina inferior que surge solitaria en el centro, sentada en el suelo, recogida y doliente, cuya réplica inmediatamente superior (ya que lo único que se interpone entre ambas figuras es el lecho mortuorio de la Virgen, indicando los amplios pliegues del vestido de María y de la ropa de la cama que nos hallamos ante una fase avanzada del naturalismo gótico) es la figura de Cristo de pie, mirando con la cabeza inclinada a su Madre, a la que bendice con la mano derecha (manteniéndose enhiestos solamente los dedos índice y medio, alusivos al

Espíritu Santo y al propio Cristo, respectivamente), mientras que el brazo izquierdo sostiene una figurita orante que simboliza el espíritu de la Virgen, desprendido ya de su cuerpo, señal fehaciente de que se halla en el seno del Padre y de que estamos, no ante la «agonía», sino ante la «muerte», el «tránsito» o *Koimesis* de la Madre de Dios, según explicaba en 1898, entre otros, el gran historiador francés del arte Émile Mâle (1862 – 1954), especializado en iconografía de la Edad Media, pues la *Koimesis*, de procedencia bizantina y propia del cristianismo ortodoxo griego, no la vemos en Occidente hasta el siglo XII, concretamente en el dintel del Portal de la Virgen de la Catedral de Senlis, de 1185 aproximadamente[26]. En lo que atañe a las tallas en madera alemanas bajomedievales tardías, nos referimos a las del tipo de Tilman Riemenschneider (en Würzburg desde 1485) o de Veit Stoss, como el famoso medallón con la Anunciación de la Virgen (de 1517-18), colgado de las bóvedas del presbiterio (magnífico ejemplo de *Hallenkirche* o planta de salón, con las tres naves a la misma altura) de la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg[27]. No obstante, el Crucificado en madera de la película de Leni Riefenstahl, enfatiza de tal modo su expresividad, propia de un cuerpo lacerado, que, sin llegar al paroxismo de Matías Grünewald en su Altar de Isenheim del Museo de Colmar, remite a Crucificados más recientes, como los del pintor expresionista alemán Emil Nolde (1867 – 1956), concretamente el que realizó en la tabla central del políptico de la *Vida de Cristo* (1911-1912) que guarda la Fundación Nolde en Seebüll (en el land alemán de Schleswig-Holstein, junto a la frontera con Dinamarca), un Cristo con el tronco huesudo, macilento y de un amarillo salpicado de manchones verdosos, y con un rostro patético, de hundidos ojos y cejas negras, boca y mentón amarillo y rojo, pómulos verdes y azulados, y otros detalles que constituyen la quintaesencia de la estética expresionista de un cierto momento de *Die Brücke* (Nolde perteneció a este grupo, invitado por Karl Schmidt -Rottluff, desde 1906 hasta finales de 1907, esto es, unos dieciocho meses) llevada al arte religioso, aunque la poderosa individualidad

26 Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, Madrid, Encuentro, 2001, pág. 274.

27 Gustav Barthel, *Historia del arte alemán*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1967, págs. 83-91, 102-111 y 124-137. La edición original alemana es de 1949.

de Nolde, que escapa de la tendencia del grupo originario de Dresde o de cualquier otra asociación de artistas, lo impregna de una espiritualidad expresiva inaudita inigualable, que a un creyente de mentalidad estrecha pudiera parecerle incluso blasfemo e irreverente. El propio Nolde, en el segundo volumen de la última edición alemana de su *Autobiografía*, nos informa de la retirada del controvertido políptico en una exposición organizada por la Real Sociedad de Bellas Artes de Bruselas que iba a inaugurarse en 1912, debido a las protestas de la jerarquía eclesiástica: «Yo ignoraba —escribe—, antes de que esto ocurriera, que tanto a los ministros de la Iglesia evangélica como al clero católico no les gustaban mis cuadros o no los querían. Callaban. Yo, claro está, no había preguntado a nadie qué aspecto deben presentar las imágenes religiosas. Surgieron siguiendo enteramente mi propio instinto: los tipos humanos, también Cristo y los apóstoles, representados tal como fueran en realidad: labradores y pescadores judíos»[28]. Nolde es otra de esas personalidades solitarias, de extraordinaria fuerza expresiva, mayor aún si cabe que el noruego Edvard Munch o el belga James Ensor, que, con el paso del tiempo, llegaría a afiliarse al Partido Nazi, lo que no sólo no hizo decaer la enorme calidad de su pintura y de sus dibujos y acuarelas, sino que los propios nacionalsocialistas lo incluyeron también en lo que ellos denominaron *Entartete Kunst* («arte degenerado»), un arte «débil», «deformado», «monstruoso» y rabiosamente «feo» que para Albert Speer, para Hitler y otros jerarcas nazis era todo lo contrario de lo que debía ser el arte: varonil, vigoroso, atlético, monumental, grandilocuente y retórico; en definitiva, vacuo y artificial, una alteración penosa y fatua del canon clásico de belleza de la época de Mirón, Praxíteles o Fidias, tal y como la llevó a cabo el escultor Arno Breker (1900 - 1991), predilecto del *Führer* y de su arquitecto Speer.

Además de ese grupo escultórico «primitivo» situado en un hueco de uno de los recodos de la carretera, los otros elementos cristianos de la película son la entrada de la iglesia del pueblo y un crucifijo colgado en la pared de la hostería donde se alberga Vigo. Estas referencias no tienen por parte de Leni Riefenstahl una intención religiosa concreta, ya que el grupo escultórico, que sí se nos muestra

28 Citado por Manfred Reuther, «La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos», en *Emil Nolde. Naturaleza y Religión*, Madrid, Fundación Juan March, 1997, pág. 13.

tan explícitamente, tiene un significado esencialmente estético, no trascendente desde una perspectiva religiosa. El pequeño crucifico de la hostería se ve desde lejos, aunque sea dentro de la habitación, y no deja de ser un simple símbolo, un signo meramente convencional de las tradiciones religiosas de una aldea de la región italiana del Tirol. Junta vive ajena al mundo de la religión positiva, de la liturgia cristiana tradicional o de las convenciones religiosas estrictamente formales, y mucho menos todavía inmersa en un sentimiento religioso trascendente de carácter personal e íntimo. La mirada entre furtiva y desconfiada que se cruza con el sacerdote católico que va a entrar en la iglesia al caer la tarde, y que nos proporciona uno de los mejores primeros planos del semblante lleno de vida de Junta, un rostro que parece desprender el mismo fulgor de las piedras que ella tan ensimismada contempla, es una mirada que por sí misma expresa la inexistencia de cualquier relación de Junta con la religión, bien sea formal o íntima, y eso queda confirmado muy claramente por la incomodidad expresiva, traducida en una suerte de desagradable resignación, que refleja durante un segundo el rostro del sacerdote ante la prevención de la instintiva criatura de las montañas.

Pero este alejamiento de la religión no significa, ni mucho menos, que en *La luz azul* exista el más mínimo atisbo antirreligioso, o de manipulación espuria del hecho religioso, o de paganismo pseudorreligioso que vendría a sustituir la experiencia religiosa interior. A Leni Riefenstahl le interesa sobremanera mostrar el panorama «sublime» de las montañas poderosas e inaccesibles, así como la comunión elemental de Junta con ellas, lo que tampoco autoriza a hablar de una concepción panteísta en el pleno sentido del término, pues lo que de verdad predomina es la fuerza indomable de la Naturaleza y la libertad inocente y «salvaje» de la muchacha, ajena e incapaz de adaptarse al reglamentado proceder de la civilización. Es importante enfatizar el alejamiento de la cineasta de cualquier actitud mixtificadora del hecho religioso, pues es bien sabida, y ha sido estudiada con suficiente rigor y objetividad, la patética tergiversación que determinados ideólogos y jerarcas nazis hicieron del Cristianismo, más concretamente del mensaje evangélico, adulterándolo de modo blasfemo, convirtiéndolo en una corriente pseudorreligiosa, ambiguamente vinculada al supersticioso paganismo antiguo, como si el mensaje de Jesús fuera susceptible de ser vendido como una mercancía

que hiciese las veces de una poción mágica, como si pudiera emparentarse con sagas, crónicas y leyendas de resonancias nórdicas, con supercherías relacionadas con poderes sobrehumanos, con símbolos engañosos o con fórmulas que nos proporcionasen una felicidad artificial e instantánea. En los últimos años, historiadores como Michael Burleigh o como Richard Steigmann-Gall se han ocupado con detenimiento de esta cuestión, aunque no son los únicos que deban conocerse. El historiador británico Michael Burleigh (nacido en 1955) publicó en 2000 un competente estudio sobre la dictadura hitleriana[29], en el que, entre otros fragmentos relacionados con la visión religiosa de los nazis, puede leerse: «Los nazis despreciaban *el cristianismo* por sus raíces judaicas, su afeminamiento, su espiritualidad y su universalidad. Parecía una negación de la vida frente a su afirmación y movilizaba valores y sentimientos indeseables. El perdón no era para odiadores resentidos, ni la compasión de gran utilidad para gente que quería aplastar a los débiles. En una palabra, el cristianismo era una "enfermedad del alma"». En cuanto a Richard Steigmann-Gall, profesor en el Departamento de Historia de la Kent State University, en Ohio, publicó en 2003 un difundido estudio, *El Reich sagrado*, en el que conviene sobre todo detenerse en el apartado que dedica, bajo el título de «El mito de Rosenberg», al más conocido de los ideólogos nacionalsocialistas, Alfred Rosenberg, que fue condenado a muerte en los juicios de Nuremberg y ejecutado en octubre de 1946[30]. El epígrafe de ese apartado del libro de Steigmann-Gall hace referencia, naturalmente, al más divulgado de los libros de Rosenberg, *El mito del siglo XX*, publicado originalmente en alemán el año 1930, donde, el que fuera responsable del Ministerio del Reich para los territorios ocupados del este (desde el 17 de julio de 1941 hasta el fin de la guerra en Europa, aunque, como verifica Kershaw, la autoridad efectiva de Rosenberg, quien pretendía «ganarse a ciertas nacionalidades como aliados, bajo la tutela alemana, contra la Gran Rusia», estaba muy disminuida frente a «las esferas de competencia respectivas del ejército, el Plan cuatrienal de Göring y las SS»[31], esto

29 Michael Burleigh, *El Tercer Reich. Una nueva historia*, Madrid, Taurus, 2002.

30 Richard Steigmann-Gall, *El Reich sagrado. Concepciones nazis sobre el cristianismo, 1919-1945*, Madrid, Akal, 2007, págs. 119-142.

31 Ian Kershaw, *Hitler, 1936-1945*, págs. 399-400.

es, las manos libres de Hermann Göring para matar de hambre a Rusia y de Heinrich Himmler para llevar a cabo una política de deportaciones y reasentamientos brutales de millones de personas y de exterminio masivo de los judíos orientales), elabora una vaga, ecléctica y delirante concepción, lo que él denomina «cristianismo positivo» (si Rosenberg leyó el texto de juventud de Hegel, *La positividad de la religión cristiana*, escrito en Berna entre 1795-1796, y que sin duda es muy crítico con el contenido de los Evangelios, especialmente con los supuestos milagros de Jesús, lo cierto es que no se enteró de nada), en la que, sin el más mínimo rigor histórico y pergeñando elaboraciones teóricas entroncadas con la leyenda y el mito, pretende vincular el mensaje neotestamentario con el antisemitismo, aprovechándose de paso de las innegables inclinaciones antisemitas de la Europa cristiana (desde la primavera de 1096, coincidiendo con la Primera Cruzada, los pogromos contra los judíos fueron periódicos y a veces muy virulentos; datos escalofriantes de ese año en las ciudades de Renania y de entre 1348 y marzo de 1349 en gran parte del centro y del oeste de Europa, coincidiendo con los meses más mortíferos de la Peste Negra, los proporciona el historiador inglés Norman Cohn en un libro clásico[32], dándose la circunstancia de que en no pocas ocasiones, señala el mismo historiador inglés, son los clérigos y los obispos los que más vehementemente se oponen a las matanzas de judíos, tanto por parte de las masas populares que participaron en la Primera Cruzada, como de los Flagelantes durante la Peste Negra) y del antimarxismo y del antiliberalismo del pensamiento cristiano y de la Iglesia católica desde las revoluciones políticas burguesas del último cuarto del siglo XVIII y desde el *Manifiesto comunista* de Carlos Marx de 1848. Lo más reprobable es el *totum revolutum*, la inseparable amalgama y mezcolanza indiscriminada de ideas y creencias religiosas de la más diversa procedencia que lleva a cabo, todo ello con el propósito de encontrar unas supuestas raíces cristianas del nacionalsocialismo, esto es, dicho de otro modo, que el nazismo no era ateo, cuando lo era y lo es de modo intrínseco, al igual que lo es el bolchevismo.

---

32 Norman Cohn, *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1981, págs. 68 y 137-138. La edición original inglesa es de 1957. La edición española corresponde a la tercera inglesa de 1970, notablemente revisada y aumentada por el autor.

En un libro precioso, y me atrevería a decir que imprescindible, *El mito del Estado*, terminado por Ernst Cassirer poco antes de morir en Nueva York el 13 de abril de 1945, el destacado representante de la neokantiana Escuela de Marburgo, que lo que quiso con este magistral ensayo —que se lee de una tacada, a pesar de que abarca desde Platón hasta el Tercer Reich— era comprender la situación a la que había llegado su querida Alemania, una situación de espanto irracional que exigía una explicación y un análisis racional, y por eso estudia tan incisivamente a Maquiavelo, al conde de Gobineau y a Thomas Carlyle, concluye con un último capítulo, «Los mitos políticos modernos», en donde, al margen de exculpar a Carlyle, ya que «no concibió su teoría como un proyecto político definido», pues «la suya era una concepción romántica del heroísmo, muy distinta de la de nuestros "realistas" políticos modernos», esos herederos postreros del «realismo» político del notario florentino, que «han tenido que emplear unos medios mucho más drásticos», Cassirer define al político moderno, y el lector no puede por menos de tener en su mente a Hitler cuando lee sus palabras, como alguien que actúa «a la vez como homo *magus* y como homo *faber*. Es el sacerdote de una religión nueva, enteramente irracional y misteriosa. Pero cuando tiene que defender y propagar esa religión, procede muy metódicamente. No deja nada al azar; cada paso lo prepara y premedita cuidadosamente. Esta extraña combinación constituye uno de los rasgos más notables de nuestros mitos políticos»[33]. Fíjense cómo Cassirer dáse cuenta certera de que esa nueva religión política no tenía nada que ver con la Iglesia cientifista de la filosofía «positiva» de Augusto Comte, que incluía a sus adeptos y a sus oficiantes, al fin y al cabo la aspiración de quien estaba convencido que la religión positiva es la religión de la humanidad, pues nos lleva «a conocer científicamente el curso de los hechos, y a establecer un régimen social sobre el que pueda asentarse definitivamente la Humanidad», esto es, «el conocimiento científico del Universo como fenómeno observable y verificable», la nueva «sabiduría universal»[34]. Naturalmente que la concepción de Comte no es inocente, y tendrá, sin que él pueda preverlo,

33 Ernst Cassirer, *El mito del Estado*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 333.

34 Xavier Zubiri, *Cinco lecciones de filosofía*, Madrid, Alianza, 2007, pág. 149. La edición original es de 1963.

desastrosas consecuencias en el futuro del pensamiento, de la noción de individuo y de la sociedad política, pero las palabras de Cassirer hacen que retumben en nuestros oídos las de Hitler en *Mein Kampf*: nada se deja al azar, todo se prepara cuidadosamente. Ahí están para corroborarlo la doctrina del «espacio vital» (*Lebensraum*) y la «solución final» contra los judíos. Al referirse a la jerga nazi, dice Cassirer que «nuestras palabras comunes están cargadas de significados; pero estas palabras de último cuño están cargadas de sentimientos y pasiones violentas»[35]. Ahora, «la palabra mágica», la palabra del nuevo político, de este nuevo *homo magus*, necesita de «nuevos ritos»[36]. Al hombre moderno le pesa la libertad, esa noción concreta que Kant entendía como exponente de la autonomía del hombre, de su capacidad de análisis, de juicio y de decisión personal[37]. El hombre moderno quiere que otros le guíen, porque —y no en balde cita Cassirer a nuestro José Ortega y Gasset en su libro— el hombre moderno se ha convertido en hombre-masa. Nadie como Ortega ha definido este concepto como él lo hizo en el todavía temprano 1930: «Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo —en bien o en mal— por razones especiales, sino que se siente "como todo el mundo", y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás [...] *Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho de la vulgaridad y lo impone dondequiera*. Como se dice en Norteamérica: ser diferente es indecente, La masa arrolla todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto»[38]. Pero terminemos con Cassirer, que no sólo dedica en ese último capítulo unas pertinaces frases a la filosofía de la historia de Oswald Spengler y a la filosofía de la existencia de Martin Heidegger, sino que termina recordándonos que en una tribu salvaje (Alemania fue una tribu salvaje y bárbara desde principios de 1933), el brujo, «el *homo magus* es, al mismo tiempo, el *homo divinans*. Revela el designio de los dioses y predice el futuro»[39]. «De todos los ídolos humanos, los políticos, los *idola fori* [los ídolos de

35 Cassirer, pág. 335.

36 Cassirer, pág. 336.

37 Cassirer, pág. 341.

38 José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, tomo IV, págs. 146 y 148.

39 Cassirer, pág. 341.

la plaza pública, del foro, en la terminología de Francis Bacon en su *Novum Organum* de 1620], son los más peligrosos y pertinaces»[40]; por eso, concluye Cassirer, es más necesaria que nunca la filosofía, el pensamiento crítico, a pesar de que los hombres parece que hace tiempo que han renunciado a estos menesteres y los filósofos a su función crítica[41]; por eso son tan necesarios el análisis sereno de los hechos, la libertad individual y el respeto a los derechos humanos, para defender al hombre y a la sociedad de la barbarie, de la intolerancia, de la violencia extrema, irracional, atávica, llena de rencor, de odio, de frustración y de fracaso personal.

Los párrafos inmediatamente anteriores no son baladíes. Son necesarios como digresión que permita situar lo que hace el hombre, lo que crea, lo que elabora con su intuición, con su inteligencia y con su espíritu en sus justos términos, sin distorsiones, exageraciones o falsificaciones. *La luz azul*, en este sentido, no es *El triunfo de la voluntad. La luz azul* no está contaminada de ideología totalitaria, ni hay en ella una mixtificación de la herencia cultural germánica, sino una orientación honesta hacia algunas de las obsesiones del Romanticismo alemán, como el carácter sagrado de la Naturaleza, el sentimiento de lo sublime, la reivindicación de lo puro e incontaminado, de las leyendas populares y de la belleza «salvaje», no encorsetada por el gusto estereotipado y por la moda, de la que tanto sabía, desde un punto de vista sociológico, Georg Simmel. Es cierto que el «yo» romántico —y es posible que de ahí provenga indirectamente el recordatorio que hace Lotte Eisner en la pág. 72 de su libro de lo que Goethe confesóle a Eckermann el jueves, 16 de febrero de 1826: «Con el *Werther* y el *Fausto*, en cambio, tuve que recurrir nuevamente a mi interior, pues lo que se nos había transmitido sobre ellos no era gran cosa. Pero a los temas de diablos y brujas sólo me dediqué una vez y quedé contento de haber agotado ya con eso mi herencia nórdica, para pasar luego a sentarme a la mesa de los griegos»[42]— puede tener aspiraciones totalitarias, omniabarcadoras, que sean capaces de engullirlo todo, devorarlo, disolverlo, diluir la realidad objetiva en una difusa *Weltanschauung* cósmica. Sobre esto ya advirtió el

40 Cassirer, pág. 349.

41 Cassirer, pág. 350.

42 Johann Peter Eckermann, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Barcelona, Acantilado, 2005, primera parte, págs. 205-206.

gran poeta Friedrich Hölderlin a su amigo Jorge Guillermo Federico Hegel a propósito de ese «yo» subjetivo del precocísimo idealismo de Friedrich Schelling, el más joven de estos tres amigos que se encontrarían juntos en el Tübinger Stift (el seminario de Tubinga) desde el otoño de 1790, manteniendo una amistad, unas conversaciones y unas controversias que cambiaron definitivamente la orientación de la filosofía alemana y occidental.

De igual modo que en *Sunrise* de Murnau, la efímera pero perturbadora secuencia en la que vemos al marido (George O'Brien) avanzar zigzagueante a través del campo, entre los arbustos, iluminado por la luna llena, dirigiéndose al encuentro de su frívola y aviesa amante, nos remite directamente a las distintas versiones del conocido cuadro *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* («Dos hombres contemplando la luna», cuya primera versión es de 1819 y está en la Gemäldegalerie de Dresde), del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich, en *La luz azul* la visión imponente, intemporal y sustraída a las contingencias humanas del Monte Cristallo se relaciona inevitablemente con el concepto de lo «sublime» del Prerromanticismo, tal y como ya lo definiera Manuel Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, ensayo publicado en Königsberg en una fecha tan prematura como 1764. Frente al sentimiento de lo «bello», lo «sublime» es, por ejemplo, «la vista de una montaña, cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes; la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton», cosas que «producen agrado, pero unido a terror». «Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son *sublimes* [...] La noche es *sublime* [...] En la calma de la noche estival, cuando la luz temblorosa de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se halla en el horizonte, las naturalezas que posean un sentimiento de lo sublime serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad [...] Lo sublime conmueve [...] Lo sublime ha de ser siempre grande [...], sencillo [...] Una gran altura es tan sublime como una profundidad [...] Un largo espacio de tiempo es sublime»[43].

43 Manuel Kant, *Lo bello y lo sublime. Ensayo de Estética y de Moral*, Madrid, Espasa-Calpe, 1937, págs. 9-11. La traducción es de Ángel Sánchez Rivero.

Pero simultáneamente a esta estética de lo sublime, y sin que tenga por qué entrar en contradicción con ella, pueden detectarse en *La luz azul* rasgos procedentes del Expresionismo histórico alemán, aunque hemos dejado bien sentado que no se trata de un filme expresionista, sino con influencias dispersas de ciertas concepciones e ideas expresionistas. Pensemos, por ejemplo, en esa sintonía de Junta con la Naturaleza, esa inclinación profunda a vivir en el seno de una Naturaleza virgen, preservada del caos de la gran ciudad, del mismo modo que algunos miembros de *Die Brücke* —Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Max Pechstein— se encontraron felices durante los veranos de 1909 y 1910 compartiendo una desinhibida estancia en los lagos de Moritzburg, al norte de Dresde, viviendo casi desnudos, pintando y dibujando de un modo tan fraternal que sus estilos prácticamente se confunden[44]. Durante esa estancia junto a las lagunas, «los dibujos, grabados y pinturas de los artistas del Brücke unificaron la figura humana y el paisaje. Esta absorción de la figura en la naturaleza se llevó con frecuencia al extremo de que las manos o pies de los desnudos resultaban indistinguibles del follaje que los rodeaba»[45]. El modo de vivir de Junta, su comunión con la Naturaleza, su afán de libertad «primitiva», coincide también plenamente con las aspiraciones que Emil Nolde manifiesta en algunos de sus textos: «Los hombres primitivos viven en su naturaleza, forman una cosa con ella y son parte del todo [...] Lo absoluto, puro, fuerte, era mi alegría, dondequiera que lo encontrase: desde el arte primitivo y popular hasta el más alto exponente de una belleza libre [...] Todo lo primitivo y primigenio volvía una y otra vez a cautivar mis sentidos. El inmenso mar agitado está todavía en estado primitivo, el viento, el sol, sí, el cielo estrellado siguen casi tal como eran hace cinco mil años»[46]. Asimismo, también podría haber suscrito la iletrada Junta lo que el pintor Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938) le escribía

44 Magdalena M. Moeller, «La unidad "arte-vida" en la pintura del grupo "Puente"», en *Museo Brücke Berlín*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, pág. 19.

45 Peter Selz, *La pintura expresionista alemana*, Madrid, Alianza, 1989, pág. 119. La edición original en inglés es de 1957.

46 Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983, pág. 64. El editor Walter Hess, cuya antología data de 1956, indica con precisión la procedencia de las citas que acabo de reproducir.

en una carta al pensador existencialista Eberhard Griesebach el 1 de diciembre de 1917: «El gran misterio que se oculta detrás de todos los procesos y cosas del mundo que nos rodea se hace muchas veces visible o sensible, a modo de esquema, cuando hablamos con un ser humano, nos encontramos en medio de un paisaje, o bien cuando unas flores u objetos nos hablan de pronto»[47].

Leni Riefenstahl, que indica a su operador Hans Schneeberger que haga esas tomas impresionantes de la imponente cascada que, como un genio protector, parece resguardar al pueblo con su inagotable fuerza, y del compacto macizo gigantesco del Monte Cristallo, está mirando la Naturaleza, no tanto con los ojos del cuerpo, sino con esos «ojos del espíritu» de los que hablaba Goethe y que tan maravillosamente pondera el escritor austriaco Hermann Bahr (1863 –1934) en uno de los más bellos capítulos —«El ojo del espíritu»— de su clásico ensayo de 1916 sobre el Expresionismo[48]. Numerosos planos y secuencias de *La luz azul* también coinciden con el espíritu que anima muchas palabras, términos y conceptos vertidos por el escritor alemán Kasimir Edschmid (1890 - 1966) en la conferencia que pronunció, el 13 de diciembre de 1917, ante la Unión de Intelectuales y Artistas Alemanes, publicada en 1918 con el título de *El expresionismo en la literatura*, otro texto canónico[49]. En aquella influyente alocución, decía, entre otras cosas, Edschmid: «Quien está dentro y se compromete tiene, además del tiempo, el anhelo de que la expresión que él da a la forma infinita sea la permanente [...] El espíritu no se desarrolla con lógica [...] El Expresionismo tiene muchos antepasados en lo sublime y lo total [...] Los hechos sólo tienen significación en la medida en que la mano del artista capta a través de ellos lo que se esconde detrás [...] Todo adquiere relación con la eternidad [...] El arte, que pretende solamente lo auténtico, elimina lo accesorio». En 1963, el teórico y crítico francés Jean Mitry (1907–

47 Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, pág. 68.

48 Hermann Bahr, *Expresionismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998, págs. 79-90.

49 Utilizo la traducción directa del alemán que le encargué en el otoño de 2007 a Jaime Guitart del texto de Edschmid, tal y como se recogía en la clásica recopilación de Paul Raabe, *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1965, págs. 90-107.

1988), en unas preciosas páginas dedicadas al cine expresionista en las que también citaba unas líneas de la conferencia de Edschmid, decía que «conviene efectuar la unión entre lo "individual", siempre impulsivo y móvil, y lo "absoluto", cósmico, universal y estático»[50]. En el primer número de la mítica revista de vanguardia *Der Sturm* («La tempestad» o «La tormenta», que puede ser considerada como la más importante publicación defensora de la estética expresionista en Alemania, seguida de *Die Aktion*), fundada por Herwarth Walden, aparecido el 3 de marzo de 1910, podía leerse un artículo de Rudolf Kurtz, muy anterior a sus posteriores inclinaciones cinematográficas, en el que rechazaba todo tipo de naturalismo, por considerarlo una manifestación burguesa contraria a la vida, en el que abominaba del liberalismo, de la dignidad y de la racionalidad del público burgués, y reivindicaba el mundo de los instintos (como veinte años después Leni Riefenstahl), de las fuerzas oscuras, de la libertad creadora sin cortapisas de ninguna clase, siendo para él Federico Nietzsche, que sólo hacía un decenio que había muerto, el verdadero modelo a seguir, pues en su pensamiento y en su escritura filosófica la trivialidad mezquina del naturalismo burgués era pulverizada[51].

Tanto Hermann Bahr como Kasimir Edschmid subrayan el carácter antiimpresionista y antinaturalista del Expresionismo. Esta opinión, en tanto que el Naturalismo (pensemos en Émile Zola) y el Impresionismo (pensemos en los cuadros de Claude Monet) eran movimientos artísticos burgueses, podría perfectamente haberla suscrito Leni Riefenstahl, y, de hecho, tal orientación estética subyace en *La luz azul*. Pero en esta película hay también un desusado interés por lo antropológico y lo etnográfico, entremezclado con el folklore popular (a través, principalmente, del atuendo, del vestido). En dos o tres ocasiones, aunque de un modo particularmente enfático en aquella secuencia donde Junta y el sacerdote entrecruzan sus miradas ante las de varias campesinas mayores que se disponen a entrar en la iglesia, la realizadora quiere que la cámara escrute el rostro arrugado, en poderosísimos primeros planos, de las lugareñas

50 Jean Mitry, *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pág. 249.

51 Lionel Richard, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, págs. 46-47. La edición original francesa es de 1976.

entradas en años, un movimiento de cámara que entronca, de un lado, con el realismo fotográfico y pictórico, pero en el que finalmente se impone esa pasión etnográfica que desarrollaría Leni Riefenstahl tan acusadamente en la última etapa de su carrera, por ejemplo en su magnífico reportaje fotográfico sobre los Nuba de África, publicado por vez primera en alemán (*Die Nuba*, 1974), y al año siguiente en inglés (*The Last of the Nuba*, 1974). Los rostros de las ancianas del pueblo de Santa María en *La luz azul*, que también lanzan una mirada de censura a la incivilizada Junta, están literalmente como esculpidos por la cámara de Hans Schneeberger, y, por momentos, detectamos reminiscencias de algunas cabezas pintadas por Rembrandt y por Frans Hals en la Holanda del siglo XVII, tan extraordinariamente recreadas después por el realizador danés Carl Theodor Dreyer en *Ordet* («La Palabra», 1955), cuando la cámara planea despacio —cual si se tratase de un vuelo de pájaro a baja altura, antes de posarse sobre el suelo— sobre las cabezas de los asistentes al comentario de un pasaje bíblico que pronuncia en su casa Peter el sastre para sus vecinos. Pero Leni Riefenstahl prefiere encarar los semblantes, bien sea de frente o ligeramente ladeados, con una minuciosidad extrema, obsesiva, a fin de que cualquier detalle quede registrado. Su interés, no obstante, y no debemos olvidarlo, no es psicológico, mucho menos espiritual o religioso (como sucede cuando el artista, caso de Dreyer, se acerca al hombre considerando a éste como imagen de Dios), sino estrictamente etnográfico. Esa pasión por el detalle (tan evidente en los primeros planos de las cabras y de las ovejas que cuida el pastorcillo Guzzi, aunque también en los herrajes interiores de la puerta de la hostería —tan parecidos a los de la puerta de una de las habitaciones del castillo del conde Orlok en *Nosferatu*—, en los marcos de las ventanas, en los objetos domésticos), que en principio podría resultarnos chocante en una película que tanto entusiasmo muestra por los espacios abiertos al aire libre, la encontramos en el cine expresionista, en el *Kammerspielfilm* y en las películas asociadas a la *Neue Sachlichkeit* («Nueva Objetividad»), de igual modo que volveremos a hallarla en Leni Riefenstahl y en los filmes del periodo prehitleriano. En el cine expresionista, un ejemplo supremo —acabamos de anunciarlo— es de nuevo *Nosferatu* de Murnau: reparemos en la precisión con que está filmado el mobiliario y los objetos de la casa de Thomas Hutter, o cómo podemos ver con el mayor detalle los tirabuzones del hermoso cabello negro de Ellen Hutter, o

la asombrosa exactitud y textura del empedrado del suelo cuando, en un soberbio picado, la cámara enfoca al funcionario municipal que anuncia las medidas preventivas que la población de Wisborg debe tomar contra la epidemia de peste, o los marcos de las ventanas, por no hablar del velamen de la goleta *Empusa*, que, con independencia de su preeminente carácter simbólico, puede ser descrito con absoluta precisión por cualquier buen marino. En lo que atañe al *Kammerspielfilm*, tan influido por las nuevas concepciones teatrales de Max Reinhardt de unidad de espacio, tiempo y acción, otra vez nos topamos con Murnau, por ejemplo en el ya citado *Der Letzte Mann*, pues, a pesar de que aquí la cámara, dirigida por Karl Freund, es una cámara fundamentalmente móvil, hay planos del actor Emil Jannings que, si los congelamos, podremos escudriñar en su sombrío rostro el desordenado cabello, las profundas y onduladas arrugas de la frente, la sangre que fluye chorreando desde la sien izquierda, las pronunciadas ojeras, la condecoración que pende de su uniforme, etc. En cuanto a la *Neue Sachlichkeit*, nada comparable, en este sentido, con dos películas de G. W. Pabst, *Die Freudlose Gasse* («Bajo la máscara del placer», 1925) y *Die Büchse der Pandora* («La caja de Pandora», 1929), donde el director, en la primera de ellas, recréase tan primorosamente en los objetos y enseres de la vivienda en donde habitan cerca de la pobreza Greta Rumfort (Greta Garbo), su padre y su hermanita, mientras que en el otro filme, especialmente en las escenas del interior del apartamento de Lulú (Louise Brooks), costeado por su respetable y acaudalado amante, el refinamiento y cuidado del decorado (sillas, mesas, cortinas, libros) es de los más logrados de la historia del cine mudo.

Hemos afirmado que *La luz azul* no puede ser considerada bajo ninguna circunstancia como una película expresionista, al modo indubitable en que lo son *Caligari* o *Nosferatu*, pero también hemos dicho que contiene ciertos elementos de la estética expresionista, mejor aún, rasgos de la concepción expresionista, tal como se manifestó desde 1905-1910 en la pintura, la poesía y la literatura, aunque de nuevo debemos insistir en la amalgama de ideas, a veces contradictorias, que se esconden bajo el término Expresionismo, y cómo este vocablo —que emplean y al que se adscriben entusiastas quienes quieren romper lazos con el inmediato pasado estético naturalista e impresionista, no con el Simbolismo francés— tiene profundas raíces

en el «Yo» romántico alemán, subjetivo, intuitivo, misterioso, así como en el decidido afán de libertad creadora por parte del artista y en la admiración ante la Naturaleza salvaje, primitiva, incontaminada, originaria, primigenia, sublime, infinita. Una prueba incontestable de las variadas opiniones que sobre lo que había de entenderse por Expresionismo existía en Alemania al comienzo del periodo de Weimar, es lo que escribió el publicista, historiador del arte y crítico alemán Friedrich Markus Huebner (1886 – 1964) en su texto «Der Expressionismus in Deutschland», aparecido en mayo de 1920 en la conservadora publicación mensual berlinesa *Preussische Jahrbücher*. Algunas de las ideas de Huebner podría haberlas suscrito sin dificultad Leni Riefenstahl, pero otras no. Para Huebner, «el expresionismo se porta como un enemigo con respecto a la naturaleza»; pero este «antinaturalismo» no debemos entenderlo aquí en el sentido de contrario al drama naturalista burgués (por ejemplo, el del noruego Henrik Ibsen), sino como exponente de la oposición entre el hombre y la Naturaleza. Ésta, continúa Huebner, «no es algo objetivamente invariable ni supera en nada al hombre. Se presta a cualquier modo de representación; es la nada y sólo se vuelve forma y figura gracias al hombre, que le insufla un sentido, animándola. La naturaleza es la materia original infinitamente dúctil y moldeable en donde dormitan todas las posibilidades [...] El expresionismo [considera] la utopía [como] su concepción del mundo. Reinstala al hombre en medio de la creación [...] El hombre vuelve a empezar por donde empezara hace millones de años. Tiene permiso para ser tan libre y tan cándido como un recién nacido»[52]. Es decir, que para Huebner es el ojo del hombre, la mirada del hombre sobre la naturaleza, la que otorga forma a ésta, moldeándola con su intuición creadora. ¿No es eso lo que lleva a cabo Leni Riefenstahl en *La luz azul*? ¿No es su particular mirada hacia las solitarias e inaccesibles montañas la que convierte en sagradas las cumbres? ¿No sitúa ella a Junta en medio de la naturaleza, como un ser inocente, libre, incontaminado y «cándido»? El «antinaturalismo» de Huebner, paradójicamente, ensalza a la propia Naturaleza, aunque otorga clara preeminencia a la capacidad del hombre para transformarla, para percibirla de una determinada manera, dependiendo de la personalidad del artista. Este antinaturalismo lo volvemos a encontrar en 1912 en el pintor que tanto amaba los caballos, Franz Marc, uno de los fundadores, junto con Wassily

52 Lionel Richard, pág. 53.

Kandinsky, de *Der Blaue Reiter* en diciembre de 1911; aquel año, en la revista berlinesa *Die Pan-Presse*, editada por Paul Cassirer, escribía Franz Marc que la presencia de la naturaleza se da en cualquier situación, en nosotros y fuera de nosotros, y que sólo hay una cosa que se halle, en esencia, audazmente distanciada de la naturaleza: el arte[53]. También Leni Riefenstahl, en *La luz azul*, se acerca a la naturaleza al mismo tiempo que se distancia de ella, pues no podemos olvidar que su película es un producto artístico, esto es, se trata de *su* intransferible visión de la naturaleza y del ser humano dentro de ella, o, si se prefiere, de *su* anhelo, *su* sueño, *su* utopía de lo que debe ser la naturaleza y la relación del hombre respecto de ella, que para la realizadora alemana tiene que ser una relación de libertad mutua, de no sometimiento, ajena, por tanto, a los preceptos de la civilización, que siempre es norma, contención, limitación, convencionalismo. Aunque también podría contestársele, con palabras de Kant, de Hegel o del propio Ernst Cassirer, que sin civilización no hay auténtica libertad. La libertad individual fuera de la civilización es un espejismo, un sueño irreal, una fantasmagoría, una fantasía de la imaginación.

Por último, tampoco debemos olvidar la profunda relación de Leni Riefenstahl con la mitología nórdica y germánica, que ella relaciona estéticamente con la insignificancia del ser humano ante la inmensidad cósmica de las altas montañas solitarias y herméticas. En un cuadro muy famoso del gran pintor flamenco Pieter Brueghel *el Viejo*, titulado *La caída de Ícaro*, de hacia 1558, conservado en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, pueden transcurrir unos pocos segundos hasta que no descubrimos cómo cae el hijo de Dédalo y de Náucrate al agua, según nos narra el mito por haberse aproximado demasiado al Sol con unas alas de cera. El gran historiador y sociólogo del arte de origen húngaro Arnold Hauser (1892 – 1978), hablaba en 1951 de «sentimiento cósmico» al referirse a Brueghel, y, sin duda, está pensando sobre todo en ese cuadro de Ícaro, aunque también en *Cazadores en la nieve (enero)*, *Día nublado (febrero)* o, muy especialmente, *Tormenta en el mar*[54]. La inmensidad

53 Lionel Richard, págs. 55-56; ver también, Klaus von Beyme, *On Political Culture, Cultural Policy, Art and Politics*, Heidelberg, Springer, 2014, pág. 121.

54 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1972, tomo II, pág. 59.

de la Naturaleza lo domina todo; el hombre es un ser diminuto, infinitamente pequeño frente a la Naturaleza y el Universo, cuyas fuerzas no puede controlar. Ésta característica, aunque a algunos les cueste entenderlo, sería un rasgo fundamental del Manierismo de la segunda mitad del siglo XVI, un periodo de crisis en el que el hombre se siente desplazado, arrinconado. En otro importantísimo libro posterior, de 1964, Hauser es más explícito aún, y, de hecho, es en él donde reproduce los tres cuadros de Brueghel que acabo de mencionar: «Uno de los rasgos más dominantes del manierismo de Brueghel consiste en hacer desaparecer al individuo en la multitud o en la naturaleza [...] Los orígenes de la pintura del paisaje se encuentran en estrecha relación con este desplazamiento del individuo del centro de la imagen del mundo»[55]. Volvamos a *La luz azul*, en concreto a esos extraordinarios planos generales en los que se ve la inmensidad del Monte Cristallo y una diminuta figura humana escalando la vertical pared de la roca, un plano donde el negro de la montaña sobre el color claro del cielo acentúa el empequeñecimiento de la intrépida escaladora, cuya móvil y ajetreada silueta se recorta sobre el fondo del infinito cielo. Este plano se repite dos o tres veces, y siempre nos provoca idéntica sensación de infinito, del carácter sublime de la Naturaleza y de la presencia infinitesimal, minúscula, del ser humano ante la inmensidad inabarcable de aquélla. En otra breve escena vemos a Junta subir trabajosamente entre dos paredes de la montaña, por una hendidura muy estrecha, apretando su espalda y una de sus piernas en una pared y la otra pierna en la pared de enfrente. La vemos ascender con dificultad, además de poner en riesgo su vida. Esta escena evoca de inmediato algunos planos de *Der Berg des Schicksals* («El monte del destino», 1924), de Arnold Fanck, uno de los cuales está reproducido en la edición española citada del libro de Kracauer (ilustración nº 17, acompañada del esclarecedor epígrafe: «Los escaladores son devotos ejecutantes de los ritos de un culto»). En la película de Fanck, de la que todavía pueden verse algunos minutos en unas pocas direcciones web de internet, el alpinista padre se precipita al vacío y muere, secuencia dramática que discurre simultánea (montaje paralelo) a la de su esposa rezando devotamente para que la desgracia que finalmente tiene lugar no acontezca.

55 Arnold Hauser, *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Guadarrama, 1965, pág. 269.

En el filme de Leni Riefenstahl, la conexión con la mitología germánica se halla en ese par de planos en los que Junta, pensativa, mirando a lo lejos el horizonte, hacia un punto indeterminado, está encaramada en lo alto de un pico montañoso, cual una valquiria descansando después de una agotadora jornada. Es una imagen viva y marmórea a la vez, vigorosa y exhausta, poética y plástica, un símbolo soñado de un mundo desaparecido para siempre: el mundo de los héroes. Estamos, como escribió Wilhelm Worringer en 1911, ante una «voluntad de forma» (concepto muy próximo al de *Kunstwollen* o «voluntad artística» de Aloïs Riegl), ante el umbral de la «psicología del estilo», ya que ésta «comienza propiamente cuando los valores formales se hacen inteligibles como expresión de los valores internos, de manera que desaparece el dualismo entre la forma y el contenido»[56].

Málaga, 27 de diciembre de 2014, festividad de San Juan, discípulo predilecto de Jesús y autor de uno de los cuatro evangelios.

56 Guillermo Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1942, pág. 17.

Las actrices Dorothea Wieck y Hertha Thiele en la escena del beso en la película *Muchachas de uniforme* (Leontine Sagan, 1931).

Mädchen in Uniform (1931), una obra maestra de la realización y la interpretación

Algunas reflexiones sobre este filme y la nueva versión de 1958

Sólo con la ejecutoria de *Mädchen in Uniform* («Muchachas de uniforme», 1931), podríamos afirmar, sin mucho temor a equivocarnos, que Leontine Sagan (1889 - 1974), nacida en Viena, ha sido la más destacada directora de cine en el ámbito cultural germánico, junto, por supuesto, a Leni Riefenstahl.

En primer término, convendría clarificar algunas cuestiones relacionadas con el guión, el contenido y la realización de este filme clásico. La película se inspira en una pieza teatral, *Ritter Nérestan* (Leipzig, 1930), de la escritora y escultora alemana Christa Winsloe (Darmstadt, 1888 - Cluny, 10 junio 1944), en la que reconstruía experiencias personales en un internado de Potsdam siendo adolescente, donde se enamoró platónicamente de uno de sus profesores. La obra tuvo un éxito considerable, siendo de nuevo publicada al año siguiente, esto es, en 1931, en Berlín, bajo el título de *Gestern und Heuten* (literalmente, «Ayer y hoy»). Aunque la experiencia amorosa real de la escritora en el internado de Potsdam había sido con uno de los profesores, en la obra teatral la reelabora haciendo que el vínculo se establezca entre una profesora y una alumna, huérfana ésta de madre. Es decir, que introduce un elemento fundamental de evidentes resonancias lésbicas. Fue dos años después de realizada la película, cuando Christa Winsloe volvió a retomar el tema, ahora en forma de novela, y escribió *Das Mädchen Manuela* (1933). El propio filme, mejor dicho, las alteraciones introducidas en el guión, pudieron determinarla a redactar de nuevo la historia. Tanto en la obra teatral como en la novela, la protagonista adolescente muere, circunstancia que no ocurre en la película. Cuando Leontine Sagan se decidió llevar al cine la obra teatral de Christa Winsloe, llamó a ésta para que fuese la guionista, pero la intervención del prestigioso realizador

alemán Carl Froelich (1875 - 1953)[1], que actuó como supervisor de la dirección, decidió que se pusiese el énfasis en el autoritario modelo de educación prusiano (la película transcurre en Potsdam en 1910, en el interior de un internado para hijas de oficiales), y no en la relación amorosa entre una de las profesoras y una de las alumnas, que son, a pesar de todo, las protagonistas indiscutibles y el alma de la película de Leontine Sagan. Esta alteración se hizo, y es preciso subrayarlo, con el pleno consentimiento de la guionista, aunque ni mucho menos aquella relación lésbica fue aniquilada, pero sí notablemente atemperada. En el fondo, Christa Winsloe consigue que el guión no traicione su propia experiencia íntima, que tuvo, como hemos dicho, un carácter esencialmente platónico. Resulta sumamente penoso asistir al obsesivo empeño de ciertos críticos y espectadores en convertir *Mädchen in Uniform* en una cinta explícitamente lésbica y con un contenido erótico vulgar y grosero que en absoluto tiene. Ocurre todo lo contrario. La relación entre la alumna huérfana de madre, Manuela von Meinhardis, papel que interpreta la actriz alemana Hertha Thiele, y una de las profesoras, la Srta. Elisabeth von Bernburg, personaje interpretado por la actriz suiza Dorothea Wieck, es una relación plena de respeto, elegancia, exquisitez, sensibilidad y aristocracia espiritual. La joven, que se encuentra bajo la tutela de una autoritaria tía materna, ha carecido durante toda su vida de verdadero afecto, encontrándolo ahora en Elisabeth, que sabe mantener un sutil equilibrio entre autoridad y tolerancia, cercanía y distancia, afecto y frialdad. Manuela, como es natural, y no es ningún secreto para la psicología profunda, se «enamora» de su peculiar profesora, depositando en ella todo su afecto, incluso todo su amor, pero de una manera completamente inocente y pura. Las connotaciones sexuales no existen, y quien afirme que las ve, es que tiene un problema de percepción visual y de comprensión psicológica. Es más, no hubieran tenido ningún sentido, ya que habrían producido un efecto grosero, vulgar, prosaico, cuando de lo que se trataba era de realizar una película que destacase por sus sutiles insinuaciones, por sus deducciones implícitas, por su belleza inmaterial,

1 En palabras de Kracauer, «uno de los más experimentados directores del cine alemán» (Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, pág. 212. La edición original en inglés es de 1947).

como correspondía a dos criaturas tan inteligentes y cultas como eran Leontine Sagan y Christa Winsloe.

Pero antes de continuar, creo necesario hacer otras consideraciones a propósito de esta escasamente conocida escritora alemana. Militante del Partido Socialdemócrata Alemán (SPD), mantuvo, entre 1932 y 1933, una breve pero apasionada relación amorosa con la destacada periodista estadounidense Dorothy Thompson, cuando ésta trabajaba como corresponsal en Europa. La muerte de Christa Winsloe, tan sólo cuatro días después del desembarco aliado en Normandía, ocurrió en extrañas circunstancias nunca aclaradas en la floresta que rodea la localidad francesa de Cluny, en Borgoña, siendo fusilada, junto con otra mujer, por un supuesto comando de la Resistencia francesa formado por cuatro hombres, al frente del cual se encontraba un tal Lambert. En el juicio posterior, Lambert fue exculpado por falta de pruebas. Resulta de todo punto inverosímil y muy difícil de creer que la Resistencia francesa diese la orden de ese fusilamiento, teniendo en cuenta que se conocía ampliamente la posición antinazi y antifascista de la escritora, sus ideas avanzadas y su lesbianismo. Es probable que ese comando estuviese integrado por colaboracionistas franceses, que lograron engañar a la Resistencia, o como algunos han sugerido, que fuese entregada a las fuerzas alemanas de ocupación en Francia.

En cuanto a Dorothy Thompson, tampoco resulta anecdótico ofrecer algunos detalles biográficos. Nacida en el Estado de Nueva York en 1893, en el seno de una familia cuyo padre era metodista, se graduó en la Syracuse University, participando desde joven en movimientos políticos progresistas y sufragistas. Desde 1920 fue corresponsal en Europa. En 1928 se casó con el escritor estadounidense Sinclair Lewis (1885 - 1951), quien recibiría el Premio Nobel de Literatura en 1930. Desde muy pronto, el matrimonio tuvo problemas, en parte derivados de la afición desmedida a la bebida de Lewis[2]. El caso es que se produjo un distanciamiento, momento en el que Dorothy mantendría la ya mencionada breve relación amorosa con Christa Winsloe[3], entre 1932-1933. En 1936, Dorothy Thompson

2 Extraigo los principales datos biográficos de Peter Kurth, *American Cassandra: The Life of Dorothy Thompson.*

3 Katharina M. Wilson (editor), *An Encyclopedia of Continental Women Writers*, Londres, St. James Press, 1991, volumen 2, pág. 1343.

era una celebridad nacional en los Estados Unidos, afianzada por sus célebres artículos, publicados entre 1937 y 1941 en el *New York Herald Tribune*, en los que arremetió contra Hitler y el movimiento Nacionalsocialista. También fue muy crítica con algunas decisiones políticas adoptadas por el Presidente Franklin Delano Roosevelt. No obstante, como correspondía a una mujer amante de la libertad individual y firmemente convencida de los beneficios de la democracia representativa y del Estado de Derecho, fue una decidida anticomunista. En 1948, al comienzo de la Guerra Fría y como consecuencia del bloqueo de los accesos terrestres al Berlín occidental por orden de Stalin (junio de 1948), escribióle una carta al Presidente Harry Truman instándole a que frenase la expansión comunista en Europa.

******

Volviendo a la película que nos ocupa, lo que Kracauer denomina en su libro el «espíritu de Potsdam», está maravillosamente reflejado en el filme, en primer lugar, en las concisas y hermosas tomas que hace con su cámara Franz Weihmayr de algunos de los monumentos arquitectónicos y escultóricos de la ciudad, tan espléndidamente embellecida por Federico II *el Grande* de Prusia en la segunda mitad del siglo XVIII. En segundo término, en ese espíritu de disciplina, de orden, de sacrificio y de obediencia que encarna de modo insuperable la directora del internado, la actriz de origen letón Emilia Unda (1879 – 1939), cuyo bastón, con el que siempre se apoya al caminar enérgica y parsimoniosamente a la vez, es un auténtico bastón de mando, una especie de cetro, símbolo de su autoritario poder. La primera vez que aparece la directora en el filme, pues no se ha dignado a recibir personalmente a Manuela y a su desabrida tía al llegar al colegio, sintiéndose la estirada señora un tanto desairada, es en su despacho, leyendo con atención el periódico, sentada junto a la amplia mesa escritorio, en una actitud que al instante percibimos que denota autoritarismo, intolerancia, inflexibilidad, firmeza de carácter e incluso aspereza. La servil y temblorosa Srta. von Kesten, en quien la directora delega, calculadamente administrada, sólo una parte de su poder frente a las internas y las propias profesoras, un poder completamente vicario y subordinado, hasta asustadizo, que

interpreta estupendamente la actriz austriaca Hedwig Schlichter (1898 –1984), se dispone en la misma sobria secuencia a presentarle los resultados de las facturas económicas diarias, pero al atreverse a manifestarle, muy ceremoniosa y comedidamente, que algunas alumnas se quejan de la escasez de la comida, la directora, en un gesto que la caracteriza de manera soberbia, se quita las gafas, la mira un segundo con altivo desprecio y le responde sin titubeos que sólo el hambre y la disciplina pueden volver a hacer de Prusia una gran nación, y más tratándose de hijas de militares, ya que las que hemos sido hijas de oficiales, le espeta, sabemos muy bien lo que es pasar hambre. El hambre endurece el cuerpo y educa el espíritu. Su concepción de la educación, incluso para señoritas —mejor aún, especialmente para señoritas, pues ellas están llamadas a ser las madres y las educadoras de los futuros héroes y servidores de la Patria—, es completamente de inspiración militar, de inspiración militar prusiana —no está de más recalcarlo—, proverbial donde las haya. Así se lo hará entender posteriormente al conjunto de las profesoras en una reunión rutinaria destinada a fiscalizar el comportamiento de alumnas y maestras, así como la correcta aplicación de las severas y estrictas normas que rigen la institución.

En un artículo que escribí a finales de diciembre de 2014, analizando la primera película dirigida por Leni Riefenstahl, *Das Blaue Licht* («La luz azul»)[4], estrenada en Berlín el 22 de marzo de 1932, comentaba que una de las principales limitaciones del imprescindible ensayo de Kracauer es su empeño en demostrar y en verificar, contra viento y marea, una tesis, verdadero eje argumental de su libro: que hay una línea directa que conduce desde el Dr. Caligari del filme de 1919, un siniestro psiquiatra manipulador, a través de la hipnosis, de las conciencias, hasta Hitler, un fanático, un demagogo y otro criminal. El problema radica en que escruta en las películas cualquier vestigio psicológico o de contenido que le permita ilustrar su tesis, forzando a veces las intenciones del realizador, que podían ser perfectamente sólo de carácter estético, o que simplemente no tengan el más mínimo vínculo apriorístico, como resulta ser lo más habitual, con el posterior régimen nacionalsocialista. En el caso de

4 Véase, http://www.enriquecastanos.com/riefenstahl_luz_azul.htm; véase también la entrada de diciembre de 2014 de http://enriquecastanos.blogspot.com.es/

Leni Riefenstahl, recordaba yo que su película fue rodada antes de que la gran realizadora asistiese por vez primera a un mitin político de Hitler y lo conociese poco después personalmente; es más, que el filme fue hecho sin la más mínima concomitancia político-ideológica con lo que después sería la siniestra dictadura nazi. En relación con la película de Leontine Sagan, a Kracauer le gustó mucho eso de recalcar lo del «espíritu de Potsdam», y no está mal que lo haga, pues, efectivamente, ese tipo de internados eran así y reflejaban un modelo educativo autoritario genuinamente prusiano. Pero el lector cándido o desinformado debe ser precavido, porque el Despotismo ilustrado de Federico *el Grande* ni mucho menos debía desembocar ineluctablemente, a través del Idealismo filosófico, del irracionalismo del Romanticismo alemán y de ciertas circunstancias históricas de la época bismarckiana y guillermina, por señalar los periodos más sobresalientes de la historia política y cultural de la Alemania de finales de la Edad Moderna y de la Edad Contemporánea, en la dictadura nazi. Considero frágil, inexacta y exenta de rigor histórico la opinión que se empeña en sustentar que ese periodo de prosperidad de Prusia bajo el gran rey Federico, o el posterior del *Sturm und Drang*, del Idealismo filosófico y del Romanticismo literario y artístico, constituyen etapas ineludibles que irían preparando irremisiblemente la psicología del pueblo alemán para la hecatombe que comenzó a gestarse desde el penúltimo día de enero de 1933. El gran economista británico John Maynard Keynes, en un libro extraordinario, probablemente uno de los pocos verdaderamente influyentes del siglo pasado, *Las consecuencias económicas de la paz* (1919), demostró con suficiente claridad y envidiable inteligencia que la humillación a la que Francia (que también representaba los intereses de Bélgica) estaba sometiendo a Alemania durante las sesiones de la Conferencia de Paz de Versalles, ante el consentimiento y la intolerable e injustificable impotencia de Estados Unidos y de Gran Bretaña, tendría gravísimas repercusiones en el futuro, pues era el caldo de cultivo para que se desencadenase una conflagración aún peor, como de hecho ocurrió, prevista por Keynes con tan increíble exactitud que sus palabras parecen proféticas, cuando lo único que hizo fue sopesar, valorar y analizar los hechos y las circunstancias que tenía ante sus ojos, de igual modo que también supo hacerlo magistralmente Edmundo Burke en 1790 —en sus *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*— respecto de los acontecimientos que se

estaban sucediendo en la Francia revolucionaria, lo que le permitió *predecir* con increíble precisión el inmediato futuro y los derroteros totalitarios, terroristas y sanguinarios de la Revolución, especialmente visibles a partir de la tristemente célebre Jornada del 10 de agosto de 1792 desde por la mañana en el Palacio de las Tullerías. Es decir, que las causas principales de lo que ocurrió en Alemania a partir del 30 de enero de 1933 hay que buscarlas en el Tratado de Versalles, en la humillación de Alemania, en el desamparo a que ésta se vio sometida por las potencias anglosajonas, en el permanente acoso de la República de Weimar, en la política de apaciguamiento, en la conspiración que permite que Hitler acceda a la Cancillería, en la repercusión del *crack* de 1929, y en factores de esta índole. Resulta temerario, arriesgado, de poco rigor histórico e ineficaz responsabilizar al II Reich bajo Otto von Bismarck, esto es, entre 1871 y 1890 (otra cosa fue la responsabilidad de Guillermo II y de las élites alemanas en el rearme y en la política imperialista que en parte provocó la Gran Guerra), de lo que sucedería a principios del decenio de 1930; cuánto más retrotraerse al periodo de Federico *el Grande*. El absolutismo monárquico, en su variante de Despotismo ilustrado, tal como se perfiló en la Austria de José II, en la Rusia de Catalina *la Grande*, en la España de Carlos III o en la Prusia de Federico II, ni mucho menos tiene nada que ver con un régimen político criminal, de métodos gansteriles, de aniquilamiento sistemático de la dignidad y las libertades individuales, peor aún, de exterminio físico del adversario por métodos terroristas, sustentados en un nihilismo ateo disolvente de cualquier valor ético y moral.

El internado en el que entra Manuela von Meinhardis en Potsdam en 1910 exige sometimiento, disciplina de cuartel, pero no suprime radicalmente la capacidad de pensar, no convierte a las colegialas en autómatas, en instrumentos de una maquinaria terrorífica y criminal que elimina la vida interior, cualquier posibilidad de juicio, y, lo que es más importante, cualquier posibilidad de compasión, de piedad, de humanidad, de responsabilidad ética. La propia directora, en la secuencia final, es innegable que ha perdido una importante batalla, y por eso la vemos adentrarse encorvada en las profundidades del corredor en sombras, vencida. Es posible que *temporalmente* vencida, es posible que sólo haya perdido una crucial batalla y que al final gane *la guerra*, pero su autoridad ha sido gravemente tocada.

En el supuesto de que ganase *la guerra*, las condiciones vigentes en el internado ya no volverían a ser las mismas de antes. No comparto el pesimismo de Kracauer. El mundo interior de las adolescentes, su juvenil vitalidad, el comportamiento y el trato de algunas profesoras, son motivos suficientes para la esperanza. En cualquier caso, que es lo que a mí me importa subrayar aquí, no debe extraerse una relación mecanicista causa-efecto entre el llamado «espíritu de Potsdam» y los terribles sucesos que arrojaron a Alemania al abismo desde 1939, cuyo siniestro preámbulo arranca en 1933. Además, resulta muy fácil manipular la Historia y el pasado, mixtificarlo, tergiversarlo, no sólo en lo que se refiere a los sucesos, sino a los personajes fundamentales, bien se trate de reyes, de políticos o de pensadores. ¿Es que porque Hitler regalase a algunos de sus invitados extranjeros las *Obras Completas* de Federico Nietzsche ricamente encuadernadas, debemos deducir de ahí, con manifiesta estulticia, que el solitario de Sils Maria fue un precursor ideológico del nacionalsocialismo? ¿Qué responsabilidad tiene el pensador de la doctrina del eterno retorno que su hermana Elisabeth Förster-Nietzsche manipulase tendenciosamente su archivo, alterase textos del filósofo[5], expurgase, tachase y eliminase otros, se convirtiera en una ferviente defensora de Hitler y de su política antijudía, habiéndose casado ella misma en 1885 con otro fanático antisemita, el maestro de escuela Ludwig Bernhard Förster, que se suicidaría en julio de 1889? ¿Por qué tenemos que dejar caer una injusta, superficial y caricaturesca sombra de sospecha

5 Uno de los casos más ostensibles es el libro, supuestamente escrito por Nietzsche, titulado *Mi hermana y yo*, que apareció en 1951, bajo el título *My Sister and I*, publicado por la editorial Boar's Head Books de Nueva York, con un extenso prólogo del Dr. Oscar Ludwig Levy (1867 – 1946), traductor del alemán y editor de las *Obras Completas* del gran pensador de Röcken, disponibles en internet (https://archive.org/details/completeworksoff015592mbp). Resulta cuando menos curioso que Oscar Levy, de origen judío, convirtióse en un antisemita, influido por las teorías relativas a la superioridad de la raza aria del conde francés Joseph Arthur de Gobineau (1816 – 1882). El libro *Mi hermana y yo*, una falsificación en toda regla, fue publicado, y es la edición que poseo, por la editorial bonaerense Santiago Rueda en 1980 (esta misma editorial ya lo había publicado con anterioridad), con traducción de Bella M. Albelia. El editor argentino, en su prólogo, nos indica que el manuscrito original de este libro de Nietzsche desapareció «en misteriosas circunstancias». Habría que añadir que *desapareció* un manuscrito inexistente.

sobre Federico II *el Grande* por el hecho de que Hitler lo *admirase* y fuese a visitar su tumba el 21 de marzo de 1933, junto al anciano Presidente Paul von Hindenburg, en la Garnisonkirche de Potsdam?[6] Entre el admirador de Voltaire y de las ideas de la Ilustración, de un lado, y el hacedor de la doctrina del *Lebensraum* y de la solución final contra los judíos, de otro, no hay puntos de contacto; ningún punto de contacto en lo esencial, claro está. Ni Federico era un fanático, ni un indocumentado, ni un perezoso, ni un demagogo, ni un criminal. Tuvo muchos defectos, como correspondía a un príncipe absolutista y autoritario, pero también tuvo grandes virtudes, y siempre deseó lo mejor para sus súbditos. Jamás los habría conducido al abismo. Naturalmente, no los consideraba ciudadanos, como no lo eran en ningún territorio de Europa o del mundo, ni tan siquiera en Inglaterra o en las colonias de la costa este de Norteamérica. No está de más recordar aquí una ilustrativa anécdota que rememoraba hace menos de dos años Don Antonio García-Pablos, Catedrático de Derecho Penal y Director del Instituto de Criminología de la Universidad Complutense de Madrid. Transcribo sus palabras: «Cuenta la leyenda que una buena mañana Federico II de Prusia, molesto porque un molino cercano a su palacio de Sans-Souci afeaba el paisaje, envió a un edecán a que lo comprara por el doble de su valor, para luego demolerlo. Al regresar el emisario real con la oferta rechazada, el rey Federico II de Prusia se dirigió al molinero, duplicando la oferta anterior. Y como este volviera a declinar la oferta de su majestad, Federico II de Prusia se retiró advirtiéndole solemnemente que si al finalizar el día no aceptaba, por fin, lo prometido, perdería todo, pues a la mañana siguiente firmaría un decreto expropiando el molino sin compensación alguna. Al anochecer —continúa la leyenda— el molinero se presentó en el palacio y el rey lo recibió, preguntándole si comprendía ahora ya cuan justo y generoso había sido con él. Sin embargo, el campesino se descubrió y entregó a Federico II una orden judicial que prohibía a la Corona expropiar y demoler un molino sólo por capricho personal. Y mientras Federico II leía en voz alta la medida cautelar, funcionarios y cortesanos temblaban imaginando la furia que desataría contra el terco campesino y el temerario magistrado. Pero concluida la lectura de la resolución judicial, y ante el

6 Ian Kershaw, *Hitler 1889 - 1936*, Barcelona, Península, 2002, pág. 458. La edición original inglesa es de 1998.

asombro de todos —finaliza la leyenda—, Federico *el Grande* levantó la mirada y declaró: "Me alegra comprobar que todavía hay jueces en Berlín". Saludó al molinero y se retiró visiblemente satisfecho por el funcionamiento institucional de su reino, aseguran los cronistas de palacio». La lógica conclusión de García-Pablos es: «El "juez de Berlín" representa, en el mundo del Derecho, la independencia judicial frente a la arbitrariedad y el despotismo; la primacía absoluta de la ley, expresión de la soberanía popular, y la garantía de igualdad de todos los ciudadanos ante ella, exigencias ambas inseparables del Estado de Derecho»[7]. ¿Podríamos imaginar por un momento cuál hubiera sido la respuesta de Hitler, o de Stalin, a un molinero en parecidas circunstancias? Desgraciadamente, ni siquiera hubiese habido necesidad de respuesta.

******

Una de las claves para comprender la calidad cinematográfica de *Mädchen in Uniform*, está sin duda en la magnífica interpretación de sus dos actrices principales, Dorothea Wieck y Hertha Thiele, quienes contaban menos de veinticuatro años en 1931 (tenían exactamente la misma edad, con muy pocas semanas de diferencia). Además de las ya citadas Emilia Unda y Hedwig Schlichter, también habría que destacar especialmente a Ellen Schwanneke en el papel de Ilse von Westhagen, quizás la más querida compañera de Manuela en el internado. Por mucho que Carl Froelich atemperase la platónica relación amorosa entre Elisabeth y Manuela, la propia cadencia fílmica, el ritmo temporal, la administración de las secuencias, y, sobre todo, la aparición en escena de ambas mujeres, subyuga de tal manera al espectador, que la ambigua, implícita e imprecisa relación que mantienen, provoca un irreprimible interés en aquél, pues, de igual modo que Manuela está absolutamente fascinada con Elisabeth, el espectador lo está con las dos mujeres, pero desde el primer encuentro, fortuito, que tienen en la escalera de la institución. Siegfried Kracauer, como suele ser habitual en él, caracteriza con sucintas aunque precisas pinceladas la personalidad y la interpretación de cada

7 Antonio García-Pablos, «El juez de Berlín», Madrid, diario *El País*, 1 de mayo de 2013.

una de ellas. Respecto de Manuela afirma que es «un compendio único de dulce inocencia, temores ilusorios y emociones confusas», y que mientras «encarna la adolescencia con su manifiesta vulnerabilidad», Elisabeth «brilla aún con una juventud que se desvanece irreparablemente. Cada gesto suyo dice de batallas perdidas, esperanzas enterradas y deseos sublimados»[8]. Por su parte, la historiadora alemana y crítico de cine Lotte Henriette Eisner (1896 - 1983), en su también clásico ensayo sobre el cine alemán hasta 1936, pondera los diálogos de la película, indicando que Leontine Sagan «resalta la inconsciente ingenuidad de las confidencias de las pensionistas en la intimidad del dormitorio y ese impulso amoroso que vibra en la voz de la adolescente —Hertha Thiele— haciendo contrapunto al contralto de Dorothea Wieck»[9]. Es muy significativo que ni Kracauer ni Eisner hicieran alusión al pretendido carácter erótico del filme, que algunos críticos y aficionados han exagerado desmedidamente, mixtificando un contenido cuyas imágenes lo desmienten de raíz, ya que la película se mantiene en todo momento dentro de unos límites estéticos exquisitos, de una elegancia natural, esto es, en absoluto artificial o forzada, incluso de una aristocracia espiritual que tiene mucho que ver con la sutileza, respeto y delicadeza con que Leontine Sagan nos muestra los sentimientos íntimos de la profesora y de la alumna. Por ningún lado se detecta —y no ya Leontine Sagan o la influencia de Carl Froelich, sino que la propia Christa Winsloe no lo hubiese permitido por razones estéticas e incluso espirituales— una relación lésbica explícita, grosera, prosaica o de un contenido lúbrico de mal gusto. Si eso hubiera sido así, el producto resultante habría sido a no dudarlo mediocre, vulgar, y no la obra admirada en que se ha convertido, acrecentada con el paso del tiempo. Coincido plenamente con Kracauer y con Eisner cuando enfatizan los términos «inocencia», «emociones confusas», «deseos sublimados» e «impulso amoroso», pues de eso precisamente se trata, de una relación entre dos mujeres sensibles, con una rica vida interior, pero que, en el caso de Manuela, ha carecido de verdadero cariño al criarse sin madre, ser su padre un estricto oficial prusiano y su tía, la Sra. von Ehrenhardt,

8 Siegfried Kracauer, pág. 212.

9 Lotte H. Eisner, *La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del Expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 228. La edición original francesa, *L'écran démoniaque*, es de 1952.

una mujer despegada, displicente y poco afectuosa para con su vulnerable sobrina, y que, en lo que respecta a Elisabeth, ha canalizado su familiar necesidad de afecto, su escondida bondad congénita, hacia las colegialas, único modo de liberar positivamente su natural y sano deseo de amor, que se ve así sublimado en la dedicación abnegada que tan desinteresadamente despliega con las adolescentes.

Es cierto que sorprende sobremanera, produciéndonos —por supuesto que eso dependerá del tipo de espectador que vea la película, de su sensibilidad, de sus sentimientos, de su sexo, de su orientación sexual, de su estructura anímica, de su estado de ánimo coyuntural, y de otros factores, imponderables o no— un efecto perturbador, una cierta extrañeza en la que nos es dado descubrir un placer íntimo, una complicidad secreta, el delicadísimo beso que Dorothea Wieck le da en la boca, delante del resto de las alumnas, en el dormitorio colectivo, a Hertha Thiele, pues tiene la costumbre de despedirse diariamente de sus pupilas deseándoles las buenas noches y obsequiarlas con un cariñoso beso en la frente. Pero al llegar a Manuela, en quien Elisabeth, que se supone le casi triplica la edad y tiene una amplia experiencia acumulada, ha advertido inteligencia, sensibilidad, fragilidad y carencia de afecto familiar como consecuencia del fallecimiento de su madre, aunque no por eso pueda decirse que sea una muchacha desapacible, distante y taciturna, sino todo lo contrario, ya que se ha integrado desde el primer momento muy bien con el resto de sus compañeras, como corresponde a un carácter dulce que desconoce el resentimiento; al detenerse ante Manuela, decía, la sermonea cariñosamente con unas breves palabras, y, cuando esperamos que haga lo mismo que con las demás, le coge muy despacio con ambas manos las mejillas, atrae hacia sí su cabeza de frondosa cabellera y la besa delicadamente en la boca. Una de las particularidades más increíbles, fascinantes y perturbadoras de ese acto es la naturalidad y seguridad con que Elisabeth lo hace, continuando a renglón seguido con el hermosísimo ritual nocturno que regala cual un don inefable al resto de las discípulas. El efecto de ese beso en Manuela podemos imaginárnoslo: en cierto modo, en su inocencia, es como si la hubiese besado su madre, de la que apenas guarda ningún recuerdo; de hecho, muchas madres besan a sus hijas en la boca al despedirse de ellas por las noches. La figura de Elisabeth, y

más todavía desde ese instante, se convierte para Manuela en algo maravilloso, en un remanso de paz, un ser en el que poder confiar, comprensivo, afectuoso, que la trata como una persona, una persona individual a la que hay que querer, cuidar y educar. Insistamos en que no de otro modo se conduce Elisabeth con el resto de las alumnas, sin hacer especiales distinciones. Pero con Manuela ha tenido esta vez una singular deferencia, un signo distintivo, que para la adolescente de catorce años y medio —de los que nos enteramos por la propia Manuela en la primera secuencia de la película— es toda una experiencia insólita, un mundo nuevo inexplorado y desconocido que aviva su imaginación y satisface sus más ocultos deseos. Son muchos los detalles, los gestos, los comportamientos, las miradas, que justifican que tanto ella como el resto de las alumnas hayan convertido a la Srta. Elisabeth von Bernburg en un modelo, en una adorable criatura de la que se *enamoran*, pero porque les gustaría ser como es ella, porque admiran su belleza inescrutable, sus maneras, su pulcritud, su modo de vestir, su porte aristocrático, su dignidad, su respeto para con ellas y para consigo misma, su casi incomprensible cercano distanciamiento. Quiero decir que Elisabeth es, al mismo tiempo que una persona en quien depositar confianza y seguridad, un deseo inalcanzable, distante, lejano, más lejano aún que la más remota estrella que brilla en el firmamento. Manuela misma se lo dice entristecida pero candorosamente en el despacho de la profesora en cuanto tiene ocasión: cómo desearía seguirla y permanecer con ella largo tiempo después de haber recibido todos los días ese inmenso regalo de despedida de buenas noches, aunque sabe que eso no es posible. De modo que Leontine Sagan administra con extraordinaria inteligencia la cercanía-distancia de la adorada y enigmática profesora, que se convierte así en un cofre de anhelos escondidos y secretos. La misma equidad de Elisabeth para con todas las alumnas, la manera de preguntarles la lección en clase, sin rebajarlas, ridiculizarlas o humillarlas, el abstenerse de cualquier cotilleo, no otorgar apenas importancia a sus inocentes chiquilladas —como cuando exige a dos alumnas que le entreguen una nota que se muestran a hurtadillas, y, en vez de leerla, o de entregarla a las superioras, sin mirar siquiera el billete lo rompe delante de las incrédulas muchachas, diciéndoles que no vuelvan a comportarse así otra vez—, dosificar, en fin, como decíamos antes, la autoridad con la tolerancia, la convierte indiscuti-

blemente en la favorita de las todavía inmaduras y soñadoras jovencitas. Evidentemente, el modelo educativo que Elisabeth preconiza tendrá que acabar chocando con la directora del internado.

Pero, ¿por qué ese beso? Antes que cualquier otra explicación enrevesada, porque ese beso era un aspecto esencial del guión que no podía ser escamoteado, ni por Christa Winsloe ni por Leontine Sagan. A pesar del interés de Carl Froelich en subrayar la disciplina del modelo educativo prusiano, ese beso no puede ser olvidado fácilmente; mejor aún, no es que no pueda ser olvidado, es que planea con una aterciopelada, turbadora y misteriosa insistencia sobre cada uno de nosotros. Una vez que ha sido dado, ya no podemos liberarnos de él, como no nos es posible liberarnos de la enigmática y misteriosa sonrisa de la *Gioconda*. Pero, a diferencia de la dama «submarina» del Louvre, en la que, como entreviera con intuición incomparable Walter Pater en noviembre de 1869, advertimos una imperceptible mueca siniestra, en cierto modo en el sentido que posteriormente le otorgaría Sigmund Freud al término en su artículo sobre lo siniestro de 1919 (*Das Unheimliche*)[10], en el beso de Dorothea Wieck sólo apreciamos un afecto limpio, un amor sublimado, una pasión adecuadamente dirigida por sendas positivas, como sólo sabe hacerlo una mujer. Sería hasta cierto punto inimaginable que pensáramos en parecidos términos si hubiese sido un profesor el que le hubiese dado ese beso a un alumno. Ese tipo de intimidades, vedadas a los hombres, sólo les están reservadas a las mujeres, como cuando con toda naturalidad acuden juntas al baño.

Junto a las mencionadas brillantes interpretaciones de Dorothea Wieck y de Hertha Thiele, no debemos olvidar la simultánea empatía entre ambas actrices, que propició el que volviesen a actuar juntas en la película *Anna und Elisabeth*, dirigida por el realizador alemán Frank Wysbar (1899 – 1967) en 1933. La temática de este filme es por completo diferente, pues posee unas connotaciones místico-religiosas de tintes dramáticos, y aunque está correctamente dirigida,

10 Remito al lector a lo que dije sobre ese artículo del padre del psicoanálisis en mi ensayo sobre la novela *El adolescente* de F. M. Dostoyevski: http://www.enriquecastanos.com/dostoyevski_adolescente.htm; publicado también en la entrada de septiembre de 2013 de: http://enriquecastanos.blogspot.com.es/

apareciendo escasos pero espléndidos planos del lago de Garda, la relación entre ambas actrices, en buena parte determinada por el propio guión y el desarrollo del argumento de la película, ya no posee la fascinación que provocó la visión de *Mädchen in Uniform*, cuyo éxito fue muy amplio en Alemania y en los Estados Unidos.

En cualquier caso, cada vez que veo *Mädchen in Uniform* me convenzo más que el factor decisivo de la atracción que la película ejerce en ciertos espectadores, viene determinada por la personalidad, carácter, interpretación y apariencia externa de esa inteligente actriz que fue Dorothea Wieck, aunque por desgracia se prodigó más bien poco. El aspecto exterior de su comportamiento, de sus movimientos, gestos y actitudes, así como la expresión de sus ojos y la entera presencia de su rostro, especialmente en los escasos y rapidísimos primeros planos en los que podemos escrutarlo congelando la imagen, son un reflejo de su mundo interior. A veces nos parece como si el *ethos*, el autodominio de sí, prevaleciese de manera incontestable, como cuando tiene la última conversación con Manuela en su despacho, a pesar de la prohibición expresa de la directora del internado de dirigirle la palabra a la joven, amonestándola suavemente e indicándole que tiene que emprender su propio camino, ser ella misma, olvidarse del amor que le profesa, pues eso no revela más que inmadurez adolescente. En otras ocasiones, en cambio, el *ethos* y el *pathos*, esto es, el desbordamiento de los propios sentimientos, por emplear las acepciones que suelen emplearse al analizar iconológicamente la estatuaria griega, desde el periodo severo o preclásico hasta el periodo helenístico, se equilibran en Elisabeth von Bernburg maravillosamente, como cuando le regala a Manuela, de nuevo en su pulcro y sobrio despacho, una prenda de vestir, un camisón de dormir, que la adolescente, que sufre una carestía de abastecimiento impuesta por su tía, guardará como un tesoro precioso. Es decir, podemos estar ante la preeminencia del *ethos*, como en el bronce del *Auriga de Delfos* (de hacia el 480 a. C.), o ante el equilibrio entre el *ethos* y el *pathos*, como en ciertas metopas o en determinadas partes de la procesión de las Panateneas del friso exterior de la *cella* del Partenón, en las que adivinamos la actuación directa de Fidias, pero nunca estaremos, en lo que se refiere a la actuación de Dorothea Wieck en esta película, ante la supremacía del *pathos*, como acontece en el altísimo relieve

del enorme zócalo del Altar de Zeus en Pérgamo o en el *Laocoonte* del taller de Hagesandros, Athenodoros y Polydoros de Rodas (entre el 175 y el 150 a. C.)[11].

Ya lo hemos adelantado al principio de este artículo: el hechizo que ejerce la Srta. Elisabeth von Bernburg entre las alumnas, aunque particularmente en Manuela von Meinhardis, la fascinación que desprende su figura y su persona, no sólo para las colegialas, sino también para numerosos espectadores, tiene mucho que ver con su ambigüedad, con el carácter implícito de sus gestos y de su comportamiento, con sus expresivos ojos y la imposibilidad de definir satisfactoriamente una personalidad envuelta en el misterio, en la lejanía, en una distancia que se complementa admirablemente con la cercanía, el respeto y la humanidad en el trato, en suma con la delicadeza más exquisita. Es cierto que su belleza comienza imperceptiblemente a marchitarse, pero eso la hace aún más seductora, además de que no nos hallamos ante una belleza prosaica y vulgar, sino extraña, singular, indescifrable. Junto a todo esto están sus deseos insatisfechos, sus anhelos inalcanzables, sublimados positivamente en el método educativo y en la estudiada confianza que dispensa a las adolescentes.

Aquella última conversación, Manuela no la interpreta correctamente, piensa que Elisabeth la ha dejado abandonada a su suerte, circunstancia que provocará un desequilibrio momentáneo y un intento de suicidio por parte de la joven, felizmente abortado por la oportuna intervención de sus compañeras, que la agarran y sostienen en el último instante, cuando está a punto de arrojarse al vacío desde lo alto de la escalera interior del internado. Esta escalera constituye un elemento que juega un papel destacado en la película, aunque muy sabiamente administrado por Leontine Sagan, quien nos lo va mostrando paulatina y progresivamente, y cada vez que lo hace intensifica la presencia amenazadora del inmenso hueco. La escena previa decisiva a la del intento de suicidio de Manuela, en lo que se refiere al simbolismo fatídico de la escalera, tiene lugar cuando un

11 En cuanto a la tensión entre el *ethos* y el *pathos* en la escultura griega desde la época de las guerras greco-persas hasta las obras realizadas en los reinos helenísticos, debe consultarse el magnífico estudio de Jerome Jordan Pollitt, *Arte y experiencia en la Grecia clásica*, Madrid, Xarait, 1984. Pollitt nació en New Jersey en 1934, habiéndose publicado en 1972 la primera edición en inglés de su libro.

reducido grupo de colegialas arrojan desde lo más alto un objeto, a fin de explicarse entre ellas la caída de los graves y la atracción de la gravedad, evocando los experimentos de Galileo Galilei en el campanile del Duomo de Pisa, la célebre torre inclinada. En esa escena vemos por vez primera el profundo y horroroso vacío del hueco de la escalera, un plano ya abiertamente premonitorio que no puede dejar indiferente al espectador. Psicológicamente, pues, Leontine Sagan ha ido preparándolo para esa dramática penúltima escena, cuando Manuela se agarra con fuerza a los hierros forjados de la barandilla, pero situándose no en los escalones, sino en el bordillo del propio hueco, es decir, sin barrera protectora alguna.

Cuando Manuela ha tomado su fatídica decisión y se dispone a cumplirla, paralelamente tiene lugar la entrevista, solicitada por la autoritaria directora del colegio, con Elisabeth, a quien amonesta severamente por su desobediencia, ya que sus órdenes expresas han sido que Manuela no hable con nadie. Pero cuando Elisabeth comienza a oír los gritos de las compañeras buscando a Manuela, con extraordinaria eficacia, cual si se tratase de una premonición, de una intuición sin margen alguno de error (hasta tal punto conoce Elisabeth las posibles reacciones de la joven), Leontine Sagan nos muestra superpuestos los primeros planos del rostro de Elisabeth y de Manuela, en un maravilloso fundido, de apenas un segundo de duración, que le permite a Franz Weihmayr ofrecernos el mejor primer plano de Dorothea Wieck de toda la película. Merece la pena congelar el plano, observar la iluminación del semblante, el brillo resplandeciente de la sien derecha, afectando a una pequeña zona del pelo recogido y a la oreja, pero sobre todo los ojos fijos, en cuyas pupilas se refleja una luz diminuta, unos ojos sumamente expresivos que denotan la dramática intuición que acaba de atravesar como un rayo la mente de la hermosa profesora, con su despejada y ancha frente, su ovalado y perfecto perfil del semblante, sus finos labios apenas entreabiertos, todo ello contra un fondo abstracto, plano y vacío.

Resulta extraordinariamente significativo que ese mismo año de 1931, otro gran realizador alemán, aunque nacido en Viena, Fritz Lang (1890 – 1976), hace también un uso prodigioso y genial de una escalera en *M* («M. El vampiro de Düsseldorf»), pero de un modo abrupto, impactante, al principio mismo de la película, sin gradación ni preparación previa ni consideración para con el espectador,

pues lo que quiere mostrarle a través de ese elemento es la angustiosa ausencia de la niña, el vacío irracional que deja, la terrible presencia de la muerte a través de la nada y del vacío del horrible hueco de la profunda escalera del edificio donde vive Elsie Beckmann, tomada a través de un estremecedor plano en picado, un picado que sólo dura uno o dos segundos, y que nos resulta visualmente insoportable. El rapto y asesinato de la confiada niña por el psicópata asesino, un genial Peter Lorre, no es necesario mostrarlo; Fritz Lang y cualquier gran realizador sabe perfectamente que hubiese sido un error imperdonable. El horror y el espanto de un crimen tan execrable hay que mostrarlos de otro modo: una secuencia de ausencias, de vacíos, de angustiosas soledades: el plato de comida aún vacío sobre la mesa donde debía almorzar Elsie después de salir del colegio; el estremecedor hueco de la escalera (durante la presencia en la pantalla de ambos planos, oímos el grito angustiado de la madre, que termina por apagarse); la pelota solitaria de la niña rodando despacio en el césped; el globo con forma de muñeco que el asesino le ha comprado para atraérsela y que ahora sube hacia lo alto del cielo abandonado en el aire, momentáneamente detenido entre unos cables del tendido eléctrico. Es muy posible que el cine no haya mostrado jamás de un modo tan conciso, eficaz, pavoroso y estéticamente insuperable el vacío y la nada de la muerte, el sinsentido que supone ahogar la inocencia, la angustia desesperada de una madre que aún conserva un hilillo de esperanza.

******

A pesar de las opiniones vertidas en contra, tanto por determinados críticos como por los aficionados, la nueva versión de 1958 de la obra maestra de Leontine Sagan rodada en 1931, *Mädchen in Uniform* («Muchachas de uniforme»), que mantiene el mismo título, cubre a mi juicio el expediente de un modo digno y notable. El realizador Géza von Radványi (1907 – 1986), nacido en el Imperio Austro-húngaro, en lo que hoy es Eslovaquia, no sólo se atiene en lo fundamental al espíritu de la pieza teatral (*Ritter Nérestan*, Leipzig, 1930) de la escritora alemana Christa Winsloe que inspira la película, sino que respeta de manera bastante escrupulosa el filme de 1931,

introduciendo cambios que, en el fondo, no alteran esencialmente el contenido, aunque haya dos significativos. Desde algún tiempo después de su realización, han proliferado los críticos y los espectadores que han querido a toda costa hacer una lectura grosera, en clave lésbica, de la película de Leontine Sagan. Más aún con esta versión de 1958 que comentamos ahora. La lectura es grosera porque, como ya hemos explicado suficientemente, en el caso de que haya una intención lésbica en la relación entre la Srta. Elisabeth von Bernburg y la colegiala adolescente Manuela von Meinhardis, no sólo no es explícita, sino que, como corresponde a una realizadora inteligente, se trata de una unión sutil, implícita, elegante, moderada, respetuosa y de una insinuación exquisita. Además, la insinuación, la imprecisión y la ambigüedad proporcionan una mayor perturbación al relato fílmico. Similares rasgos podemos aplicar a la película de 1958, aunque, evidentemente, no se trate ahora de una obra maestra.

De igual modo que fue un acierto inigualable la elección del tándem Dorothea Wieck-Hertha Thiele para el filme de 1931, también supuso una perspicaz decisión elegir ahora a Lilli Palmer y a Romy Schneider para interpretar los papeles principales, la primera a Elisabeth y la segunda a Manuela. Mientras que en 1931 las edades de las actrices principales se diferenciaban en pocas semanas (algo menos de veinticuatro años cada una), en 1958 Lilli Palmer tiene unos cuarenta y cuatro y Romy Schneider unos veinte. El que la lengua materna de ambas sea el alemán es otro acierto indudable. Por supuesto que las tomas de 1931 que reflejan lo que Kracauer llamaba el «espíritu de Potsdam», es decir, las vistas de los monumentos de la ciudad, son incomparables y no pueden superarse. Tampoco lo pretende Géza von Radványi. Se le ha achacado frialdad a Lilli Palmer en su interpretación; todo lo contrario: rezuma inteligencia, aunque sólo sea por ese equilibrio perfecto entre distanciamiento y ternura, autoridad y tolerancia. La profesora conoce perfectamente la psicología de las adolescentes. Ella misma tiene unos deseos amorosos reprimidos, pero ha sabido sublimarlos de manera positiva. ¿Cómo? Tratando con equidad, justicia, humanidad, respeto y calculado cariño a sus pupilas. Está enamorada de su profesión, a la que ha convertido en el sentido de su existencia. Manuela es especial, sobre todo muy sensible, y Elisabeth sabe conseguir que encuentre el afecto que no ha podido hallar en su vida familiar. Hay, como decía,

dos alteraciones importantes. La primera es que la obra de teatro que representan las alumnas no es el *Don Carlos* (1787) de Schiller, sino *Romeo y Julieta* de Shakespeare. El «espíritu de Potsdam» suponía también el conocimiento de los clásicos alemanes. Además, tanto Goethe, Heinrich Heine, muchos otros románticos alemanes o el propio Arthur Schopenhauer, sentían verdadera admiración por los autores españoles de los Siglos de Oro, especialmente por El *Quijote*, Baltasar Gracián, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, así como por los temas españoles, aunque en este caso Schiller, igual que hará después con su drama *María Estuardo* (1801), tergiversa la historia verídica de los acontecimientos y no se sustenta en documentación de archivo fiable. Con todo, como reconoció en su día el eximio polígrafo Marcelino Menéndez Pelayo, el ideal, que era lo que más caracterizaba a Federico Schiller, trocado ahora en un «alto y sereno idealismo», por influencia sin duda de Goethe, y dejando atrás el «idealismo turbulento y feroz» de su juventud, marcará el *Don Carlos*, una inmersión en el pasado histórico y no en la realidad contemporánea, donde «el autor encuentra indulgencia para todo el mundo, hasta para el negro Felipe II que él se había forjado en las tinieblas de su fantasía, como si quisiera abarcar el mundo entero en aquel sueño de cosmopolitismo y universal amor, del cual hace intérprete y apóstol elocuentísimo al Marqués de Poza»[12]. Naturalmente, si Hertha Thiele era Don Carlos, ahora Romy Schneider será Romeo. La actriz vienesa está sencillamente deliciosa y encantadora; Lilli Palmer, inteligente, bellísima y enigmática. El célebre beso también cambia, tanto en lo que atañe al momento y a la circunstancia que lo justifica como al lugar. En 1931 era Elisabeth la que se lo daba en la boca a Manuela delante de todas las demás chicas, en el momento de desearle las buenas noches; ahora es Manuela quien toma la iniciativa, en el despacho de Elisabeth, adonde ésta se ha ofrecido voluntariamente a corregirle algunos errores en la interpretación de su papel de Romeo. En ese brevísimo ensayo que transcurre en la intimidad, Elisabeth es Julieta. El beso de Romy Schneider, quien se esfuerza por seguir las indicaciones interpretativas de su eventual directora teatral, en el sentido de que debe poner pasión en la

12 Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, volumen II, pág. 43.

acción, concretamente en el beso, para que resulte verosímil, posee sin duda una mayor carga erótica, pero sigue siendo contenido, y, sobre todo, inocente. Su amor por su adorada profesora es perfectamente comprensible desde el punto de vista psicológico; incluso necesario y saludable. Que las mentes morbosas no saquen las cosas de quicio. En cuanto a la traducción española del título original de la película, *Corrupción en el internado*, es penosa y lamentable. Da vergüenza ajena. Por su grosera vulgaridad, naturalmente.

Málaga, 30 de enero de 2015, festividad de Santa Martina, virgen, huérfana de padres, que fue martirizada y decapitada en Roma en 228. Es la patrona de las madres en la etapa de lactancia.

Johannes y su sobrina Maren en la maravillosa escena de la película *Ordet* (Carl Th. Dreyer, 1955) en la que la cámara se mueve rodeando circularmente a sendos personajes.

Lenguaje, significado y heterodoxia. Consideraciones sobre *Ordet* (*La palabra*), de Carl Theodor Dreyer

La inconmensurable grandeza artística de *Ordet* (*La palabra*, 1955), de Carl Theodor Dreyer, una de las más altas cimas de la espiritualidad contemporánea, y, casi con toda seguridad, la película más profundamente religiosa de la historia del cine, proviene, como casi siempre ocurre en las verdaderas obras maestras, de la armónica conjunción entre la forma y el contenido, entre el perfecto dominio de la técnica, esto es, la rigurosa utilización de un lenguaje personalísimo, en este caso el propio del lenguaje cinematográfico, entre el estilo en definitiva, y, de otro lado, su dimensión semántica, repleta por todos sus intersticios de una honda significación metafísica. Técnica, forma y estilo constituyen una unidad indisoluble en cualquier producto estético auténtico, y en gran medida condicionan y determinan el contenido, es decir, aquello que el artista pretende comunicarnos (bien sea su particular visión del mundo y del hombre, bien se trate de su personal interpretación del momento histórico que le ha tocado vivir) depende en modo no despreciable del repertorio material específico (vocabulario) y de la concreta dimensión sintáctica del objeto (modelo de orden entre sus elementos). Incluso Hegel, a pesar de su idealismo, cuando se detiene en la región de la belleza artística, considerará en primer lugar el *ideal* en sí mismo, es decir, la realidad emancipada del dominio de lo particular y de lo accidental, pero inmediatamente después se referirá a la *determinación* del ideal como obra de arte, pues lo ideal, como añade Menéndez Pelayo en su magnífica síntesis de la *Estética* hegeliana, «no puede permanecer siempre en el estado de pura concepción abstracta»[1], le es inherente, añadimos nosotros, su manifestación sensible, *material*. Es esta materialidad de la obra de arte la que se hace explícita a través del lenguaje artístico.

1 MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883-1891): *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, volumen II, página 194.

De lo que acabamos de decir no debiera colegirse, al menos en lo que respecta al tipo de obra orgánica característica de la época clásica, que el contenido ocupa una posición secundaria y subordinada a la forma, menos aún que haya de ser percibido como subsumido y disuelto en ella. Lo que sí sostenemos es que la dimensión *semántica* (correspondiente a las significaciones y valores de toda obra artística) y, en otro orden que no es nuestro propósito analizar aquí, la dimensión *pragmática* (influencia en un contexto social determinado) constituyen sendas fases analíticas del objeto que no pueden ser plenamente efectuadas sin el previo conocimiento de la dimensión *sintáctica*; y, en el caso del creador, que lo *que* dice, aquello que comunica, está en gran parte determinado por *cómo* lo dice (ya veremos de qué manera es esto especialmente cierto cuando, como en el filme de Dreyer, lo que se pretende es transmitir al espectador una particularísima idea de la fe y de la trascendencia). En ciertas obras abstractas radicales de nuestra modernidad artística, sin embargo, el contenido y la forma se confunden de modo absoluto, son una y la misma cosa. Como dice Max Bense, a propósito de algunas obras de Mondrian y de Kandinsky, «en la pintura abstracta y sin objetos los medios se convierten en portadores de signos y los signos, en el fondo, sólo designan los medios, pero no significan nada. [...] Trátase pues aquí de un auténtico mundo correal, estético, de signos»[2]. También Adorno parece referirse a objetos abstractos de la vanguardia cuando sostiene de manera bastante enigmática que «la clave de todo contenido del arte reside en su técnica»[3], concepto éste, el de

2 BENSE, Max (1954): *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, página 53. Sobre el término «correalidad», acuñado por este mismo teórico alemán, afirma lo siguiente (páginas 22-23): «Cuando se trata sólo de cuadros realmente pintados y que pueden contemplarse, o cuando se trata sólo de poemas realmente compuestos, pero cuadros y poemas que superan las realidades en virtud de las cuales ellos son, es decir, que son algo más que ellas, hablamos de la correalidad de las obras de arte y de la correalidad de los objetos estéticos. Designaremos al modo del ser de las obras de arte, y por lo tanto al modo del ser de los objetos estéticos, con la expresión correalidad. [...] Es propio de la esencia de las obras de arte el que el objeto estético tenga necesidad del objeto real para ser y para ser percibido. El ser estético es ser correal».

3 Citado en BÜRGER, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia.* Barcelona, Península, 1987, página 59.

técnica, que habríamos de traducir aquí por el de forma. En efecto, en las obras abstractas, inorgánicas, de la vanguardia histórica la forma deviene contenido y viceversa, atrapados ambos conceptos por una relación tautológica.

Pero lo que puede resultar válido para caracterizar determinadas piezas de la plástica vanguardista, no tiene por qué serlo en el caso del realizador danés, a pesar de que, como veremos, existen importantes elementos abstractos en la obra que ahora comentamos. Antes hemos hablado de la unidad existente entre la técnica, la forma y el estilo en toda obra artística. Dreyer, en un artículo publicado en 1943 sobre *Dies Irae*, es verdad que distingue con suficiente precisión entre cada uno de estos conceptos, pero ello no significa que posean vida independiente, que puedan darse por separado; los tres se necesitan mutuamente, no puede ser cada uno de ellos sin el otro. Dice así Dreyer: «El alma [de la obra de arte] se manifiesta a través del estilo que, siendo el catalizador de la inspiración poética del artista, refleja la manera con que éste expresa la materia que trata. El estilo es indispensable para fijar la inspiración en una forma artística. Por medio del estilo el artista fusiona y armoniza los diversos elementos, dándoles una unidad, al mismo tiempo que logra que los demás veamos el argumento como lo ven sus propios ojos. El estilo es inseparable de la obra de arte acabada. La penetra, la invade y, sin embargo, permanece en cada momento invisible como algo que no se deja comprobar. [...] Admito haber hablado mucho de la técnica, pero mi preocupación ha sido siempre aprender a fondo mi profesión y no me avergüenzo de ello. El artista sabe que la primera condición para llegar a ser artista es que conozca y domine su oficio. Y todos los que han visto mis obras reconocerán, por otra parte, que para mí la técnica es un medio y no un fin y que mi fin ha sido siempre hacer vivir al espectador una experiencia que lo enriquezca en su interior»[4]. No deja de resultar curioso el tono como casi de disculpa con el que Dreyer reconoce «haber hablado mucho de la técnica» en un texto dedicado al estilo cinematográfico, influido quizás por el papel preponderante que la idea y la forma habían ocupado en la teoría clásica sobre el arte. Y, sin embargo, el hecho mismo de detenerse tan extensamente sobre el lenguaje y la técnica en un escrito sobre

4 DREYER, Carl Theodor: *Juana de Arco. Dies Irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico.* Madrid, Alianza, 1970, páginas 237 y 251.

el estilo, corrobora una vez más la importancia de la sintaxis y de la gramática en la elaboración de la obra artística.

En cuanto a la técnica y a la complicada sintaxis expresiva de *Ordet*[5], quizá sea oportuno empezar refiriéndose a la puesta en escena de la película, a nuestro juicio muy abstracta de principio a fin, sobre todo en la larga y extraordinaria secuencia última del milagro, de una economía de medios y de una estilización extrema. Los elementos y objetos materiales que componen las diferentes escenas, a pesar del realismo del mobiliario y de los vestidos de los personajes, que son

5 No es nuestro propósito realizar aquí un estudio pormenorizado de los innumerables aspectos lingüísticos y de la compleja e inagotable polisemia de Ordet, en realidad un filme que puede y de hecho ha sido abordado desde múltiples perspectivas, dando lugar casi siempre a posiciones muy encontradas. Como se desprende del título, este artículo sólo pretende esbozar algunas consideraciones de carácter general sobre la sintaxis y la dimensión semántica de la película, aunque incidiendo principalmente en su significación religiosa y metafísica, sobre la que trataremos de ofrecer una interpretación personal, deliberadamente alejada de las opiniones de la crítica especializada, a la que, de otro lado, no pertenecemos. En el apartado específico del lenguaje empleado por Dreyer en Ordet, sin embargo, sí quisiéramos mostrar nuestro reconocido agradecimiento a José Luis Garci, Antonio Giménez Rico, Juan Miguel Lamet y Juan Tébar por las sugerencias ofrecidas en la enjundiosa tertulia que siguió a su proyección en la pequeña pantalla el día 10 de abril de 1995, en TVE2. El lector interesado en la figura y en la filmografía de Dreyer, puede consultar los siguientes libros y publicaciones, que contienen a su vez una abundante bibliografía: Escritos de Dreyer: *Oeuvres Cinématographiques 1926-1934*, recopiladas por M. Drouzy y Ch. Tesson. París, 1983; *Dreyer in Double Reflection*. Nueva York, 1973 (también Copenhague, 1959); *Cahiers du Cinéma*, números 61, 124, 127, 133, 148 y 159. Sobre Dreyer: MILNE, Tom: *The Cinema of Carl Theodor Dreyer*. Nueva York, 1971; SCHRADER, Paul: *Trascendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Los Angeles, 1972; BORDWELL, D.: *The Films of Carl Dreyer*. Berkeley, California, 1981; AA.VV.: *Carl Theodor Dreyer*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1988; revista Nosferatu (San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura), nº 5, enero 1991, dedicado íntegramente a Dreyer. [Entre la fecha de publicación original de este artículo y su inclusión en esta página web, han aparecido, entre otros, los siguientes tres títulos sobre Dreyer en castellano: GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio: *Carl Theodor Dreyer*. Madrid, Fundamentos, 1997; VIDAL ESTÉVEZ, Manuel: *Carl Theodor Dreyer*. Madrid, Cátedra, 1997; DULCE, José Ángel: *Dreyer*. Nickel Odeon, 2000].

los auténticos de los campesinos de esa región de Dinamarca, poseen siempre una significación precisa y en absoluto han sido escogidos arbitrariamente, esto es, la selección de su número, la disposición del encuadre y la sobriedad ornamental están en perfecta concordancia con el contenido religioso del filme. La heterodoxia lingüística de Dreyer (tan distante de cualquier concesión a la perniciosa y huera utilización *literaria* del lenguaje fílmico), que conoce perfectamente las reglas, pero tiene la valentía de transgredirlas y de romper con ellas, sabiendo además cómo hacerlo, es muy evidente en los movimientos de cámara y en el uso de los planos, en el empleo del tiempo y en la dirección de los actores. La cámara se desplaza en función del punto de vista del alma del espectador, a cuyo interior únicamente se dirige el autor, es decir, como si la cámara fuese nuestra propia mirada, pero la que Dreyer desea y nos obliga que adoptemos. Hay veces en que el espectador parece anticiparse a los movimientos de los personajes, cual si estuviese en el escenario con ellos. En la secuencia en que Inger y Morten se encuentran junto a la mesa de la estancia principal tomando café, inesperadamente vuelve la mujer la cabeza hacia su espalda, en dirección a la puerta que hay detrás suya, a la derecha del campo visual. La cámara se desplaza entonces, con suavidad, también a la derecha, recorriendo la distancia hasta la puerta mediante un plano vacío de presencia humana pero cargado de tensión, y constatamos que el ruido que provoca el giro de la cabeza y de parte del cuerpo de Inger lo acaba de producir Johannes, que entra en la habitación. La cámara se detiene en este último personaje mientras pronuncia unas extrañas palabras: «Un cadáver en el salón»—, para volver de nuevo en recorrido inverso hacia la mesa y podamos así comprobar la inquietud que la frase de Johannes origina en sus oyentes, sobre todo en la candorosa Inger. Cualquier película de la época hubiera hecho uso, en una escena con una situación similar, del plano-contraplano; Dreyer, en cambio, lo suprime radicalmente. No hay un solo plano-contraplano en *Ordet*. La utilización del plano circular también es revolucionaria. En la prodigiosa escena en que Johannes y Maren mantienen esa conversación maravillosa y tan llena de naturalidad en la que la niña le pide a su tío que si su madre (Inger) se muere, la despierte, el prodigio en verdad consiste, de un lado, en el extraordinario movimiento circular que la cámara describe alrededor de ambos personajes, quienes cambian ligeramente de posición a medida que la cámara se desplaza, y, de otro, en el

tiempo interior del plano mismo, tan rítmicamente pausado y acorde con el tono y el contenido de lo que hablan Johannes y su sobrina[6]. Nadie como Dreyer, por otra parte, si exceptuamos quizás a Kenji Mizoguchi, ha sabido hacer un uso tan adecuado de un concepto tan difícil como es el del plano-secuencia, cuya prolongada duración se sostiene gracias a la tensión dramática y a ese tiempo interior de los planos a que nos hemos referido. El generoso empleo del plano-secuencia en *Ordet* contrasta con el limitado uso de los primeros planos, de los que sólo hay tres en toda la película. Pero el auténtico contraste se establece, por lo que al empleo de los primeros planos se refiere, entre *Ordet* y *La pasión de Juana de Arco*, esta última tan abundante de primeros planos, sobre todo en las escenas del juicio. La razón de ello consiste en que en *Juana de Arco* lleva Dreyer hasta el límite las posibilidades expresivas del cine mudo, como si intuyese o se adelantase al sonoro, mientras que en *Ordet* el ritmo y el *tempo* son otros. Los movimientos y los gestos de los personajes no sólo no se sustraen a esta singular concepción del tiempo cinematográfico, sino que forman una unidad con él. Más que actuar al modo normal, los actores simulan interpretar para sí mismos, reflexionan cuando hablan, parecen estar suspendidos, como gravitando, sobre todo Johannes. También está cuidada hasta en sus más mínimos detalles la composición de estos personajes y de los objetos en el espacio. La panorámica sobre las cabezas de los asistentes a la ceremonia religiosa en casa de Peter el sastre, es un prodigio de composición de cuerpos en el espacio, y nos recuerda algunos cuadros de la pintura holandesa del siglo XVII, sobre todo de Rembrandt, cuya densa atmósfera parece impregnar el ambiente de la escena de Dreyer, tamizada por una luz difusa y mortecina. En otras ocasiones, el encuadre escogido, los objetos y pequeños enseres domésticos que hay dentro de él, el empleo de la luz y la profundidad de campo, nos sugieren ciertos lienzos de Vermeer. En último lugar, *Ordet*, que en cierto modo es

6 La belleza de esta escena es infinita, si bien está sometida al progreso general de la acción. Respecto a esta cuestión, lo que Dreyer afirma sobre *Dies Irae* también puede aplicarse a *Ordet* (*Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico*, op. cit., página 239): «En mi obra no he admitido ni una sola imagen únicamente en función de su belleza. Cualquier imagen, incluso la más hermosa, que no hace progresar la acción, perjudica a la película».

una película intemporal (las únicas referencias al presente en el que se rodó la cinta vienen dadas por un teléfono y por un automóvil del que tan sólo se ve el reflejo de sus faros en la pared de una habitación) y una película contemplativa, en la que casi no hay acción, sí que está, sin embargo, transida de conflicto, atravesada, como si dijéramos, por una tensión dialéctica entre la calma y la tempestad; este conflicto paradójico e insondable está en íntima relación con la fe. A él vamos a dedicar las líneas siguientes.

Estamos en lo sustancial de acuerdo con Max Bense cuando afirma que la obra de arte, desde el instante preciso en que ha sido concluida por el autor, «pasa del estado de puro ser al estado de pura teoría. El objeto estético es percibido estéticamente y a ello sigue el juicio estético». El juicio estético, así como la determinación de los rasgos estéticos de la obra de arte, «son cosas —continúa diciendo Max Bense— que corresponden al proceso del análisis estético». Ahora bien, «el análisis estético se refiere a elementos estéticos, a signos estéticos». Para que el análisis estético sea posible, esto es, el «análisis semiótico en un sentido estético», necesariamente habrá de descomponerse el objeto estético en sus elementos estéticos, es decir, no en elementos considerados desde el punto de vista de las categorías, que sería la perspectiva propia de un análisis óntico, sino, como hemos dicho, en elementos percibidos como signos estéticos, que sería la perspectiva propia de un análisis ontológico[7]. El análisis de *Ordet* que hemos esbozado en las líneas precedentes no es, por tanto, en rigor, un análisis estético, sino un análisis técnico, de los medios empleados por Dreyer, y, en menor medida, un análisis formal. El análisis que pretendemos delimitar a continuación lo será, en cambio, acerca del contenido y del significado del filme. Qué duda cabe que en ambos niveles de análisis se deslizan de vez en cuando observaciones relacionadas con el nivel de análisis y el juicio estéticos. La mayoría de los juicios de las obras de arte que pretenden e incluso pasan por ser reconocidos como pertenecientes al ámbito del análisis estético, no son sino análisis técnicos, formales, históricos, sociológicos y de contenido.

7 Sobre esta importante cuestión acerca de la determinación ontológica de lo estético y de las precisas coordenadas en que debe enmarcarse el juicio estético, véase Max Bense, *Estética*, op. cit., páginas 19-25 y 34-46.

Realizada esta aclaración, es necesario hacer otra no menos imprescindible. A nuestro juicio, cualquier análisis acerca del contenido y del significado de *Ordet* debe partir de un dato incontestable: se trata de una obra profunda y esencialmente religiosa, realizada además por un artista que cree en Dios y para el que el hecho religioso, junto al estético, constituía el asunto y la preocupación básica de su existencia. Este dato fundamental no puede ser olvidado ni minusvalorado si de verdad queremos penetrar, siquiera sea un poco, en los entresijos filosóficos y teológicos de la película. De ahí que el milagro de la resurrección de Inger por Johannes estemos obligados a tomarlo como lo que es, un milagro auténtico y real, bien es cierto que en el plano de una realidad *artística*. Sabemos que la realidad del arte trasciende la del mundo real en el que nos desenvolvemos y transcurre nuestra vida, el mundo de la realidad tangible y contingente; se trata, queremos decir también, de una realidad distinta, autónoma, independiente, cerrada en sí (por eso no tiene ningún sentido hablar de mímesis, de imitación de la naturaleza, cuando nos referimos al producto estético. Ninguna obra de arte verdadera es o ha pretendido nunca reproducir el mundo de la realidad natural)[8]. Ahora bien, el milagro que hay en *Ordet* no debe ni puede ser sustraído del seno de esa realidad fílmica (con sus coordenadas de espacio y de tiempo) que, desde el punto de vista estético, también posee su particular modo de realidad, la que hemos llamado, siguiendo a Bense, *correalidad*. Este milagro puede parecernos un suceso inexplicable desde

8 Dice Max Bense (*Estética*, op. cit., página 63): «La imitación y la abstracción son medios técnicos con cuya ayuda puede producirse el arte. Imitación y abstracción tienen significación instrumental, no estética. Por la imitación y la abstracción no se clasifica el arte, sino tan sólo por los medios técnicos de éste. [...] La demostración contenida en el *Laocoonte* de Lessing de que en la antigüedad el principio del arte no estribaba en una reproducción de la realidad natural, sino en la producción de la belleza, expresa el hecho de que el arte clásico, aun limitándose a la realidad, la trasciende —atado como estaba al carácter recognoscible de los objetos, a su física— mediante la belleza, que se sirve de la imitación únicamente como de un medio».
Dreyer, por su parte, dirá también (*Algunos apuntes...* op. cit., página 244): «Lo que vale es la verdad artística, es decir la verdad tal como la encontramos en la misma vida, pero liberada de todo elemento innecesario, la verdad filtrada de la mente de un artista. Lo que sucede en la pantalla no es ciertamente realidad, ni debe serlo. Si lo fuese no sería arte».

la óptica de la razón y de las leyes de la ciencia física, pero es perfectamente asumible, incluso meridianamente comprensible desde la perspectiva de la fe, de esa fe sencilla e inocente, evangélica, que sin saberlo posee Maren como un tesoro preciosísimo. El hecho cierto de que estamos ante una resurrección con todas sus consecuencias —y para que no quede ninguna duda acerca de la muerte de Inger, Dreyer se encarga de ofrecernos, en dos de los tres únicos primeros planos de la película, sendos certificados de defunción—, es percibido, una vez finalizada la secuencia, como la parte más real de toda la obra[9], a la que se une de tal modo que resulta vano cualquier intento de separarla de ella o de descontextualizarla. De ahí que nos parezca una errónea apreciación crítica considerar este milagro como la simple irrupción de lo fantástico en el filme, cual si éste pudiera clasificarse en parte como perteneciente a ese género cinematográfico.

Es característico del estilo de Dreyer en esta película tratar el tema de la fe y de la trascendencia dentro de la mayor cotidianidad y sin ningún énfasis, esto es, sin retórica ni grandilocuencia alguna. Pero esto no significa que el problema religioso no sea abordado de manera hondísima y conflictiva, tensándolo hasta el límite, sin escamotear las dudas y los interrogantes, las contradicciones y las paradojas que suelen acompañar a la fe. Porque, ¿de qué fe nos habla aquí

9 La realidad de este milagro la entenderemos mucho mejor si comparamos lo que sucede en Ordet con lo que le ocurre a don Quijote en la aventura de los molinos de viento. Cuando el héroe cervantino confunde los molinos con gigantes, sólo él los ve así, trasmutados de esa guisa por efecto de su locura y de su exacerbada fantasía. El cuerdo de Sancho, como sabemos, no sólo advierte a su amo del despropósito de la empresa de arremeter contra ellos, sino que es la referencia que tiene el lector para confirmar que los molinos son molinos y no gigantes. Por el contrario, las personas que asisten a la resurrección de Inger, todas ellas cuerdas y entre las que hay nada menos que un agnóstico hombre de ciencia, verifican con sus propios ojos —y en el caso de Mikkel con su boca y sus manos— que la muerta ha sido devuelta a la vida, esto es, que no se trata de la fantasía de un loco y una niña. De otro lado, es cuando menos sorprendente que en la película que Dreyer tenía proyectado realizar sobre la vida de Jesús, de la que llegó a escribir casi todos los diálogos, no pensó incluir ningún milagro. A nuestro juicio, aunque parezca paradójico, el milagro de Ordet, precisamente porque lo hace un hombre que tiene fe, resulta más verosímil y creíble.

el realizador danés? Como diría Unamuno, una fe abstracta, formal, una fe que fuese una *idea* de la fe, no es fe, sino puro concepto, una entelequia. La fe es un sentimiento del hombre, pero tampoco de la *idea* de hombre, sino del «hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere —sobre todo muere—; el que come, y bebe, y juega, y duerme, y piensa, y quiere; el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano»[10]. Antes de continuar convendría tal vez subrayar que *Ordet* no es ni mucho menos una obra exclusivamente sobre la fe; también lo es sobre el amor y la vida, aspectos que, por otro lado, no pueden disociarse de aquélla. Todos los miembros de la acomodada familia de granjeros que vive en Borgensgaard, epicentro de la acción, se quieren y se respetan[11] mutuamente entre sí[12]. Quizá sea, sin embargo, el personaje de Inger, tan lleno de bondad y dulzura, el que muestre una mayor capacidad para amar y ser amado. Entre Morten Borgen, el anciano patriarca de la familia, y su nuera Inger, por ejemplo, se establece una relación peculiar, rebosante de ternura y de sentimientos paterno-filiales: tan atenta y solícita se muestra Inger con su suegro —preocupada de que no vaya a coger frío, dispuesta a prepararle su plato preferido, contrariada cuando Mikkel se dirige a su padre en tono de reproche—, como paternal y respetuosa es la actitud de Morten para con ella. También ama In-

10 UNAMUNO, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, *Obras Completas*, tomo IV, página 461.

11 Adviértase que tampoco se mienten. La sinceridad y confianza que existe entre ellos, no obstante, en ningún momento suponen pérdida alguna de respeto.

12 Aunque el personaje de Johannes es lo bastante complejo y misterioso como para merecer un tratamiento diferenciado, estimamos conveniente señalar aquí que, si bien parece sustraerse a lo que es habitual en la familia, hay en ésta, sin embargo, algo más que paciencia y tolerancia hacia sus inoportunas apariciones e intempestivas palabras; Inger, por ejemplo, siente lástima y compasión por él, una compasión misericordiosa de raigambre evangélica, mientras que Morten, el padre, se niega rotundamente a separarse de su hijo y a que le recluyan en un manicomio, quizás por creerse en parte responsable de su locura —él fue quien, para poder presentarse con mayores méritos ante Dios, no duda en *sacrificar* a su hijo, estimulando en Johannes los estudios teológicos con la ambición de que se hiciese pastor.

ger al benjamín de la familia, su cuñado Anders, por cuyo deseo de unirse en matrimonio a Anne, la hija de Peter el sastre, intercede en una entrañable conversación a solas con Morten, animada como está a que ambos jóvenes encuentren así la felicidad que libremente han decidido. Cuando Inger muera, Anders la llorará como si hubiera perdido a una hermana mayor o a su propia madre. ¿Y qué decir del amor que comparten, con toda su alma, pero también con todo su cuerpo, los dos esposos? Porque, como ha señalado Giménez Rico, Dreyer trata asimismo en esta película del amor físico entre ambos esposos, de manera sutil unas veces —repárese en el beso que da Mikkel a su mujer casi al término de la segunda secuencia del filme, después de la alegre charla que han mantenido en la cocina con Anders sobre el noviazgo de éste con Anne—, explícita otras —¿no se arroja Mikkel desesperadamente al cadáver de su mujer, cuando deben llevársela para enterrarla, diciendo entre sollozos: «También deseo su cuerpo»? ¿No son ardientes y apasionados los besos y, literalmente hablando, los mordiscos con que recibe Inger, en el instante de ser devuelta a la vida por Johannes, la mejilla de su marido, que la abraza sobre el féretro, en la magnífica escena última de la película?[13]—, sin mojigatería ni represión alguna, con abierta aunque exquisita naturalidad; caso distinto es el que ofrecen Peter el sastre y su mujer, quienes parecen no haberse entregado desde hace mucho tiempo, debido quizás al rigorismo de sus creencias religiosas, a un contacto sexual[14].

Dreyer es un cristiano protestante, esto es, la religión en la cual cree, más que un conjunto de normas vinculadas a una liturgia y a un determinado culto externo, consiste en la praxis de una íntima comunicación con Dios. Como cualquier protestante, comparte un respeto sagrado hacia el individuo y el libre albedrío, concede una

13 «¡La vida! ¡La vida!...», palabras que dice Inger mientras su boca besa con arrebatado frenesí a su marido, son también, significativamente, las últimas de la película, que acaba, como subraya José Luis Garci, con un impresionante fundido en negro de varios segundos de duración.

14 En la tertulia aludida, Giménez Rico recordaba también esta frase que Dreyer hace pronunciar al personaje de Gertrud, protagonista de la película homónima, y que es característica de su nada convencional concepción del ser humano: «Yo creo en la voluptuosidad de la carne y en la irremediable soledad del alma».

gran importancia al estudio continuado y a la meditación de las Escrituras, le obsesionan el pecado y el problema del Mal en el hombre y en el mundo, así como ciertas cuestiones de naturaleza escatológica y otras relativas al sentido último de nuestra existencia. Pero, de manera especial, le obsesiona la fe, el misterio sobrenatural que la envuelve, separada como está por completo de las leyes que rigen la materia, la lógica y la razón. Sin embargo, Dreyer es, de otro lado, un protestante bastante heterodoxo, con una visión muy personal (incómoda y difícil de aceptar por la jerarquía) sobre el cristianismo y la figura de Jesús. La atenta lectura de la Biblia y, muy expresamente, de las desgarradoras obras de su compatriota el filósofo Søren Kierkegaard[15], le llevan a intensas y periódicas crisis que, en ocasiones, aconsejan cuidados médicos y el internamiento. Esto no significa que Dreyer acometa el arduo problema de la fe en *Ordet* siguiendo al pie de la letra los pensamientos del polémico antihegeliano, aunque dejan notarse algunas influencias. Donde quizás más éstas se aprecian es en la crítica corrosiva a la institución eclesiástica, a la religión oficial[16], ejemplificada en la figura del pastor. Hombre equilibrado, seguro de sí mismo y consciente de su autoridad, el pastor no tolera que la religión y la personal experiencia que se tenga de la fe comporten una sinceridad ilimitada y un grado de compromiso radical con la propia conciencia, menos aún que perturben el orden establecido y el actual estado de cosas. Aunque desde el primer encuentro que tiene con Johannes advierte en éste profundos síntomas de desequilibrio mental, también ve en él a un rebelde peligroso. En su arrogancia, le resultan insoportables las palabras de un loco que, no satisfecho en proclamarse Jesús de Nazaret, le recrimina con severidad la mentira e hipocresía de su fe[17]. En la escena, una vez concluido el parto, en que el pastor y el médico que ha asistido a Inger toman relajadamente el café que les ofrece Morten, Dreyer pulsa de

15 Kaj Munk, el autor de la obra de teatro en que se basa *Ordet*, también había sido un consumado lector de Kierkegaard.

16 Bien conocidas son las penosas relaciones y el violento enfrentamiento dialéctico que mantuvo Kierkegaard con la iglesia luterana oficial de Dinamarca, hasta el punto de producirse una ruptura definitiva. Aún hoy, para muchos daneses creyentes y biempensantes, el autor de *El concepto de la angustia* continúa siendo un maldito, y sus ideas heréticas y perniciosas para cualquier práctica *saludable* de la religión.

17 Ver Apéndice 1.

nuevo, con particular agudeza, la opinión del ministro protestante acerca de los milagros de Jesús, curiosamente próxima a la del representante de la ciencia[18]: «Los milagros de Jesús fueron posibles en circunstancias extraordinarias. [...] Los milagros son posibles porque Dios es el dueño de todo lo creado, pero, de otra parte, aunque Dios tiene poder de hacer milagros, no los hace, porque el hacer milagros sería menoscabar las leyes naturales y Dios eso no lo hace». Cuando Johannes comience a pronunciar las imperativas palabras que conseguirán *despertar* a Inger, el pastor, en consecuencia con el credo que defiende, tratará de impedirlo.

Según Kierkegaard, sólo quien ha experimentado la angustia y la desesperación puede tener relación con Dios y alcanzar la fe. El contenido de la fe es paradójico, y cuanto más lo sea tanto más la fe es fe, ya que Dios es lo enteramente otro, lo plenamente inaccesible mediante el conocimiento, la paradoja absoluta. Dreyer, en *Ordet*, nos proporciona unas claves sobre la fe que, sin contradecir necesariamente al solitario de Copenhague, resultan menos tortuosas, más directas, más... cercanas. La fe, viene a decirnos Dreyer, sólo es posible cuando se es bueno y se tiene capacidad de amar, pero no de amar en abstracto, sino de amar a quienes te rodean y te son más próximos. Así lo cree Inger, que con asombrosa claridad intuye desde el principio que la fe acabará concediéndosele al incrédulo Mikkel, precisamente porque «tienes corazón, bondad. [...] Que no basta con creer si no se es también un hombre bueno»[19]. Este don de la fe, que se derrama en las personas sencillas, en los *pobres* de espíritu, lo poseen sobre todo los niños, serena morada de la pureza y de la inocencia. En esta cuestión se atiene Dreyer, sin sombra alguna de duda, al espíritu y la letra del Evangelio. Maren, una de las dos hijas pequeñas de Inger, es la única que deposita una confianza plena

18 «Creo en los milagros que me ha enseñado la ciencia», dice el médico como quien estuviese en posesión de una verdad absoluta. La crítica de Dreyer, aunque velada, se extiende a esa concepción positivista de la ciencia que, según teorizó Comte, hace de ella un sustituto del dogmatismo religioso.

19 Estas palabras de Inger a su marido, al final de la primera secuencia del filme, contravienen la estereotipada doctrina protestante de que la fe sola, sin obras, basta. En la tercera secuencia oímos a Inger dirigirse así a Morten: «Abuelo, yo creo que lo único importante es amarse».

en Johannes, hasta el punto de responderle a su tío, cuando éste le pregunta —al comienzo de la impresionante y conmovedora escena en la que Dreyer hace un uso prodigioso del movimiento circular de la cámara, el de mayor belleza quizás de toda la historia del cine— si le gustaría que muriese su madre, que sí que le gustaría que se muriese, «porque entonces la resucitarías, ¿verdad?»[20] Ni siquiera está convencida Maren de que Inger vaya a morir o, cuando se produzca el fatal instante, esté muerta; para ella sólo se encuentra dormida. En la secuencia del milagro, intranquila porque se disponen a cerrar y llevarse el féretro, la oímos meter prisa a Johannes, que se demora demasiado: «¿A qué esperas, tío?»

Ordet, como alguien ha sugerido, es una película antimaniquea y contra la intolerancia. Es cierto que en las escenas que transcurren en casa de Peter el sastre, observamos una luz más tenue, más apagada, indicándose así quizás que la religión y la fe en la que creen sus moradores es menos verdadera que la que resplandece en Borgensgaard[21]. También lo es que el temple de Peter, a pesar de la voz sosegada y la moderación en los gestos, es más autoritario que el de Morten —o al menos ejerce un dominio más eficaz sobre su familia, debido a que todavía no es un viejo—, y que su actitud religiosa es más intransigente, más formal, incluso algo teatral[22]. Sin embargo, Dreyer dignificará sobremanera la persona de Peter, quien finalmente accede a las pretensiones casamenteras de Anders con Anne y termina reconciliándose con su rival de «allá arriba»[23].

---

20 Ver Apéndice 2.

21 Sobre las diversas iglesias y concepciones religiosas en el seno del protestantismo, véase el fundamental estudio de TROELTSCH, Ernst: *El protestantismo y el mundo moderno*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967. Las diferencias religiosas entre Morten y Peter, no obstante, esconden, además de un tozudo orgullo aldeano, la rivalidad entre dos familias de distinta posición económica.

22 Compárese esta actitud con la de la familia de Morten. El único acto religioso al que involuntariamente asisten dos de sus miembros —el propio Morten acompañado de su hijo Anders— tiene lugar en casa de Peter y en realidad no participan en él.

23 En el más puro espíritu evangélico, Peter pospondrá la asistencia al templo hasta que no se haya reconciliado con Morten. De otro lado, según ha señalado Juan Tébar, la cruz de piedra que se erige en mitad del ca-

¿Y qué decir, para terminar, del extraño y enigmático Johannes? Hasta ahora hemos hablado constantemente de él, pero, ¿quién es en realidad, qué simboliza? Permítasenos reconocer nuestra impotencia para definirlo, para bosquejar siquiera una interpretación verosímil. Su presencia física, sus palabras, unas veces dulces, otras increpadoras, sus gestos y sus actos nos absorben por entero, se apoderan con enorme fuerza de todo nuestro espíritu y todos nuestros sentidos, y, sin embargo, se muestra irreductible, inasible, incapaces como somos de precisar su yo y su personalidad más oculta. Si en cierto modo *Ordet* es una película que plantea más interrogantes que certezas, ello se debe en gran medida a este personaje misterioso. Hemos defendido la tesis de que la resurrección de Inger no es una fantasía, una alucinación o una ilusión de los sentidos, sino un milagro auténtico en el plano de la realidad estética. De igual modo deberíamos admitir que Johannes es lo que es, o, al menos, lo que aparenta ser, es decir, un desequilibrado mental, un loco[24], pero al mismo tiempo pensamos también, quizás contradictoriamente, que en cierto sentido es un poco el propio Dreyer[25], y, de otra parte, quien dice él ser quien es, Jesús de Nazaret, «Cristo resucitado que ha venido a vosotros por mandato de Aquel que creó el cielo», según afirma el propio Johannes al comienzo de la primera secuencia. Todo el mundo entiende que la referencia a Jesús de Nazaret es a Cristo-Hombre, el que todavía habrá de sufrir la Pasión y encontrarse con la muerte, mientras que Cristo resucitado es el Hijo que se sienta a la derecha del Padre. ¿Cómo, pues, dice Johannes ser uno y otro simultáneamente? ¿No será que Dreyer utiliza cinematográficamente dos conceptos y dos dimensiones distintas del tiempo, uno eterno, intemporal, y otro finito, histórico? ¿De qué manera, si no, interpretar la enigmática nota que deja Johannes junto a la ventana, cuando se escapa aprovechando que el vigilante —su hermano Anders— duerme, y que reproduce un versículo de Juan? (13, 33): «Me marcho y tendréis que

---

mino que separa las casas de ambas familias, es signo premonitorio y símbolo de la postrera reconciliación.

24 Estimamos muy acertada la observación de Juan Miguel Lamet que, de la misma manera que don Quijote pierde el juicio leyendo libros de caballerías, Johannes se vuelve loco leyendo a Kierkegaard y las Escrituras, esto es, en ambos casos por un acto intelectual.

25 Debemos esta sugerencia a Antonio Giménez Rico.

buscarme, pero allá donde voy no podréis entrar». ¿No les dice Jesús esto a sus discípulos en el momento de las despedidas durante la Última Cena, dando a entender que deben buscarlo en el interior de ellos mismos y en el amor a los otros, y que adonde va —la diestra del Padre— no podrán ir si no es por la muerte?[26] ¿Cómo, si no, comprender la extraña *aparición* de Johannes —vestido con normalidad, aseado, resplandeciente, con pleno dominio de sus facultades mentales: *resucitado*, purificado después de haber conocido la muerte y contemplado al Padre— en la habitación donde yace muerta Inger, para, una vez realizado el milagro, *desaparecer*, literalmente evaporarse? ¿No será, aunque una vez más pueda resultar paradójico, que Cristo resucitado y Cristo-Hombre se han encarnado en Johannes, mejor dicho, que ambos, en el fondo Uno, *viven* en él, *están* en él?

Publicado originalmente en el Boletín de Arte de la Universidad de Málaga, nº 18, 1997, páginas 399-417.

26 Véase, para interpretar el pasaje del Evangelio de Juan, la edición española de la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1988, página 1530.

APÉNDICE 1

[El texto reproducido en este y el siguiente apéndice, al igual que todas las citas de los personajes incluidas en el artículo, corresponden a la versión doblada en español de *Ordet*]

Diálogo entre Johannes y el pastor:

—*El Señor esté contigo.*

—*¿Cómo dice?*

—*El Señor esté contigo.*

—*Gracias. ¿Es usted, por casualidad...?*

—*¿No me conoces?*

—*¿Es usted el hijo de la casa?*

—*Soy albañil...*

—*¡Ah!, sí.*

—*Construyo casas, pero los hombres se niegan a vivir en ellas...*

—*No me diga.*

—*Quieren construirlas ellos mismos; lo quieren a pesar de que no pueden. Por eso algunos viven en tugurios a medio acabar, otros en ruinas, pero la mayoría vagan sin casas ni hogar. ¿Eres tú uno de esos que necesitan hogar?*

—*Soy el nuevo pastor. Me llamo...*

—*¡Yo me llamo Jesús de Nazaret!*

—*Jesús..., ¿cómo piensa probarlo?*

—*¡Tú, hombre de fe que en realidad no la tiene! Los hombres creen en Cristo muerto, pero no en el vivo, creen en mis milagros de hace dos*

mil años, pero ya no creen en Mí. He vuelto para demostrar que mi Padre está en el cielo y para hacer milagros.

—Hum..., en nuestros días ya no hay milagros.

—Así es como habla mi Iglesia terrestre, la Iglesia que me traiciona, que me ha asesinado en mi nombre. Aquí estoy y nuevamente renegáis de Mí, pero si volvéis a crucificarme, malditos seáis. [Sale Johannes de la habitación].

—Esto es absolutamente abominable.

APÉNDICE 2

Diálogo entre Johannes y Maren, instantes antes de que Mikkel anuncie la muerte de Inger:

—Tío, ¿se va a morir pronto mamá?

—¿A ti te gustaría, Maren?

—Sí, porque entonces la resucitarías, ¿verdad?

—No creo que eso ocurra.

—¿Por qué no?

—Porque los demás no me lo permitirán.

—¿Y qué pasará con mamá?

—Pues que tu madre irá al cielo, mi pequeña.

—Sí, pero eso no me apetece.

—Niña mía, tú no sabes lo que es tener una madre en el cielo; es una bendición.

—¿Acaso es mejor que tenerla en la tierra?

—Contéstate a ti misma.

—¡Oh! ¿Por qué dudas tanto? Si alguien nos hace daño no tendremos una mamá que nos cuide.

—Nadie puede hacer daño a una niña tan pequeña que tiene a su mamá en el cielo, junto a Dios. Cuando la madre de alguien se muere, siempre está en casa.

—Pero también la tenemos cuando está viva.

—Sí, pero tiene que ocuparse de muchas otras cosas.

—Sí, claro, tiene que limpiar el suelo y fregar los platos, y todo eso no tiene que hacerlo una muerta.

—Sí, sí.

—De todas formas, prefiero que la despiertes, tío.

—Es eso lo que quieres...

—Sí; así podrá quedarse en casa.

—Vete, niña.

—¿No quieres despertarla?

—Si los otros me lo permiten, lo haré.

—No te preocupes de los demás. ¡Ah, qué contenta estoy!

—¿De verdad?

—Sí. ¿Quieres venir conmigo a taparme?

—Sí, y haré que esta noche te guarde un ángel de mi Padre.

—¿No vas a bendecirme como siempre?

—Sí, de acuerdo. [Se levanta y coge a la niña en brazos]. *Y tomó a los niños en su seno, posó las manos sobre ellos y los bendijo.*

Las actrices Kristin Scott Thomas y Elsa Zylberstein en una escena de la película *Hace mucho que te quiero* (Philippe Claudel, 2008).

Reflexiones sobre la película *Hace mucho que te quiero*

Dirigida en 2008 por el escritor y guionista francés Philippe Claudel, la película *Il y a longtemps que je t'aime* (*Hace mucho que te quiero*) explora, al menos, cuatro o cinco temáticas en principio completamente distintas, pero que, sin embargo, el realizador consigue que se complementen, se interpenetren las unas con las otras, e incluso establezcan una trabazón entre sí, tan sólida, armoniosa y natural, que nos resultaría casi imposible tratarlas de manera independiente, individual o autónoma: hasta tal punto se necesitan entre ellas. Y lo más sorprendente de todo es el exquisito tacto, la delicadeza, la naturalidad cotidiana, la mesura y la profundidad ajena a cualquier artificio con que la historia es contada, un fragmento temporal delimitado en el decurso de unas vidas. Los temas que aborda la película son: la eutanasia; la reinserción social de una ex convicta; las relaciones entre dos hermanas que estuvieron muy unidas pero que las circunstancias han distanciado durante largos años, volviendo a reencontrarse por libre decisión de la menor de ellas; la cotidianeidad de una familia francesa de clase media alta ilustrada de provincias; la posibilidad razonable y la moderada esperanza de que una persona solitaria y aislada, o que arrastra un tormentoso pasado (caso de Juliette), o que ha perdido a un ser muy querido, como le ocurre a Michel, cuya esposa hace diez años que ha muerto, puede llegar a romper ese círculo que la aprisiona, encontrándose casi de improviso, inesperadamente, con otra persona asimismo duramente golpeada por la existencia (Juliette, y, en menor medida, el propio Michel), pero con la que podrá iniciar un acercamiento, tímido y cauteloso al principio, pero que irá felizmente fructificando, o, al menos, sentando las bases de una relación en la que sea plausible comenzar a construir un futuro en común, sin pretenciosidad, sin banalidades, sin vanos triunfalismos, sin edulcoradas actitudes adolescentes, sino con el escepticismo de la madurez, el único que puede en tales casos enderezar positivamente el destino.

De todos esos temas, el más delicado, el más complejo, el más difícil de abordar, quizás porque las respuestas unívocas son aquí estériles, maniqueas o dogmáticas, es el de la eutanasia, que llega a convertirse en el asunto central y decisivo de la película, el verdadero eje argumental alrededor del cual gira todo, por mucho que el director intente ocultarlo, o no mostrarlo de manera explícita, haciendo que se desconozcan durante casi todo el tiempo que dura el filme las circunstancias concretas que han conducido a que una madre, Juliette, le quite la vida a su propio hijo de seis años. Si este es el tema central, lo es, antes que nada, por su hondísimo carácter moral. Se trata de una cuestión para la que resulta perfectamente comprensible, tanto desde el punto de vista religioso, moral e intelectual, que carezcamos de una respuesta indubitable y definitiva; una cuestión en la que, incluso después de haber decidido darle una respuesta determinada, nunca se estará completamente seguro de si ha sido la más correcta y la más adecuada, la más ética, la menos inhumana.

Juliette Fontaine —una bella y espléndida Kristin Scott Thomas, en la mejor interpretación de su carrera, junto con la que hizo en *El paciente inglés*— acaba de salir de la cárcel, en situación de libertad condicional, después de haber pasado en ella quince años, como consecuencia de la condena impuesta por haberle administrado una inyección letal a su hijo Pierre de seis años. Desde el momento mismo en que se conocen los hechos, sus padres la borran literalmente de sus vidas, como si también ella hubiese muerto junto con el pequeño, y, de paso, hacen todo lo posible para que su hermana menor, Léa, asimismo la destierre para siempre de su memoria y de su recuerdo. El marido de Juliette no sólo se separa de inmediato, sino que testifica contra ella en el juicio.

Durante algunos minutos, desde el preciso instante en que nos enteramos de lo que ha hecho, tendemos a juzgarla espontáneamente como un monstruo, como un ser malvado y perverso capaz de producir uno de los crímenes más abominables que pueda hacer el ser humano: que una madre le arrebate la vida a su propio hijo. De este modo directo y lógico reacciona el encargado de la empresa en la que Juliette ha encontrado su primer empleo después de salir de la cárcel, echándola de manera fulminante nada más saber de qué delito se trata.

Pero hay algo dentro de nosotros que se resiste incomprensiblemente a admitir que esa madre pueda ser un colmo de maldad. Todavía no sabemos los pormenores, pero una intuición indefinible nos alerta de que hay que esperar un poco más a ver si el director nos aclara algo, por parco que sea, a fin de que podamos formarnos un juicio moral, por poco riguroso o escasamente definitivo que éste nos parezca. Sin embargo, hay un número impreciso de espectadores que han mostrado su descontento con el desvelamiento postrero de los hechos, considerándolo un error del guionista. Esa exposición se produce en la escena final de la película, en la que sólo participan las dos hermanas. Yo creo, por el contrario, que el director no se ha equivocado, pues su intención al hacer la película no es construir un jeroglífico, ni sembrar dudas equívocas, o espurias o de una calculada ambigüedad en el espectador, sino de contar, cuando corresponde hacerlo, la verdad de lo ocurrido, a fin de que aquél pueda emitir un juicio moral, como he dicho antes, por arduo que ello sea. Por supuesto que puede negarse a emitirlo, es decir, no entrar en la esfera moral. Pero el director nos invita a que penetremos en ella, a que reflexionemos acerca de una cuestión tan difícil, tan inabordable. No creo que su intención sea —y me parece importante manifestarlo— justificar a ninguna persona ni ninguna actitud, esto es, justificar a la madre respecto del hecho tan terrible que ha cometido. Tampoco pretende condenarla. Por ello no nos hurta los datos, la veracidad de los hechos, como le gustaba decir al gran historiador François Guizot. Es conveniente, necesario, yo diría que incluso imprescindible conocer esos datos. Los datos son: Juliette Fontaine ejercía la profesión de médico, probablemente especialista en hematología. Gracias a unos análisis que hace ella misma, pero que se completan y verifican posteriormente con otros, descubre que su hijo Pierre, de seis años, sufre una enfermedad irreversible en la sangre, que le producirá inevitablemente la muerte en un plazo no muy largo. Lo peor es el sufrimiento del pequeño, pues sus dolores, que se incrementan a medida que progresa la degenerativa enfermedad, se hacen tan fuertes que ni los calmantes más agresivos pueden aliviarlos. Esos dolores se hacen, literalmente, insoportables para Pierre. En esa tesitura, después de meditarlo detenidamente, Juliette toma una decisión: le lee un cuento a su queridísimo hijo, le dice que va a ponerle una inyección para que descanse, y todo termina. Durante horas,

hasta por la mañana, sostiene entre sus brazos el cuerpo inerte de su hijo. Sólo al final de la película, cuando se decide contárselo a su hermana Léa, que por casualidad ha encontrado el último dibujo y la última carta de Pierre a su madre, en cuyo anverso se encuentran los resultados de los análisis, documento que Léa lleva a un médico iraquí íntimo amigo suyo, pudiéndose así enterar de lo que ocurrió, de cuáles fueron las circunstancias del caso; sólo en esa escena final, decía, descarga Juliette toda la impotencia, todo el sufrimiento y toda la rabia contenida que durante tanto tiempo ha llevado dentro sin poder compartirlo con nadie: que ella quería a su hijo más que a nadie en el mundo, y que, precisamente por ello, no podía verlo sufrir de ese modo, por lo que tomó esa terrible e inaudita decisión, sola, sin consultarlo con nadie, pues de manera prácticamente segura se lo hubiesen impedido. Juliette le dice entonces a Léa que cuando lo hizo era como si a ella misma le hubiesen arrancado las entrañas. No hace falta explicar que Pierre, después de haberle administrado su madre la inyección, se quedó profundamente dormido y murió sin experimentar ningún dolor. La peor de las prisiones, le dice entonces Juliette a su hermana, es la muerte de un hijo; de esa cárcel no se sale jamás. La muerte es algo que no puede explicarse, y menos que ninguna la de un hijo. Juliette siente, en lo más íntimo, que ha traído a un hijo al mundo sólo para verlo morir. Se siente culpable de ello. Para que no sufriese, hizo lo que hizo. Merecía la prisión. Pero ésta ya no le importaba.

El problema moral nos conduce inevitablemente al problema religioso. Ambos son indisolubles. Por eso no es casual que Léa, que es Profesora de Literatura en la Universidad de Nancy, ciudad en la que transcurre el fragmento temporal que nos narra la película, mantenga una airada polémica con un alumno, casi un monólogo plagado de improperios por su parte respecto a lo que tímida y dubitativamente ha opinado el desconcertado y casi medio atemorizado discípulo sobre el único autor que cabe traer aquí a colación, el gran escritor ruso Dostoyevski, de quien se está analizando en clase su novela *Crimen y castigo*, sin duda plenamente oportuna en el contexto del dilema moral que plantea Philippe Claudel. Nadie como Dostoyevski ha sabido ver y comprender que el problema verdaderamente decisivo de la existencia humana es el problema del mal, un problema que no puede separarse del problema de la libertad, y, por

ende, del problema de Dios. Los tres están inextricablemente unidos y comparten la misma naturaleza, como las tres Personas de la Santísima Trinidad.

Es muy posible que Juliette Fontaine no crea en Dios, o, cuando menos, que sea agnóstica en materia religiosa. Sería prácticamente imposible de aceptar que una mujer creyente en Cristo Jesús pudiese haber tomado esa decisión, y mucho menos una mujer católica. Pero el problema es tan grande, que por eso recurre tan directamente Philippe Claudel a un espíritu como Dostoyevski, pues, junto a aquellos tres problemas inseparables, habría que añadir un cuarto: el del sufrimiento. Y aquí habría que establecer, para el caso que nos ocupa, una triple distinción. No es lo mismo: a) decidir quitarle la vida con un método indoloro a un niño que sufre insoportablemente, cuyo mal es progresivo e irreversible y en quien el sufrimiento físico se agravará aún más hasta el final; en el caso de Juliette Fontaine, ese niño es su propio hijo, al que adora, y la decisión extrema que adopta, ella sola, como madre ante todo, pero también como médico, tiene como única finalidad evitar un sufrimiento físico insoportable y estéril de la criatura amada; b) decidir un adulto, con plena conciencia de sus facultades, que, ante una enfermedad que él mismo padece, científicamente contrastada como irreversible y que terminará conduciéndole a una muerte más o menos próxima, solicitar la ayuda de alguien cualificado que le provoque una muerte indolora; c) decidir un adulto, con plena conciencia de sus facultades, que, ante una enfermedad que él mismo padece, científicamente contrastada como irreversible y que terminará conduciéndole a una muerte más o menos próxima, continuar viviendo con ese padecimiento, incluso en el caso de que el dolor sea insoportable, hasta la extinción final, evitando que cualquier sustancia o medio le acelere la muerte, que debe acontecer como consecuencia del natural desarrollo de la enfermedad; lógicamente, sin tener por qué excluir la administración de calmantes y paliativos para aliviar en lo posible el dolor (ésta sería la decisión que habrían tomado las pensadoras y escritoras de origen judío Simone Weil, Edith Stein o Etty Hillesum).

Pero antes de abordar el problema concreto que plantea la película, recordemos qué le contesta Léa a su perplejo educando acerca del comportamiento de Rodion Románovich Raskólnikov, el estudiante

protagonista de *Crimen y castigo*. Hay que tener en cuenta que Léa está viviendo de manera muy directa la situación postcarcelaria de su hermana Juliette, puesto que desde el principio se ha ofrecido a acogerla en su casa, que es donde vive. Léa critica adversamente a Dostoyevski porque piensa que el novelista no sabe en realidad nada del alma de un criminal, en referencia a Raskólnikov, que ha matado a la vieja usurera y a la hermana de ésta. Para Léa, la novela de Dostoyevski no es más que un libro de ficción literaria, sin conexión alguna con la vida. Para ella, al estar escrita la novela en tercera persona, es una historia impersonal. Dostoyevski nos está mostrando la diversidad de lo real, que es múltiple y puede estar sujeto a incontables interpretaciones. Dostoyevski, para Léa, es tanto un novelista individual como universal. Sólo en esta novela en concreto, en *Crimen y castigo*, hay redención para el criminal, pero la redención no tiene por qué existir en otras novelas de Dostoyevski o de cualquier otro autor donde aparezcan criminales.

Esto es exactamente lo que Léa afirma en su clase-seminario. Las palabras han sido, sin duda, muy bien escogidas por Philippe Claudel al elaborar el guión de la película. Lo último es cierto: para Verjovenski, o para Stavroguin, siniestros criminales nihilistas de *Demonios*, no hay redención alguna, como tampoco la hay para Smerdiakov, el hijo bastardo y asesino del padre de los Karamásov. Sin embargo, las opiniones de Léa son sumamente discutibles, incluso contrarias a lo que sabemos de la biografía del genio ruso y a lo que afirman algunos de sus más conspicuos conocedores y críticos, tales como Nicolás Berdiaev, Dmitri Merejkovski, León Chestov, Luigi Pareyson, Romano Guardini, Jacques Madaule, Henri de Lubac, Reinhardt Lauth o Pablo Evdokimov. No es que, como cree Léa, Dostoyevski no supiera cómo funcionaba la psique de un criminal, sino que concretamente él, por su insondable conocimiento de la naturaleza y del alma humana, es casi con toda seguridad la persona que con mayor hondura ha penetrado en la mente de un criminal, en su alma, en los más recónditos recovecos de su intimidad más secreta; nadie como Dostoyevski ha explorado, analizado e investigado tan profundamente la naturaleza del mal, pero no como una pura ficción literaria, como dice Léa, sino por el conocimiento que él mismo tiene de los arcanos y los abismos de su propio ser, pues biografía y obra, experiencia vital y novela no pueden disociarse en Dostoyevski; más aún,

él es cada una de sus encarnaciones más sublimes e imperecederas, desde los que alcanzan la beatitud y la bondad más excelsas, como el *stárets* Zósima o el príncipe Mischkin, o la insuperable nobleza de espíritu, como la Nastasia Filíppovna de *El idiota*, o la limpieza de corazón, como Sonia Marmeladov, la prostituta de corazón puro de *Crimen y castigo*, verdadero *factótum* del arrepentimiento y de la redención de Raskólnikov, hasta aquellos que se degradan y caen en las simas de la mayor abyección, como los citados Piotr Stepánovich Verjovenski o Nikolái Vsevolódovich Stavroguin. El corazón de Dostoyevski, como acierta a decir Berdiaev, era como un volcán incandescente, en permanente erupción. Él mismo podría haber sido un criminal, un malvado, pero canalizó magistralmente esa portentosa potencia, tanto para el bien como para el mal, en algunas de las novelas más inmortales de todos los tiempos. Dostoyevski no escribe por entretenimiento; el ejercicio de la escritura no es para él un mero pasatiempo, ni siquiera una ficción literaria, algo que, sin duda, le reprocharía Jorge Luis Borges, como ya hizo con Nathaniel Hawthorne en una conferencia de 1949. La escritura era para Dostoyevski una actividad biológicamente imprescindible, como el beber y el comer, una actividad ontológicamente determinante de todo su proyecto existencial. Claro que sabe cómo funciona la mente de un criminal; ¡cómo no va a saberlo si él mismo es el hombre del subsuelo! Dostoyevski ha sido probablemente el escritor del mundo que ha tenido una más intensa experiencia de lo que es la muerte, una experiencia tan intensa que determinará decisivamente la estructura espiritual de muchos de sus personajes. Y no se trata de una experiencia ficticia, irreal, literaria, sino real, muy real, demasiado real. Aquel fusilamiento simulado en la Plaza Semenovski de San Petersburgo, el 22 de diciembre de 1849, en el que él era uno de los condenados que iban a ejecutar, le dejó una huella indeleble.

Pero el problema del sufrimiento, tal como lo plantea Dostoyevski, sólo puede iluminar parcialmente el problema de orden moral y religioso que aborda la película de Claudel. De un lado está el sufrimiento como expiación, como la única vía posible para la redención del individuo, cuya alma está corrompida desde el momento de la caída. El máximo modelo de sufrimiento, imposible de equiparar con cualquier otro, es para Dostoyevski el de la Pasión y muerte de Jesucristo. Es el propio Dios el que se encarna en el Hijo, el Verbo

hecho carne, asumiendo, con todas las consecuencias, las características propias de su naturaleza humana, con independencia de que continúa conservando intacta su naturaleza divina. Tomando, pues, como modelo único en la Historia a Jesús, el hombre que ha caído en el mal, que ha cometido, por ejemplo, un crimen, tiene la posibilidad de ser plenamente perdonado por Dios, pero para ello tiene, en primer lugar, que tomar conciencia de lo que ha hecho, un acto al que no le autoriza ni la ley divina ni la ley humana; en segundo lugar, deberá arrepentirse sinceramente; en tercer término, pedir humildemente perdón. Sólo siguiendo este proceso, nos advierte Dostoyevski en varias de sus novelas, podrá ser perdonado por Dios el criminal. Pero ese perdón no le exime de cumplir con la justicia humana, esto es, penar por lo que ha hecho, cumplir una condena en prisión privado de libertad. Dostoyevski es absolutamente contrario a la pena de muerte, pero considera razonable y justo que el crimen se redima a través de la privación de libertad. Él mismo, cuando es trasladado al penal de Omsk, en Siberia, donde pasará cuatro largos años de trabajos forzados, no se rebela, ni siquiera interiormente, con el castigo impuesto. Puede considerarlo excesivo, pero no completamente injusto. Esta primera consideración sobre el necesario sufrimiento como consecuencia de un acto criminal, tendría su arquetipo literario en la figura de Raskólnikov.

Una segunda consideración, que no viene ahora al caso, es que, en términos existenciales, Dostoyevski entiende que la vida humana está, por su propia naturaleza, ligada al sufrimiento. El sufrimiento purifica la vida del hombre, lo acerca a Dios. Esta idea, que de modo general podemos adscribir a la doctrina cristiana, es particularmente intensa en Dostoyevski, como han argumentado y demostrado con gran profundidad, entre otros, León Chestov y Nicolás Berdiaev. Por su parte, la pensadora francesa Simone Weil abordó desde una hondísima perspectiva cristiana el tema del sufrimiento y de la desdicha en sus *Pensamientos desordenados acerca del amor a Dios*, redactados entre octubre de 1940 y mayo de 1942.

Hay una tercera consideración, pero que también atañe tangencialmente a nuestro problema, aunque su hondura religiosa, filosófica y moral es tal que puede iluminar determinados aspectos del asunto que tratamos. Se trata de la actitud, de la posición ideológica

y moral, con extraordinarias consecuencias en el orden religioso y espiritual, de Iván Karamásov ante el sufrimiento de un niño. Iván, que es un intelectual y un nihilista, niega a Dios precisamente porque, según él, si Dios existiese, no podría permitir el sufrimiento de un solo niño en el mundo. Así se lo dice a su hermano pequeño, a Alioscha, en el marco del capítulo más profundo de toda la novelística dostoyevskiana. Podríamos incluir en el razonamiento de Iván el sufrimiento de un niño que padeciese una enfermedad mortal y dolorosa, aunque el joven intelectual nihilista refiérese principalmente al sufrimiento que padecen los niños como consecuencia de la maldad de los adultos. Por supuesto que Dostoyevski replicará dialécticamente al agudísimo pensamiento de la poderosísima figura de Iván, la más memorable de sus encarnaciones literarias dominadas por el mal, a través de las sencillas pero demoledoras palabras del *stárets* Zósima, a saber, que Dios ha creado al hombre absolutamente libre, libertad que, ante todo, supone elegir entre el bien y el mal, y que ni Dios mismo puede quitarle al hombre ese don supremo, el de la libertad, que es el que verdaderamente lo identifica como hombre, porque, no solamente sin libertad de elección el hombre no sería ya hombre, sino que, sin la libertad intrínseca del ser humano individual también Dios dejaría de ser Dios. En este punto, como nos recuerda Pareyson, se acerca Dostoyevski, aun sin conocerlo, al pensamiento del místico alemán Angelus Silesius (Johann Scheffler), tal como lo expresa en *El peregrino querúbico*, escrito después de su conversión al catolicismo en 1653. El hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios. A pesar de que el hombre puede usar su libertad para cometer los crímenes más abyectos, crímenes que incluso desnaturalizan su propia esencia como hombre, la libertad no puede ser cercenada, no puede serle arrebatada al hombre. El hombre que carece de libertad de decisión no es completamente hombre.

Pero Dostoyevski, naturalmente, no se plantea el problema de la eutanasia, y menos aún en los términos en que es abordado por Philippe Claudel. Podemos estar seguros que Dostoyevski no hubiese actuado como Juliette Fontaine, aunque el problema moral es otro: ¿sería moralmente admisible que una persona cristiana, una persona católica, actuase, en similares circunstancias, tal como lo hace Juliette en la película? No olvidemos que la obra está dirigida a todo tipo de personas en lo que atañe a sus creencias religiosas. Ya

digo que, aun cuando no se manifiesta explícitamente, se infiere que Juliette no es creyente, lo que ni mucho menos impide que tenga convicciones morales; es más, sus convicciones morales parecen ser muy firmes, o, al menos, se plantea ciertos problemas morales, como el que por ejemplo con tanta crudeza acomete la película, con toda la sinceridad y todo el esfuerzo intelectual de que es capaz. Mucho me temo que, desde una posición no dogmática ni intransigente, sea prácticamente imposible dar una única respuesta a aquella pregunta. Es un interrogante que sólo puede responder la conciencia humana individual, y que, por tanto, variará notablemente de unos individuos a otros. En este punto, la película no puede por menos de evocarnos la insobornable honestidad moral de un Albert Camus.

La película tiene también una especie de *leitmotiv*: la canción que ambas hermanas tocaban a dúo, hace muchos años, cuando eran felices en la casa de sus padres, una canción en cuya letra se nos habla de una fuente de agua clara (el apellido de ambas es Fontaine). A Philippe Claudel le gusta no sólo el mundo del lenguaje —no olvidemos que él mismo es escritor—, sino especialmente el simbolismo de las palabras. Juliette es un nombre que procede de Julia, esto es, la que es fuerte de raíz, de firmes raíces. El nombre de Julia está muy vinculado tanto a Cayo Julio César como a Octavio Augusto, esto es, a la época de transición más decisiva de la Historia de Roma. Por otro lado, ya sabemos que Léa es profesora universitaria de Literatura extranjera. Su marido, por si fuera poco, es, a su vez, lexicógrafo, esto es, un hombre que convive constantemente con el origen y el significado de las palabras. Pero tampoco el nombre de Léa, de la hermana menor, es caprichoso. En efecto, se trata de Leah, conocida por nosotros como Lía, la primera esposa de Jacob, quien después se casará también con la hermana más pequeña de Lía, llamada Raquel, que era de la que de verdad estaba enamorado el patriarca bíblico. En la tumba de Julio II, en la iglesia de San Pietro in Vincoli de Roma, que al final, después de tantos avatares, pleitos y disgustos, hubo de ser alojada en ese templo secundario y quedóse sólo en una tumba adosada al muro, sólo hay tres esculturas hechas enteramente por Miguel Ángel: Moisés, Lía y Raquel. Las estatuas de Lía y de Raquel comenzó a realizarlas con anterioridad al 20 de julio de 1542. Lía representa la vida activa y Raquel la vida contemplativa. Son dos esculturas en mármol que se han convertido en arquetípicas. El mejor

comentario sobre ambas es el que hace el historiador del arte de origen húngaro Charles de Tolnay, en su célebre monografía de 1951 sobre Miguel Ángel, que es el mejor y más profundo estudio de síntesis que se ha hecho nunca sobre el gran artista florentino. También los Prerrafaelistas ingleses de la segunda mitad del siglo XIX se ocuparon de ambas mujeres del *Génesis*. Quizás el cuadro más conocido sobre ese tema pintado por ellos es el de Dante Gabriel Rossetti, el principal representante del grupo, de profundas inclinaciones religiosas cristianas medievales. En ese lienzo, de 1855, ambas mujeres están junto a una fuente de agua clara, la fuente de la Gracia, alimentada por un arroyuelo, encontrándose Lía, de pie, a la derecha, entretenida con unas ramas y unas flores, mientras que Raquel, en actitud pensativa y ensimismada, está sentada a la izquierda en el borde de la taza de piedra. Sendas figuras veterotestamentarias prefiguran, naturalmente, a Marta y María, las hermanas de Lázaro de Betania, el amigo de Jesús al que resucitó después de llevar tres días muerto. Marta, afanosa siempre en las tareas domésticas, es la que simboliza la vida activa, que es como la representó Velázquez en una de sus más tempranas obras de la etapa sevillana, un bodegón «a lo divino» titulado *Cristo en casa de Marta* que guarda la National Gallery de Londres y que, tanto José López Rey como José Camón Aznar y José Gudiol fechan en 1618.

¿No alegoriza, efectivamente, la Léa de la película de Claudel la vida activa? El personaje femenino de Léa, interpretado magníficamente por la actriz francesa Elsa Zylberstein, vive entregado a su familia y a sus clases, y es ella la que, unilateralmente (ambas hermanas suelen tomar solas sus decisiones más trascendentales), ha resuelto que su hermana mayor, a la que hace quince años que no ve, se traslade a su casa, nada más salir de la prisión, para permanecer en ella todo el tiempo que sea necesario. Después comprobaremos que el minucioso lavado de cerebro efectuado por sus padres, a fin de que borre de su memoria todo recuerdo de Juliette, no ha surtido efecto en Léa, quien, ante su sorprendida hermana mayor, le enseña una caja amorosamente guardada, desde antes de separarse, llena de recuerdos: fotografías, objetos, un diario y una agenda, en donde, en secreto, todos los días escribía el nombre de Juliette, pues su primer pensamiento cotidiano iba dirigido a ella. Tan grande fue su unión cuando Léa era sólo una niña. Además, tampoco se desentendió de

su hermana mientras que ésta permaneció en la cárcel: le envió numerosas cartas, aunque ninguna llegó a manos de su destinataria. A pesar de la desconfianza, del orgullo, de la tendencia a saltar de modo instintivo, cual movida por un escondido resorte, ante el más leve estímulo externo interpretado como amenazador, Juliette comenzará lentamente a admitir que su hermana no ha dejado nunca de quererla, que *hace mucho que la quiere.* El marido de Léa, lo que tampoco debería sorprendernos en demasía, no ha querido tener hijos con ella, quizás por un infundado temor en la transmisión de ciertos componentes genéticos (creencia que fundamenta en la trágica decisión de Juliette respecto de Pierre), y por eso el matrimonio ha adoptado un par de niñas vietnamitas, de las que la mayor es un encanto: despierta, inteligente, sensible, ávida de aprender, enormemente curiosa en el mejor sentido de la palabra. La desconfianza del marido de Léa por su cuñada irá templándose, aminorándose, hasta que consiente, cosa al principio impensable, en dejar a las niñas solas con su tía, en una ocasión en que el matrimonio va a salir de noche. Pero entre Juliette y su sobrina mayor muy pronto se establecerán unos lazos de complicidad maravillosos, que le otorgarán al filme uno de sus más conseguidos contrapuntos agradables en medio de la soterrada tragedia. La relación, el vínculo entre tía y sobrina, se anuda a través de los cuentos, pero, sobre todo, de la música. Juliette decide enseñarle a su sobrina a tocar el desvencijado piano de pared que hay en la buhardilla de la casa, el mismo instrumento en el que ambas hermanas tocaban en sus años felices aquella canción de la fuente y el agua clara. Resulta maravillosa la escena en la que, en el momento de descubrir Léa la afectuosa y desinteresada enseñanza musical que emprende Juliette con su sobrina, las dos hermanas, ante la alegría de la pequeña y del abuelo, después de tanto tiempo transcurrido y de tanto sufrimiento de por medio, se ponen otra vez a tocar juntas la misma canción que una vez fue el emblema, el santo y seña de su amor fraternal. A pesar de la diferencia de edad, de que, como puede fácilmente colegirse, Juliette fue como una segunda madre para Léa, ésta, durante el prolongado e impuesto ínterin, ha madurado con extraordinaria sensatez, se ha convertido en una mujer muy ocupada pero también muy organizada, y, lo que es más importante, en una mujer sensible, generosa, solidaria, capaz de amar, sabiendo muy bien diferenciar los diferentes tipos de amor

que la poseen, en función del ser amado al que se dirige ese amor: sus hijas, su esposo, su hermana, sus amigos, su suegro. El abuelo es uno de esos hombres con los que nunca podrías sentirte incómodo, perturbado, violentado; todo lo contrario: es un hombre bondadoso, alegre, puro, respetuoso, incapaz de transgredir la sagrada intimidad de otra persona, y que, desde que le dio una apoplejía, lo único que hace, puesto que no puede hablar, es leer. Él es la primera persona de la casa que, inesperadamente, conoce Juliette. Aunque se queda al instante sorprendida, pues ha abierto con indiferente curiosidad la puerta de una habitación y se lo ha encontrado leyendo, la sonrisa bienaventurada que le dirige el anciano, el profundo respeto al sagrado pudor de toda mujer que emana de él, cautivan de inmediato a Juliette. Instintivamente sabe que tiene en el abuelo un aliado, una persona con la que poder desahogar sus sentimientos, sus gustos, algunas parcelas de su intimidad. La segunda vez es ya ella la que va deliberadamente a hacerle compañía; mientras él permanece leyendo un libro, creo recordar que alguna versión clásica de la leyenda de los Nibelungos, pues parece ella pronunciar el nombre de Sigfrido, se recuesta frente a él, junto a un pequeño montón de libros, y los hojea despacio, acariciándolos, pronunciando sus nombres. El abuelo, de vez en cuando, desde su asiento, se limita a levantar la vista, mirar paternalmente a Juliette y sonreír.

Serán Léa y su familia, así como sus amigos, especialmente Michel y ese matrimonio extranjero muy enamorado en el que el marido es un médico competente, los que ayuden a Juliette a salir poco a poco del pozo en el que se encuentra. Un día, a escasas jornadas de su salida de la cárcel, le confiesa a su hermana Léa que se ha acostado con un hombre al que ha conocido casualmente en un bar. El director nos muestra sucinta, áspera y agriamente esta fugaz y buscada relación. Verificamos que el contacto carnal, que Juliette ha obtenido con una más que comprensible facilidad —nada más sencillo para una mujer hermosa que se lo proponga—, ha sido algo meramente biológico, instintivo, un prosaico apetito sexual que satisfacer a modo de trámite orgánico. Nada más normal después de tres lustros en prisión. Pero la muerte de su hijo, la tragedia que se ha cernido sobre su vida, la ha dejado también casi completamente frígida. No ha sentido nada. Sin reprochárselo, pero tampoco sin ocultárselo a ese fatuo amante de una hora, se lo dice directamente a

la cara. No volverá a buscar sexo con ningún hombre durante mucho tiempo, indefinidamente. Su cuerpo no lo necesita; está demasiado apagado, demasiado lacerado interiormente. Sólo en la última escena, cuando se lo ha confesado todo a su hermana, cuando ésta sabe con exactitud lo que ocurrió entre Juliette y su hijo, escuchamos las últimas palabras que Juliette pronuncia en la película: «Aquí estoy», desde la habitación donde se encuentra con Lea, justo cuando ambas han terminado de sincerarse. Esas palabras, que duda unos instantes en pronunciar, y que las dice voluntariamente, pues Léa permanece callada, van dirigidas a Michel, que acaba de entrar en casa de Léa y pregunta por Juliette. La respuesta de ésta es un signo de esperanza. A pesar de todo el pasado, «aquí estoy», es decir, probemos de nuevo a enderezar la vida, continuemos andando el camino, por difícil que sea la tarea. En cierto modo, es una cuestión de pura supervivencia. Michel es un hombre con el que puede merecer la pena intentarlo. La comprensión y el cariño que ha encontrado en Léa, en la familia de ésta y en algunos de sus amigos la invitan a hacer el supremo esfuerzo de superar en lo posible ese oscuro y trágico pretérito. No es exactamente un final feliz. Es un final abierto, incierto, interrogativo, del que, sin embargo, se desprende que no todo está por completo perdido ni definitivamente acabado. Eso no significa que el nuevo tramo del camino no vaya a ser accidentado, o que finalice ineluctablemente de un modo razonablemente satisfactorio para Juliette. Pero parece haber más posibilidades de que así suceda que de lo contrario. Insisto que Philippe Claudel no nos presenta unos personajes planos, previsibles, vulgares o mediocres; todo lo contrario: maduros, reflexivos, conscientes de sus limitaciones, cultos, capaces de ejercer la autocrítica, con sentimientos humanos, con convicciones morales.

Entre todos los amigos de Léa, el que mejor perfila la película es Michel. Hay otro, Gérard, que sólo aparece una vez, en una cena en una casa rural en la que se han reunido Léa, su marido, Juliette y varios amigos del matrimonio, que pretende echarle los tejos a Juliette, aunque ésta, ante la pregunta que, un tanto impertinentemente, le hace aquél sobre dónde ha estado durante tanto tiempo, pues nunca habían oído a Léa decir que tenía una hermana, le responde con una amarga e indiferente tranquilidad que en la cárcel, dejándolo completamente neutralizado, parándolo así en seco, estableciendo

un muro infranqueable ante ella. Salvo Léa y su esposo, que saben la verdad, ninguno de los presentes se lo cree, sino que se ríen ante la inesperada y abrupta respuesta de Juliette a ese hombre vanidoso, un poco bebido y pesado, que un momento antes había tratado de imponer su punto de vista a Léa de modo demasiado tajante en relación al director de cine francés Éric Rohmer. A Léa no le gusta Rohmer; lo manifiesta sin deseo de imponer nada, como una simple e intrascendente opinión estética. El pretencioso amigo le responde como si hablara *ex cathedra*, pontificando: «Rohmer es el Racine del siglo veinte». Léa, más inteligente, mantiene silencio. Es probable que Gérard tenga razón, puesto que la sencillez semántica y la agudeza psicológica de los personajes de algunas de las extraordinarias tragedias de Jean Racine, el máximo exponente del clasicismo francés, tan exquisitamente educado en Port-Royal, y, por tanto, imbuido de jansenismo, encontrarán un eco en la aparente sencillez cotidiana y en la nada artificiosa penetración psicológica de los personajes del cine de Rohmer, pero lo desagradable, lo inadecuado, es el modo autoritario y pretencioso de decirlo. No cabe duda que Gérard queda en evidencia, aunque la razón de ello es fundamentalmente su parálisis ante la nada diplomática contestación de Juliette.

El único que ha creído la respuesta de Juliette es Michel, amigo y colega de Léa en la Universidad. Michel perdió a su esposa hace ya diez años y estuvo en el pasado realizando diversos trabajos de carácter más o menos social con presos. De ahí que reconozca al pronto la veracidad de la embarazosa contestación de Juliette a Gérard. Como Juliette, Michel es una persona reservada, y, aunque menos, también encerrada en su propio caparazón a modo de autodefensa contra la realidad. Sin embargo, a veces manifiesta un sano sentido del humor, como cuando le vemos ayudándole a Léa en el despacho de la Universidad a poner unas calificaciones de los alumnos. Desde el primer instante que la conoce, se siente indefiniblemente atraído por Juliette. Cuando ésta, ya muy avanzada la película, accede a pasear y conversar con él, sin pretensiones de ningún tipo, es evidente que ambos se sienten relajados y cómodos estando juntos. En ese corto paseo nocturno, bajando una calle después de haber salido del cine o del teatro, Michel le hace una observación a Juliette, en el sentido de que ella le recuerda un personaje femenino de una novela que solía estar como ausente, ensimismado. Entonces Juliette le responde, sin

reproche alguno, que parece verlo todo a través de los libros, de la literatura. Es muy posible que Juliette tenga razón, pero la literatura, deduce el espectador, ha ayudado mucho a Michel: le ha permitido sobrevivir a la adversidad. La muerte de su esposa, un hecho que ni siquiera le había comentado a Léa, fue para él un golpe muy duro. Pero Michel parece que podrá conseguir salir a flote, a diferencia de ese otro personaje de la película, un agente policial que debe fiscalizar la libertad condicional de Juliette, un hombre afable y antiautoritario, una especie de embrionario lobo estepario que vive obsesionado con irse a vivir una larga temporada en algún lugar de la cuenca del Orinoco, un río caudaloso y enorme que le tiene fascinado. Sin embargo, detrás de esa sincera comprensión hacia Juliette, a quien en ningún momento culpabiliza de nada, se esconde un hombre profundamente solo y deprimido, incapaz de superar la ruptura de su matrimonio, a pesar de que tiene una niña, con la que vive escasas temporadas del año, por decisión injusta del juez. Un día, sin previo aviso, se descerraja un tiro en la boca y acaba con una vida que ha perdido todo sentido para él. La noticia conmueve a Juliette, que lo apreciaba de veras.

El caso de Michel, como digo, es distinto. Sus clases, su trabajo no rutinario, sus amigos, singularmente Léa, el marido de ésta y el matrimonio iraquí, los libros, la literatura, todo parece conjurarse para ayudarle, aunque Juliette supone un nuevo y favorable aliciente. Michel tiene otra afición: la pintura. Una de las secuencias más alegóricas de la historia es el casual encuentro de ambos en el Museo de Nancy. Ella, que ha acudido a la pinacoteca un poco por matar el tiempo, vagabundea casi indiferente por las salas, hasta que, de pronto, inesperadamente, se tropieza con un cuadro grande, que la hace detenerse a una media distancia, impresionada quizás por la temática del lienzo, que parece evocarle algo relacionado con su propia trágica experiencia pasada. El óleo se titula *La Douleur*, y fue realizado en 1898 por Émile Friant (1863-1932), un pintor que, en esta ocasión, emplea un lenguaje académico a medio camino entre el realismo y el naturalismo. Un grupo de mujeres enteramente vestidas de negro, con velos también negros cubriéndoles el rostro, en el interior de un cementerio, ocupan prácticamente toda la composición. Acaban de presenciar un enterramiento. Aún queda un nutrido grupo de personas situadas en la zona superior izquierda del cuadro, hombres

casi todos, con semblantes compungidos. Una pequeña abertura de cielo plomizo, en la parte superior central, debajo de la cual se amontonan lápidas, tumbas y cruces, permite respirar a las rotundas masas oscuras. El grupo principal, el que sin duda ha atraído la atención de Juliette, es el de las tres mujeres cuyos dolientes cuerpos se extienden por todo el espacio central. La más destacada, asistida por las otras dos, es la del medio, la única que no tiene el rostro cubierto con un velo. Es una señora mayor, que se inclina arrodillada, junto a montones de tierra, ante una profunda fosa. Posiblemente han depositado en ella el féretro de su hijo muerto. Sólo la muerte de un hijo puede provocar ese dolor callado, intenso, interior. De otro modo sería difícil explicar por qué le ha causado tan viva impresión a Juliette su descubrimiento. El espectador intuye que se identifica con el dolor de esa madre. En ese preciso instante, la sorprende Michel. Le hace un breve, conciso y exacto comentario sobre el cuadro y sobre el autor, completamente olvidado desde hace mucho tiempo, a pesar de la fama de que gozó en vida. Pero Michel quiere aliviar el sufrimiento de Juliette. Por eso la conduce hacia otro cuadro del mismo pintor, un lienzo pequeño, un retrato de una joven que —bromea Michel— conoció él hace tiempo, no pudo conseguirla, y ahora se alegra de poder verla encerrada en ese marco, pues de ese modo puede contemplarla siempre que le apetezca, como un pájaro exótico en una jaula. El cuadrito, de 1887, se titula *Retrato de mujer joven*, y es una preciosidad, maravillosamente compuesto: en primer plano se halla la joven, justo delante del espectador, ocupando su figura toda la altura del lienzo, representada desde un poco más abajo de la cintura, con las manos enguantadas recogidas en un manguito de piel, de espaldas a un paisaje urbano, una calle cubierta de nieve detrás de la cual hay montes, árboles y más nieve. La muchacha, elegantemente vestida de negro y cubierta con un alto sombrero ruso de piel adornado con unas plumas, está girada suavemente hacia su derecha, aunque sin llegar a adoptar la posición de tres cuartos, destacando sobre todo la belleza de su sonrosado rostro, mirando con unos soñadores ojos entre castaños y azules hacia un lugar indefinido, ensimismada en sus pensamientos, con un cierto aire melancólico. Los acordes cromáticos son muy armónicos y hermosos, y es evidente que el pintor conoce muy bien la obra de Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pisarro y Alfred Sisley, aunque el rostro de la joven

está bastante definido y no hay intención alguna de ejecutar la figura con una técnica impresionista. Aunque soñador y melancólico, el retrato de esta joven muchacha contrasta con el omnipresente luto del otro lienzo, un contrapunto con el que de nuevo quiere obsequiarnos Philippe Claudel. Aunque más alegre y de técnica mucho más suelta, el Museo de Dallas conserva un cuadrito de la pintora impresionista Berthe Morisot, *Invierno (mujer con manguito)*, de 1880, que ofrece ciertas leves concomitancias compositivas con el de Émile Friant.

Las alusiones estéticas a obras específicas de la película de Claudel, prácticamente se quedan ahí, pues el director no se recrea en la visión urbanística de la aristocrática ciudad de la región de Lorena, ni siquiera en la célebre Plaza Stanislas, obra maestra del urbanismo rococó, iniciada en 1752 por Emmanuel Héré, aunque fugaces tomas y perspectivas nos permiten vislumbrar fragmentos de la espléndida puerta principal que da entrada al recinto, una muestra incomparable de la elegante y exquisita rejería del Rococó francés.

Málaga, 11 de mayo de 2014

Intensidad espiritual y penetración psicológica en Rembrandt

El presente artículo, sin renunciar a aspectos fundamentales del análisis formal, incide sobre todo en los componentes psicológicos y espirituales de dos cuadros de la última etapa de Rembrandt, *Los síndicos* y *La novia judía*, ambos en el Rijksmuseum de Ámsterdam. El autor ha concedido una especial relevancia, sin que ello signifique entrar en conflicto con autorizados juicios críticos sobre el gran maestro holandés, a las conclusiones derivadas de una atenta observación directa de ambos lienzos en su emplazamiento museístico.

Una reciente visita al Rijksmuseum de Ámsterdam nos ha permitido contemplar durante un tiempo prolongado dos cuadros de Rembrandt por los que sentimos especial predilección: *Los síndicos* (1662) y *La novia judía* (c. 1665-1669). Aquí nos referiremos principalmente a los aspectos espirituales y psicológicos de ambas composiciones, aunque, como es natural, el cénit que en ambos cuadros se alcanza en esas parcelas del género del retrato, no hubiese sido posible sin una prodigiosa técnica, una portentosa capacidad para situar las figuras en el espacio que las rodea y el dominio más sutil de las tonalidades cromáticas y de las modulaciones de la luz. A nuestro modo de ver, su único semejante en tan dificilísimo arte, el más complejo que probablemente exista, es Velázquez. Que la pintura de Rembrandt hay que situarla, de manera inexcusable, en las particulares circunstancias históricas de la Holanda del siglo XVII, es algo reconocido por todos los grandes estudiosos de su obra, siendo ya ponderado por Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*, cuando enfatizaba el «vigoroso nacionalismo» de lienzos como *La ronda de noche* (1642), pues en él se expresa algo muy profundo del carácter nacional holandés, que tanto se distingue por su coraje cívico, su defensa de la libertad religiosa y de la tolerancia y su exaltación del

individuo en armonía con la comunidad en la cual vive[1]. *La ronda de noche*, que es el segundo retrato de grupo pintado por Rembrandt, exactamente diez años después del primero, *La lección de anatomía del Dr. Tulp* que se guarda en la Mauritshuis de La Haya, debe su unidad interna, como muy bien supo apreciar Alois Riegl en un ejemplar estudio de 1902, a la subordinación del teniente Willem van Ruytenburgh respecto del capitán Frans Banning Cocq, no sólo por la mayor estatura de éste y su situación en la zona central inferior de la composición, sino sobre todo por el imperioso gesto de su mano izquierda, que constituye el plano más próximo al espectador, acción decidida con la que se abre la marcha y permite que todas las figuras cobren vida y se pongan en movimiento[2]. Pero mientras que en el teniente, y esto sí que es una notable novedad de Rembrandt respecto a su anterior retrato de grupo y a cualquier otro que se hubiese hecho en las Provincias Unidas, esa subordinación se manifiesta de modo esencialmente psíquico, en el resto de las figuras, señala Riegl, es de signo corporal. Lo extraordinario de este cuadro único, continúa el gran historiador austriaco, es que «para Rembrandt, el movimiento físico sólo era un recurso expresivo ampliado de la existencia de la atención que unía las almas», y esta es una de las razones, si no la más poderosa, de que a partir de ese momento ya no pudieron seguirlo sus contemporáneos holandeses, pero tampoco europeos, salvo... Velázquez, ese pájaro solitario cuyas figuras, como en *Las Meninas*, parecen comunicarse entre sí de una manera misteriosa y secreta, inaudible e inefable, delicada y exquisita, etérea y evanescente, pero, al mismo tiempo, con una paradójica e inexplicable consistencia que emana de la profunda verdad del mundo interior.

Lo que Riegl adivina como el substrato más profundo del arte de Rembrandt, ese mismo que mantiene la cohesión interna de la composición, y que, más que deberse a factores puramente externos o meramente técnicos, tiene que ver con la preeminencia de lo individual y la estrecha relación de los individuos entre sí, también supo apreciarlo con inusual hondura Georg Simmel en su definitivo estudio sobre el gran pintor holandés, publicado en Leipzig en 1916.

---

1 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, pág. 126.

2 RIEGL, Alois, *El retrato holandés de grupo*, Madrid, Visor, 2009, págs. 326-391.

En este ensayo escribe Simmel, que había leído ya por entonces concienzudamente toda la literatura crítica importante sobre el artista de Leyden, que «quizá la inaudita impresión que produce *La ronda nocturna* es que la unidad del cuadro no es, por decirlo así, nada por sí, no está abstraída de él ni reposa en una forma que estuviese más allá de sus realizaciones; sino que su esencia y fuerza sólo es el inmediato entretejido que brotan de cada individuo»[3]. «El secreto del espacio de *La ronda nocturna* —continúa Simmel un poco más adelante— [...] está arrastrado por las corrientes de la vida que fluyen de él»[4]. Por último, señala Simmel una de las principales diferencias entre Rembrandt, genuino espíritu barroco, y los grandes genios del Alto Renacimiento romano, por ejemplo Rafael Sanzio: «El grado más alto, en que las vitalidades individualizadas, puramente consideradas como tales, pueden alcanzar unidad, sin necesitar, para ello, de la estructura clásico-formal y geometrizante, lo ha logrado Rembrandt y del modo más preciso en *La ronda nocturna*»[5]. Frente a la forma cerrada, autónoma y ensimismada en sí misma del genio italiano de principios del siglo XVI, Rembrandt no concibe la unidad compositiva, en ese aparente caos confuso que es *La ronda de noche*, fuera de la más honda presencia individual. Ahora no es ya la forma la que garantiza la indestructibilidad de la cohesión interna, sino la relación con el principio de individualidad: «Existe una profunda relación con el principio de la individualidad: la unidad es aquella estructura cuya forma está absolutamente enlazada con su realidad, y no precisa el supuesto o la certeza de un sentido autónomo abstraído de esa realidad»[6]. La unidad interna no proviene, pues, de la pura abstracción de la forma, abstracción matemático-geométrica, abstracción racional, sino de la auténtica y verdadera realidad, esa que emana del interior espiritual del individuo y de la corriente misma de la vida, de su eterno fluir, como pensaba Heráclito de Éfeso. Forma y realidad individual, esto es, forma artística y realidad espiritual y psicológica, son indisociables en Rembrandt, sobre todo a partir de ese insoslayable punto de inflexión en su evolución creadora que es *La ronda de*

3 SIMMEL, Georg, *Rembrandt. Ensayo de Filosofía del arte*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1996, pág. 75.

4 *Ibidem*, pág. 77.

5 *Ibidem*, pág. 80.

6 *Ibidem*, pág. 81.

noche del Rijksmuseum. No obstante, también hay muy autorizados estudiosos, como es el caso de Jakob Rosenberg en su monografía de 1948, que estiman que, en *La ronda de noche*, «desde el punto de vista psicológico Rembrandt no se equivocó al subordinar la caracterización individual a la expresión de la agitación y tensión generales propios de semejantes escenas de multitudes»[7]. Hemos de tener en cuenta que el yerno de Edmundo Husserl estaba defendiendo con esa interpretación muy inteligentemente a Rembrandt frente a quienes habían criticado con dureza la ausencia de retratos psicológicos en *La ronda de noche*, comentario en el que no le faltaba razón al eminente historiador, ya que con él no estaba invalidando la atención extraordinaria concedida por Rembrandt al elemento espiritual interior de los personajes que acabamos de señalar, sino que estaba simplemente constatando que el pintor, precisamente por las características singulares de la enorme composición y por la abundancia de figuras, no podía detenerse en retratos individuales precisos de cada uno de los personajes representados. Le bastaba hacer visible la vida interior, que es la que anuda y proporciona trabazón a las figuras y unidad a la composición, con independencias de los habilísimos y supremos recursos cromáticos y de estudiadísima disposición de cada una de las figuras en el conjunto general.

Siempre fue Rembrandt fiel a la técnica del claroscuro, y así lo reconoció Goethe en más de una ocasión, por ejemplo en su conversación con Johann Peter Eckermann del jueves 1 de diciembre de 1831[8], o en un breve texto que, bajo el título de *Rembrandt el pensador*, se publicó por vez primera en 1832, en el tomo 44 de sus *Obras*, aunque por diversas anotaciones de sus diarios sabemos que fue redactado también en 1831[9]. El pintor y finísimo crítico Eugène Fromentin ya incidía en 1876 en la importancia del claroscuro, de la «oscuridad nocturna» y de la «sombra» como «forma corriente» de la poética de

7 ROSENBERG, Jakob, *Rembrandt. Vida y obra*, Madrid, Alianza, 1987, pág. 148.

8 ECKERMANN, Johann Peter, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Barcelona, Acantilado, 2005, pág. 857.

9 GOETHE, Johann Wolfgang, *Escritos de arte*, Madrid, Síntesis, 1999, págs. 321-323. Edición de Miguel Salmerón.

Rembrandt, como su predilecto «medio de expresión dramática»[10], sin que ello sea óbice para que *La ronda de noche* transcurra de día, un dato más de las múltiples paradojas y ambigüedades de un cuadro sin par. Para Rembrandt, subraya Fromentin, «el claroscuro es, a no dudar, la forma nativa y necesaria de sus impresiones y sus ideas [...]; nadie se sirvió tan continuamente, tan ingeniosamente como él» de esa difícil técnica, con la que el pintor consigue participar «en fin, del sentimiento de la emoción, de lo incierto, de lo indefinido y de lo infinito, del sueño y del ideal»[11]. Sin embargo, *La ronda de noche*, quizás por tratarse de una obra que marca un punto de inflexión, el comienzo de una transformación muy profunda en el arte de Rembrandt, le parece a Fromentin una realidad en la que los aciertos se suman a los desaciertos, una realidad preñada de imponderables, que, no obstante, anuncian al genio absoluto. Debemos añadir que en *La ronda de noche* ya intuimos, y éste es uno de los mayores misterios del arte de Rembrandt, que la luz, aunque es evidente que ilumina a las figuras porque están empezando a ser bañadas por la cálida luminosidad diurna desde el momento en que asoman sus cuerpos a la vía pública o comienzan a descender de las gradas que hay junto al muro del río que apenas se ve a la izquierda, intuimos, decíamos, que la luz brota, como si de un ascua encendida se tratase, del interior mismo de los personajes, especialmente de esa niña que hay en el tercer plano y que dirige su mirada con atención al imperativo gesto del capitán Cocq. Acerca de esa niña de «edad dudosa» por sus «facciones indescifrables», de esa niña que «tiene aspectos de mendiga y algo como diamantes sobre todo el cuerpo», una extraña figura que «cuanto más se la examina, menos se perciben las sutiles líneas que sirven de envoltura a su existencia incorpórea», concluye Fromentin afirmando, en línea con lo que hemos sugerido, que «se llega a no ver más en ella que una fosforescencia extraordinariamente rara, que no es la luz natural de las cosas»[12], y no puede serlo, añadimos nosotros, porque esa luz procede de las profundidades del espíritu.

Después de *La ronda de noche* no volvió Rembrandt a pintar otro retrato de grupo hasta 1656 (el mismo año en que Velázquez

10 FROMENTIN, Eugène, *Los maestros de antaño*, Buenos Aires, El Ateneo, 1942, pág. 229.

11 *Ibidem*, pág. 243.

12 *Ibidem*, pág. 233.

pintó *Las Meninas*), *La lección de anatomía del Dr. Deyman*, del que por desgracia sólo conservamos un fragmento muy incompleto en el Rijksmuseum. Esa marcada distancia temporal en volver al género, como indicó Riegl en su investigación, no se debió tanto al descontento, indiscutible y contrastado, que *La ronda de noche* provocó entre sus comitentes, una de las varias Sociedades de Tiradores de Ámsterdam, cuanto a que el propio género del retrato de grupo había decaído en el gusto de los clientes por esos años en la capital de los Países Bajos. Su siguiente y último retrato de grupo es el de *Los síndicos*, siempre ponderado con «encendido entusiasmo» por los críticos, desde Thoré-Bürger a mediados del siglo XIX, según nos recuerda Rosenberg. A nuestro juicio, se trata del mejor retrato de grupo de toda la historia de la pintura universal, sólo comparable con *Las Meninas*, si bien la diferencia entre ambos lienzos es inconmensurable desde todos los puntos de vista, como corresponde a dos genios absolutos tan dispares en lo que atañe a la estructura de su constitución espiritual y su visión del mundo.

Tiene razón Fromentin al considerar a *Los síndicos* «como el resumen de sus adquisiciones», las de Rembrandt, claro está, queriendo expresar con ello que en este postrero retrato de grupo —cuya abismal hondura psicológica sólo la podemos hallar en el *Inocencio X* de Velázquez— «los dos hombres que durante largo tiempo se habían repartido las fuerzas de su espíritu, se dan la mano en este momento de triunfo»[13], a saber, el hombre exterior y el hombre interior, pues «esta naturaleza complicada [que es Rembrandt] tiene dos caras bien distintas: la una interna, la otra externa, y ésta es rara vez la más bella»[14]. Para nosotros, lo que Fromentin denomina «cara interna» de Rembrandt, es el hombre interior que hay en él, y ese hombre se manifiesta sin ambages a partir de 1642, si bien alcanza su culminación en el último decenio de su vida. Es un Rembrandt volcado no a las realidades sensibles y materiales, sino a las espirituales e incorpóreas. Es un Rembrandt al que le preocupa de manera especialísima lo que acontece en el interior del corazón humano. Desde este punto de vista, su otro semejante es Dostoyevski, más que Shakespeare o que cualquier otro autor. Fromentin dióse cuenta que ninguno de los síndicos, cuyas caras son «extremadamente vivas», mira «precisamente

13 *Ibidem*, pág. 267.

14 *Ibidem*, pág. 223.

al espectador»[15], sino a un punto indeterminado de la sala en la que los cinco se hallan en el estrado, como si alguien hubiese irrumpido de pronto o hubiese hecho un gesto que reclamase la espontánea atención de los regidores gremiales. Ese «alguien» no tiene, para Riegl, que ser necesariamente uno, sino que puede ser vario o múltiple, esto es, que podría tratarse de varios solicitantes[16]. Pero, aunque resulta indudable que ninguno de los cinco síndicos mira a los ojos del espectador que se sitúe delante del cuadro, también pudiera ser —y este sí que es un característico recurso barroco, que podemos detectar, de modo más explícito y directo, en *Las Meninas*, y, de manera más indirecta, en *El arte de la pintura* de Johannes Vermeer, del Museo de Viena, como parece sugerir la silla situada en el primer plano a la izquierda de la composición— que los graves dirigentes dirijan su atención precisamente hacia el espectador (o espectadores, en la apreciación de Riegl)[17], hacia ese hipotético sujeto estético de la contemplación que, como un auténtico intruso, osa, no ya irrumpir en la estancia donde celebran una sesión de trabajo, sino escudriñar nada menos que en sus respectivos intelectos, caracteres, temperamentos y espíritus. Por mucho que variemos nuestra posición delante del cuadro, nunca lograremos que la imaginaria línea que sale de sus ojos coincida directamente y se clave en la nuestra, pero parece indudable que nuestra presencia los ha sacado de su ensimismamiento, los ha conturbado momentánea y moderadamente, puesto que en ningún momento pierden la compostura ni se alteran de manera convulsiva, aunque es evidente que algo ha sucedido. Presumimos que estaban atentos a la lectura en voz alta que llevaba a cabo el de mayor relevancia jerárquica, o a algún comentario que estuviese haciendo en relación al grueso volumen que tiene delante, pues todavía sus labios denotan que continúa diciendo algo, probablemente muy próximo a hacer una pausa, aunque ésta aún no ha tenido lugar. En cuanto a nuestra posición, de pie o sentados, que podemos hoy adoptar delante del cuadro, después de la celebrada última remodelación del Museo, no estaría de más reparar en la observación de Riegl, cuando señala que en 1900 el cuadro «estaba colgado de una manera tan favorable en el Rijksmuseum que se podía disfrutar

15 *Ibidem*, pág. 266.

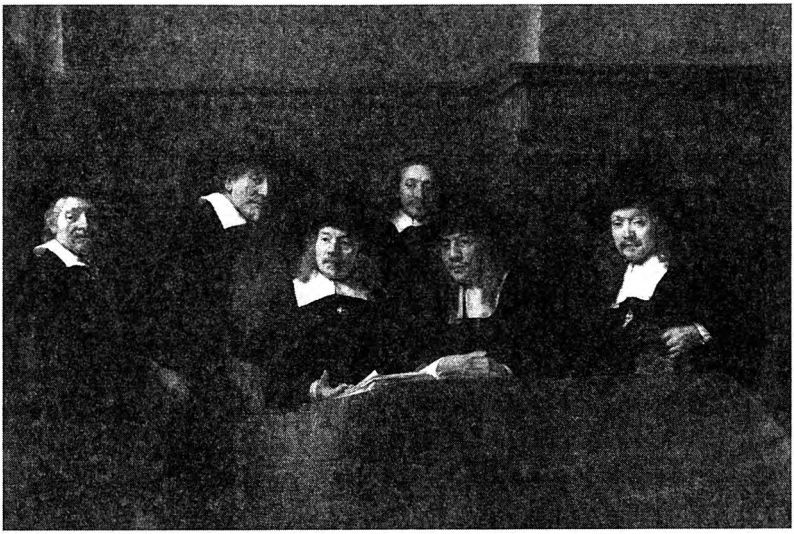
16 RIEGL, *El retrato holandés de grupo*, pág. 375.

17 *Ibidem*.

plenamente de él sentándose en el alféizar de la ventana que estaba al lado»[18]. Nos tememos que esa deferencia para con el visitante no sea en absoluto posible hoy en día, en que, además, a no ser que acuda a la pinacoteca a horas y en días muy intempestivos, debe soportar entorpecedoras muchedumbres cuya inocente pero opaca presencia física dificulta notablemente la visión y la contemplación; no necesariamente, y lo decimos sólo a modo de digresión que no pretende ser inculpatoria para con nadie, los cuadros se colocaban hace varios decenios en peores condiciones que ahora, cuando parece haber avanzado tanto eso que llaman «museología»; basta acordarse de lo delicioso que resultaba contemplar solas *Las Meninas* en una relativamente pequeña sala del Prado, en la que se había colocado un espejo a una cierta distancia del cuadro, espejo que no tenía por qué suponer, como algunos ortodoxos opinaban, un inconveniente para la más objetiva y exenta de interferencias contemplación de la pintura, pues, el que quisiese, podía tranquilamente prescindir de él y no ver también el lienzo, una vez se hubiese visto éste directamente, a través del espejo, no obstante tratarse de un artilugio genuinamente barroco que podía ayudar a comprender determinados efectos de ilusión óptica introducidos por el genio velazqueño en su inigualable composición.

La sensación de serenidad y de felicidad que se desprende de esta pintura de *Los síndicos*, en la que se consigue una suprema conciliación entre el retrato colectivo y los rasgos individuales, no debe ocultarnos las sutilísimas diferencias de carácter, estado de ánimo, personalidad y temperamento de los retratados. Hay una modulación exquisita que atraviesa toda la composición y que se concentra en los rostros, en la postura y en las manos. El signo de autoridad que destaca la superioridad jerárquica de uno de los cinco síndicos del gremio de pañeros, manifiéstase, en primer término, por su colocación central entre los otros cuatro, dos a su derecha y otros dos a su izquierda. Es el único que habla, el único dispuesto casi con el tronco de frente al espectador, aunque todavía hay un ligerísimo giro en posición de tres cuartos, así como un evidente *contrapposto*, pues su cabeza gira en dirección contraria a la que presenta su tronco y su tórax. El signo más patente de autoridad quizá sea la abertura de la mano derecha que reposa sobre el extraordinario tapete rojizo que

18 *Ibidem*, pág. 379.



Rembrandt. *Los síndicos*. 1662. Lienzo. 191,5 x 279 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

cubre la mesa, una mano a la que sólo le basta a Rembrandt para expresar aquella autoridad que esté abierta y con el dedo pulgar levantado verticalmente. ¿Qué es lo que ocurre?, parece expresar tanto el gesto de la mano como la dirección de la cabeza inmediatamente antes atenta en el repaso o lectura del memorándum que tiene delante suya. Pero no hay la más mínima huella de perturbación o de inquietud en su persona: la expresión de su boca, la expresión de sus ojos y el conciso gesto de su mano adivinan una imperturbable paz interior, como corresponde a una naturaleza inteligente y espiritualmente sana. Como el resto de sus compañeros, representa la quintaesencia misma del espíritu burgués protestante de la Holanda del siglo XVII, esto es, un carácter nacional que se manifiesta a través de individualidades concretas, pero la preocupación máxima en la vida de este síndico no parece que sea el dinero, ni la prosperidad del gremio al que pertenece, con ser estos importantísimos, sino estar a bien con su conciencia. Este síndico es un exponente incomparable del espíritu de tolerancia, de comprensión y de defensa de los valores cívicos y de las libertades ciudadanas.

El síndico que hay sentado a su izquierda, sujetando una hoja del libro, sin duda más joven que su vecino al que acabamos de referirnos, no está representado en *contrapposto*, pero su sutilísima y casi imperceptible esbozo de sonrisa, sin duda provocada por la inesperada situación que también hace que mire en la misma dirección que el dirigente de mayor autoridad que hay a su derecha, es una sonrisa agradable, limpia, sin asomo alguno de reproche, de queja o de disgusto, y tanto sus sensuales labios casi totalmente juntos, pues la boca no está por completo cerrada, como la expresión de su mirada, indican a un hombre que, sin poseer la madurez y la experiencia de su inmediato compañero, es un espíritu también sano y sin dobleces, un hombre condescendiente y comprensivo. Estos dos personajes, pues, constituyen las dos almas más equilibradas, más serenas y más nobles de todo el conjunto.

En cuanto al síndico del extremo derecho de la mesa, del que Rosenberg, probablemente con razón, ha señalado que, por su gesto de coger decididamente los guantes con la mano[19] —¡y qué mano, Dios mío, modelada de un modo tan extraordinario y sublime, que, no es que parezca, sino que resulta ser carne viva y palpitante!—, denota una cierta impaciencia, como si fuese a irse, deducción que viene sugerida incluso más aún por un amago muy leve que hace como si fuera a levantarse de la silla de la que vemos parte del respaldo pintado de marrón oscuro y terroso; de este síndico, que también esboza una sonrisa, pero ya no tan franca y condescendiente como la del hombre joven que sostiene la página del volumen, podríamos afirmar, tal como descubre su boca cerrada y la expresión de su mirada, que se advierte en él cierta incomodidad, cierta leve contrariedad, indicio quizás de un espíritu más voluble, más superficial, más inconstante. Es verdad que el sirviente que hay de pie al fondo presenta también la boca cerrada, pero no aprieta los labios, que se unen de modo completamente natural y como corresponde a su habitual expresión, que se complementa y armoniza maravillosamente en la expresión de sus ojos, con los párpados suavemente caídos, esto es, la expresión de un hombre acostumbrado a obedecer y a que le manden, que observa incluso con neutral y despreocupada indiferencia el enigmático suceso. Ejemplo que «representa el papel neutro de la

19 ROSENBERG, *Rembrandt. Vida y obra*, pág. 153.

atención pura»[20], dice Riegl sobre él. Por el contrario, en el síndico del extremo derecho de la mesa, la boca se cierra y los labios se unen respondiendo a una disimulada sensación de disgusto: la sorpresa general del rostro esconde una vida interior mucho más superficial.

El anciano del extremo opuesto es el síndico de más edad, también está representado en un explícito *contrapposto* y es el único del que vemos con total nitidez el sillón con reposabrazos en que se sienta. Es un hombre acostumbrado a mandar, a impartir órdenes, aunque no sean de especial trascendencia. Tiene seguridad en sí mismo, y la misma suavidad con que descansa su mano en el reposabrazos lo delata. La experiencia acumulada a lo largo de su vida se refleja en su semblante. Su sorpresa es serena, pero observa el suceso, sea lo que sea, como algo que hubiese sido preferible que no se hubiera producido, ya que ha distraído a los rectores del asunto que se traían entre manos. De todos, es el que tiene los labios más separados, quizás porque una parte de su respiración se haga a través de la boca. Quizá sea el menos flexible de todos los presentes, lo que no significa que sea intolerante, pero sí severo en sus resoluciones y en sus opiniones.

Siempre ha cautivado sobremanera el síndico que casi está a punto de ponerse de pie, con independencia del papel compositivo esencial que desempeña su figura y su altura, en relación y coordinación extraordinaria con la altura de las otras cabezas, con la altura e inclinación del zócalo de madera del fondo, que parece más elevado hacia el lado de la firma del pintor, dejando que el trozo de pared sea más estrecho por esa parte, y en relación, por supuesto, con la inclinación del tablero de la mesa, más bajo y más luminoso justo debajo de la vertical de este enigmático personaje. Ha llegado incluso a incorporarse casi por completo, apoyando una de sus manos, enguantada, en un libro que oprime sobre la horizontal de la mesa. La suprema modelación del rostro, el gesto de la boca y de las comisuras de los labios, la inescrutable expresión de su mirada, hacen de él un ser indescifrable: prácticamente no podemos penetrar en el interior de su alma, riquísima y llena de matices misteriosos. Su porte, a pesar de tratarse de un burgués en estado puro, de un arquetípico dirigente gremial de la enriquecida ciudad de Ámsterdam, es un porte aristocrático, de una extraña y nativa elegancia. Si hay un asomo de reproche, su insinuación es tan leve, tan difusa, que sería prácticamente

20 RIEGL, *El retrato holandés de grupo*, pág. 375.

imposible asegurarlo. Se sorprende, sin duda, pero con un aristocrático distanciamiento. A pesar de haber llegado incluso a levantarse, de todos los presentes, a excepción del sirviente, es el que menos se implica. Su constitución anímica es de una insondable profundidad.

Afirma Rosenberg con razón que, con este cuadro, «Rembrandt ha creado su mayor monumento a la forma de ser del pueblo holandés»[21], pero, por encima de todo, Rembrandt ha llevado aquí un estudio del hombre concreto, algo que a renglón seguido admite el mismo historiador. El hombre concreto que se encarna en tipos, no ya nacionales, sino universales. De lo individual se llega aquí a lo universal. Rembrandt, como supo apreciar muy bien ese gran discípulo de Max Dvořák, primero, y de Julius von Schlosser, después, que fue el austriaco Hans Sedlmayr, para quien, como para su maestro checo, la Historia del Arte es antes de nada Historia del Espíritu, observa «el rostro humano como algo perecedero», de tal manera que «el hombre es para él lo que más pronto pasa», siendo «lo materialmente perecedero del rostro» la carne. Precisamente porque «el rostro es más cambiante, inestable, perecedero e incluso más pobre que las cosas», y de ahí la preocupación de Rembrandt en escudriñarse y autorretratarse tantas veces, el rostro es también «más vital y espiritual» que las cosas[22]. El cuadro de *Los síndicos* parece corroborar de modo concluyente el juicio de Sedlmayr de que «cada uno de los retratos de Rembrandt [...] es necesariamente un fragmento, una parte de una serie infinita de posibles retratos de una misma persona»[23]. Dicho de otra manera: en Rembrandt, cuya obra está compuesta de capítulos insuperables de una antropología psicológica y espiritual, rige en muchos sentidos una concepción heraclítea del devenir de la existencia humana, concepción metafísica que no tiene por qué entrar en colisión con su acendrado espíritu cristiano protestante, interiorizado en el espíritu general del Barroco.

---

21 ROSENBERG, *Rembrandt. Vida y obra*, pág. 153.

22 SEDLMAYR, Hans, «Caminos para llegar a una comprensión de Rembrandt», en *Épocas y obras artísticas*, Madrid, Rialp, 1965, tomo II, págs. 102-103. El texto de Sedlmayr pertenece al ensayo *Grösse und Elend des Menschen: Michelangelo, Rembrandt, Daumier*, publicado por vez primera en Viena en 1948.

23 *Ibidem*, pág. 101.

Si nos hemos atrevido a esbozar una descripción de cada uno de los síndicos, es porque el propio Rembrandt parece invitarnos a ello[24]. Para el eminente pensador y sociólogo alemán Georg Simmel, *Los síndicos* de Rembrandt constituyen «un grado más alto de lo que se puede llamar individualización», que alcanza ya la verdadera perfección. Pero esta individualización, subraya Simmel, que es un logro exclusivo de Rembrandt, nos recuerda, a su vez, el principio clásico[25], no por lo que esos retratos tengan de belleza ideal, que no tienen ninguna, sino porque, como decíamos antes, se elevan de lo particular a lo universal, y, en este sentido, cada cierto tiempo las generaciones deben volver a mirar con detenimiento y a reflexionar sobre esos inescrutables semblantes. Por su parte, el análisis de Alois Riegl es de una extrema agudeza. De un lado, reconoce que nos encontramos ante «una escena dramática cerrada»[26] en la que los casi insolubles problemas que plantea el retrato de grupo se han solucionado satisfactoria y magistralmente gracias a «que todas las figuras en el cuadro están subordinadas en la unidad interior a un orador, pero, también, al observador en la unidad exterior». Estos hombres, continúa diciendo Riegl, «afirman su independencia frente al observador (el participante) al oponer a él su percepción de sí mismos, que aquí no es un sentimiento de sufrimiento», aunque sí podría ser en algunos de incomodidad, más que por el hecho en sí de haber sido interrumpidos, por el hecho de verse observados. El éxito de Rembrandt en resolver el problema del retrato de grupo, descansa para Riegl en que «los portadores de la unidad interna y externa en el cuadro no estén ya separados, sino que sean idénticos, de manera que ahora, de hecho, se ha producido la individualización más completa de la unidad exterior en el espacio y en el tiempo»[27]. El que tales portadores, esto es, los síndicos y los presumibles observadores, no se hallen desvinculados entre sí y sean incluso idénticos desde el punto de vista espacio-temporal, no elimina la tensión psicológica y espiritual. Este es el aspecto decisivo del análisis del gran historiador formalista: «La unidad interna constituye tan sólo una especie de presupuesto sobre el que se construye la unidad externa. Ésta aparece de manera

24 SIMMEL, *Rembrandt. Ensayo de Filosofía del arte*, pág. 135.

25 *Ibidem*, págs. 152-153.

26 RIEGL, *El retrato holandés de grupo*, pág. 375.

27 *Ibidem*, pág. 376.

inequívoca como el verdadero objetivo, en el que descansa también lo esencial del inmenso efecto estético del cuadro. Esta fusión lo más completa posible de la unidad interior y de la exterior es lo que verdaderamente subyuga al observador de *Los síndicos de los pañeros*: el aumento de lo puramente psíquico por encima de todo lo existente hasta ese momento, al multiplicar la atención; porque los síndicos atienden, al mismo tiempo, tanto a las palabras de su presidente, como también al efecto que esas palabras producen en el otro participante. Junto a ello, las acciones físicas sólo son permitidas hasta donde lo exijan la claridad del acontecimiento y la medida inevitable de variedad individual [...] Esa limitación a la atención suavemente individualizada por el sentimiento de la propia personalidad, por un lado, y el mayor aumento posible de la misma, por otro, condicionan la inmensa vida interior [...] Cuanto más se mira, más urgentemente se transmite al sujeto observador la tensión interior que hace vibrar a esas cuatro almas»[28]. Sorprende que Riegl se refiera a «cuatro almas». Hemos cotejado la edición en lengua alemana, publicada en Viena en 1931, del libro de Riegl que guarda la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, disponible en internet[29], y, en efecto, no hay duda; en la frase se lee «vier Seelen», esto es, «cuatro almas». ¿Está Riegl, por ventura, excluyendo al anciano síndico de la izquierda? La eliminación aquí del sirviente es segura, y, además, lógica y consecuente con el análisis que lleva a cabo el historiador de Linz.

Nos resta, por último, referirnos a *La novia judía*. El que le gustase la buena vida, la confortabilidad e incluso el lujo, llegando hasta endeudarse más de lo que podía permitirse en la adquisición de una amplia casa en Ámsterdam; el que, cuando pudo hacerlo, comprase tan generosamente, al borde mismo del derroche, todo tipo de objetos de arte, muebles, armas, tapices y joyas, no disminuyó en lo más mínimo la riquísima vida interior de Rembrandt, que se acentuará con los años, y que, en los postreros de su existencia tendrá un inmejorable correlato en la meditación sobre el texto bíblico, fruto de una

28 *Ibidem*, págs. 377-378.

29 RIEGL, Alois, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien, Druck und Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1931, pág. 213. La página de internet es: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1931bd1?sid=cd247df4379206bbf4e52e64a0d9a1a6 (consultada a principios de marzo de 2014).

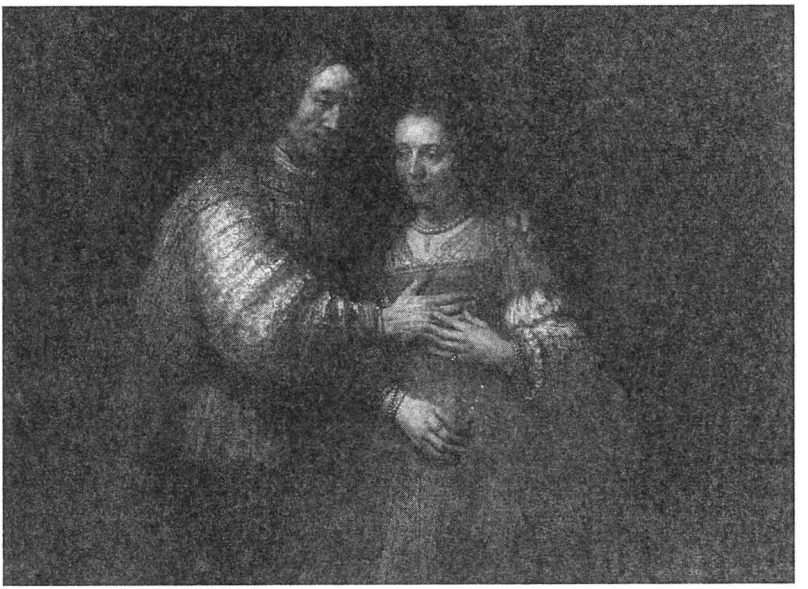
lectura atenta y continuada, y en un acercamiento al fenómeno religioso del Cristianismo, no desde una actitud formalista o externa, sino desde una profunda religiosidad, como correspondía a un hombre para quien Cristo y su mensaje evangélico constituían el más alto referente ético y moral posible de la existencia humana, aunque esa religiosidad íntima, propia de un verdadero creyente en un Dios personal y en una religión revelada, resulta inseparable en Rembrandt de su indagación de los abismos insondables del carácter y de la personalidad del individuo, así como de la turbulencia que asuela o de la calma que dulcifica el corazón de los hombres. Siempre fue Rembrandt un espíritu profundamente tolerante en materia religiosa, circunstancia que no sólo se explica por el ambiente de tolerancia y de respeto, en términos generales, que en este aspecto se respiraba en la próspera capital de las Provincias Unidas, si bien hubo casos vergonzosos, como el trato de repulsa que, por parte de un importante sector de la comunidad judía de Ámsterdam, recibió Baruch Spinoza por sus ideas panteístas, precisamente el que fuera el más grande pensador holandés de todos los tiempos, como Rembrandt es su más excelso artista. No sólo se explica, significa aquí que la clave última de la tolerancia religiosa de Rembrandt se halla en la propia estructura de su alma, en su carácter y en la íntima disposición de su ser espiritual. Las relaciones de Rembrandt con los diversos círculos religiosos de la ciudad fueron cordiales y respetuosos, aunque se sabe que mantuvo una especial relación con los menonitas, la secta anabaptista fundada por el neerlandés Menno Simonsz a partir de 1535, cuando este reformador religioso se separó de la Iglesia católica y comenzó a predicar por los Países Bajos, Renania y el norte de Europa. Un magnífico ejemplo de esas fluidas relaciones de Rembrandt con los menonitas es el retrato que le hizo, en compañía de una mujer (seguramente su esposa), al destacado predicador del grupo menonita de Ámsterdam que fue Cornelis Claeszoon Anslo, un lienzo de 1641 que guarda el Staatliche Museen de Berlín. Las creencias de los menonitas, volcadas hacia la conciencia del hombre, hacia su mundo interior, prefiriendo claramente a los pobres de espíritu frente a las personas cultas e instruidas, se plasman en muchos cuadros de Rembrandt a partir del decenio de 1640, de igual modo que también hay en su obra huellas muy notables de ciertos aspectos de la teología de Juan Calvino, aunque siempre se mantuvo

alejado de la intransigencia, fanatismo y todo lo relacionado con la doctrina de la predestinación de quien fue el máximo responsable de la horrible ejecución del gran médico, jurista y teólogo español Miguel Servet. También las ideas místicas de Jacob Boehme influyeron muy posiblemente en el gran maestro holandés, habiendo sido el historiador alemán Carl Neumann el primero en establecer una relación entre el claroscuro de Rembrandt y «la interpretación simbólica de Boehme de la luz y la sombra como fuerzas del Bien y del Mal»[30]. En el capítulo IV de su monografía, hace Jakob Rosenberg un espléndido resumen de la relación de Rembrandt con la Biblia y la decisiva importancia de esta temática en su obra, sirviéndole para ello como guía el monumental estudio dedicado por Carl Neumann a Rembrandt, cuya primera edición es de 1902. Aunque, como es natural, son muchos otros eximios historiadores e investigadores los que también se han ocupado desde entonces de las relaciones de Rembrandt con la Biblia y con las diversas confesiones religiosas monoteístas, especialmente protestante y judía.

Rembrandt siempre mantuvo una especial curiosidad por las costumbres, modos de vida, ideas y creencias religiosas de los judíos, una comunidad muy numerosa y activa en Ámsterdam, a la que él va a prestar una importantísima atención, tanto en óleos, como, sobre todo, en dibujos y grabados. Los tipos judíos dibujados con tinta por Rembrandt, bien sean ancianos, mujeres, hombres o niños, están entre los máximos arquetipos en relación a este pueblo, proscrito y perseguido en determinadas épocas, que se hayan hecho nunca en cualquier parte del mundo, si bien, en el caso de los judíos de Ámsterdam, gozaban, en general, de una desahogada posición económica, siendo bastante respetados, por no decir completamente, sus ritos y creencias durante el siglo XVII. De hecho, la Holanda del tiempo de Rembrandt es un refugio especialmente predilecto para la diáspora judía, entre la que había un grupo notablemente culto que descendía de los sefardíes españoles.

Pero nunca se acercó Rembrandt a la más escondida intimidad espiritual y psicológica del modo de ser y de la esencia misma de lo que definía a los judíos de Europa, como lo hizo en el cuadro de *La novia judía*, quizás porque la clave última interpretativa de esta

30 ROSENBERG, *Rembrandt. Vida y obra*, pág. 188.



Rembrandt. *La novia judía*. Ca. 1665-69. Lienzo. 121,5 x 166,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

pintura sublime y extraordinaria, de una infinita delicadeza, se halle en la indagación que hace Rembrandt sobre el amor, el auténtico amor entre dos seres, un hombre y una mujer en este caso, él, que tanto amó a sus seres cercanos, a su primera esposa, Saskia, a su segunda compañera, Hendrickje Stoffels, y, por supuesto, a su queridísimo hijo Titus, al que, por desgracia para él, tuvo que ver morir, del mismo modo que también murió prematuramente su amada Saskia van Uylenburgh, madre de Titus. Sólo alguien, como Rembrandt, que había amado tan generosa y desprendidamente, cual siempre es el amor auténtico, a nada menos que tres seres en su vida, estaba en condiciones de abordar una pintura de la hondura, de la espiritualidad, del candor, de la inocencia, de la infinita y misteriosa fuerza que emana del puro amor, como es *La novia judía*. El conocido grabado titulado *La gran novia judía*, de 1635, hecho con las técnicas del aguafuerte, el buril y la punta seca, es uno de los primeros acercamientos por parte de Rembrandt a este tema, para el que le sirvió de modelo muy posiblemente su esposa Saskia, pero, a pesar de su «fuerza interior evidente» y de su «presencia asombrosa», al decir de Gisèle Lambert, el tratamiento le otorga a la figura una dignidad

oficial, mayestática —pues es posible que el tema sea el de Esther engalanada para interceder por los judíos ante Asuero—, que se alejan por completo de las preocupaciones de Rembrandt en el cuadro de Ámsterdam[31].

Como siempre que Rembrandt quiere indagar de manera penetrante en el mundo de los sentimientos humanos, lo hace a través de la composición, del color, de la postura y gestos de los personajes, del estudio del rostro y del lenguaje de las manos. La luz, por último, unifica todo el conjunto. Aunque, por supuesto, cualquier observador externo puede contemplar el cuadro, los esposos no se sienten escrutados, como ocurría con los síndicos, sino que viven su intenso amor ensimismados en ellos mismos, tan pendientes el uno del otro, que pareciera como si toda la realidad, toda la naturaleza, toda la tierra y el cosmos en su conjunto hubiesen desaparecido, habiéndose quedado ellos solos, deleitándose en su amor, erótico, sí, sutilísimamente erótico, pero puro y espiritual sobre todo, como corresponde a la comunión de las almas. El que estén solos, el que parezcan que se hayan quedado solos como consecuencia de su enamoramiento y de su amor mutuo, de su generosidad desprendida hasta el límite posible del uno en el otro, no significa que podamos percibir el más mínimo atisbo de egoísmo, de indiferencia hacia el mundo. Hemos afirmado que se hallan solos en un sentido metafórico; «solos» significa aquí que su solo amor les basta para encarar las dificultades de la vida, pero la ternura y la humanidad que desprenden ambas criaturas certifican que ni mucho menos les es indiferente el mundo de sus semejantes. De hecho, no les importa que se conozca ese amor, no les molesta compartirlo. La sutil incomodidad, el ligerísimo desasosiego, la casi imperceptible perturbación que adivinábamos en los semblantes y en los gestos de algunos de los síndicos, han desaparecido aquí por completo. Reinan una calma, una paz, una tal armonía espiritual y física, que el ser humano no puede expresar ese sentimiento del amor, al menos en la pintura, de un modo más intenso. Quizá sería pertinente recordar en este punto la frase de

31 LAMBERT, Gisèle (com.), *Rembrandt. La luz de la sombra* (exposición celebrada en Barcelona, Madrid y París entre noviembre de 2005 y enero de 2007), Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2005, págs. 59-61. El catálogo reproduce el 2º y el 5º estado de la plancha de *La gran novia judía*, que conserva la Biblioteca Nacional de Francia.

San Agustín de Hipona, «uno de los hombres que más hondamente han pensado sobre el amor, tal vez el temperamento más gigantescamente erótico que ha existido», en palabras de José Ortega y Gasset escritas en 1941 en sus *Estudios sobre el amor*, frase que, a renglón seguido de lo anterior, transcribe Ortega: *Amor meus, pondus meum; illo feror, quocumque feror*, traducida por el pensador madrileño así: «Mi amor es mi peso; por él voy dondequiera que voy». Y añade Ortega de modo agudísimo, como a modo de glosa a las palabras del gran maestro de Occidente: «Amor es gravitación hacia lo amado»[32]. Amar, pues, es gravitar el ser, sentirse atraído, orientarse, hacia aquello que ama, en este caso de un ser humano hacia otro (pues podría ser del hombre a Dios, e incluso de Dios mismo al hombre, como tan arriesgada y valientemente propone el místico alemán Angelus Silesius, coetáneo de hecho de Rembrandt, aunque no es necesario aquí entrar en ese arduo territorio de la teología negativa del autor que escribió *El peregrino querúbico*, publicado entre nosotros por Siruela). Las palabras de San Agustín y de Ortega pueden aplicarse perfectamente a los esposos de Rembrandt. Estos esposos están enamorados, pero, ante todo, se aman. Están completamente pendientes el uno del otro. En el mismo ensayo, dice Ortega: «También para el enamorado la amada posee una presencia ubicua y constante. El mundo entero está como embebido en ella. En rigor, lo que pasa es que el mundo no existe para el amante. La amada lo ha desalojado y sustituido»[33]. No obstante, en el cuadro de Rembrandt no desaparece por completo el mundo para los esposos que se aman, como acabamos de manifestar. Ortega no hace, sin embargo, una nítida distinción entre el enamoramiento del amante hacia la amada y el amor que siente por ella, que trasciende al puro enamoramiento. Esta sutil distinción, que percibimos en el cuadro de Rembrandt, sí la llevó a cabo Denis de Rougemont, por ejemplo cuando afirma lo siguiente en su célebre ensayo sobre el amor de 1938: «Una vida que es *aliada* mía por toda la vida, ése es el milagro del matrimonio. Una vida que

32 ORTEGA Y GASSET, José, «Estudios sobre el amor», en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, tomo V, págs. 548-549. La cita de San Agustín procede de las *Confesiones*. AGUSTÍN, San, *Confesiones*, Madrid, Alianza, 1999, Libro XIII, apartado 9, pág. 368.

33 ORTEGA Y GASSET, José, «Estudios sobre el amor», en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, tomo V, pág. 575.

quiere mi bien tanto como el suyo, porque está confundido con el suyo: y si ello no fuera para toda la vida, sería una amenaza [...] Estar *enamorado*, no es necesariamente *amar*. Estar enamorado es un estado; amar es un acto. Se sufre un estado, pero se decide un acto. Ahora bien, el *compromiso* que supone el matrimonio no podría honestamente aplicarse al futuro de un estado en el que hoy se encuentra uno. Pero puede y debe implicar el futuro de actos conscientes cuya responsabilidad uno asume: amar, permanecer fiel, educar a los hijos»[34]. El escritor y ensayista suizo está refiriéndose a la madurez del amor, no a un amor pasajero, esto es, un enamoramiento, ni a un dulce pájaro de juventud. La relación entre los esposos del Rijksmuseum es extraordinariamente profunda; tierna, pero también indestructible. Es un amor pleno, no inmediato, sino proyectado hacia el futuro; eterno, porque los cuerpos no se disocian de las almas, de la escondida plenitud del espíritu que las liga sin atadura alguna. Ésta es otra *conditio sine qua non*: un amor libremente decidido que brota del hontanar más recóndito.

La maravillosa pintura de Londres de los esposos *Arnolfini*, pintada por Jan van Eyck en 1434, no denota precisamente ese amor misterioso e inescrutable que rebosa *La novia judía* de Rembrandt. Por muy sagrado que sea el suelo que pisan Giovanni Arnolfini y Jeanne Cenami, por muy afectuoso que sea el acto de juntar las manos (*fides manualis*), por muy presente que esté el omnividente ojo de Dios, está claro que al gran protegido de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, no le interesó representar la esencia del amor entre dos seres humanos, un hombre y una mujer, sino elevar la prodigiosa tabla a la categoría de certificado de matrimonio, con testigos y todo, y llevar a cabo un ejercicio insuperable de simbolismo, bien sea del color, de la luz o de los objetos, pues la portentosa técnica realista de este deslumbrante retrato doble, no sería nada sin la complejísima simbología que encierra, sin el conocimiento que atesora de la Sagrada Escritura, de la teología medieval y del pensamiento de Santo Tomás de Aquino. El imponderable comentario de Panofsky ha sido repetido hasta la saciedad, y, probablemente, nunca pueda ser supe-

34 ROUGEMONT, Denis de, *El amor y Occidente*, Buenos Aires, Sur, 1959, pág. 315.

rado[35]. Pero el rico comerciante de Lucca y su esposa no se *aman*, al menos como se aman los esposos de Rembrandt.

Reparemos atentamente en la posición de las figuras y en los gestos. Ninguno de los dos está colocado de frente, aunque él se halla en una postura muy cercana a la posición de tres cuartos. Ella sí está dispuesta casi en posición frontal. En ambos casos hay un sutil *contrapposto*, casi imperceptible en la joven. Es cierto que ninguno de los dos se observan directamente, pero si lo hubieran hecho el misterio y la inconmensurable fuerza interior que emana de los personajes se hubiese diluido. Esta fuerza, que no es otra que el sentimiento amoroso, se expresa a través del acercamiento de los cuerpos, del abrazo de él a ella, de la delicada posición de las manos. En esos semblantes que no se miran directamente hay, sin embargo, no una complicidad, que sería un calificativo demasiado prosaico, sino una comunión espiritual, una fusión de las almas inefable e inmarcesible, puesto que lo que las vincula, como hemos dicho, es el amor, ese amor desinteresado, respetuoso, entregado, servicial y esperanzado del que habla San Pablo en el celebérrimo capítulo 13 de la Primera Epístola a los Corintios. Que Rembrandt había meditado una y otra vez sobre este pasaje, es indudable. El esposo pone delicadísimamente su mano derecha, enteramente abierta, es decir, ética y moralmente limpia, en el pecho de su amada, con el pulgar separado, mientras que la abraza, la acoge, con su brazo izquierdo, reposando la mano en el hombro izquierdo de la mujer. Ya Simmel detectó que esos movimientos del hombre hacia la mujer «no son movimientos *pasajeros*»[36]. Ella roza con cuatro dedos de su mano izquierda, menos el meñique, la mano que siente sobre su pecho, mientras que su otra mano, la derecha, con los dedos suavemente doblados, descansa por debajo del vientre, el sagrado lugar por el que la vida llega al mundo. Otra vez podríamos decir aquí: ¡Qué manos! No es posible, o al menos no se ha hecho en la historia de la pintura, modelar unas manos más vivas, más verdaderas, más auténticas, carne viva hecha de densa materia pictórica, que, sin embargo, rezuman el más encendido amor, inocencia y pureza. Porque incluso el erotismo del cuadro, que es innegable, está tratado con tal suprema delicadeza, que ya no sabemos dónde

35 PANOFSKY, Erwin, *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 201-204.

36 SIMMEL, *Rembrandt. Ensayo de Filosofía del arte*, pág. 171.

comienza el erotismo fruto del amor y dónde la castidad y el pudor. Ella, la novia, es la quintaesencia misma del pudor, como la *Betsabé* del Louvre lo es de la turbación o la niña de Munch de los temores de la pubertad, o el *Niño de Vallecas* de la inocencia pura que conoce esa Verdad que a casi todos nos está vedada. ¡Qué pudor, Dios mío, hay en el semblante y en el gesto de las manos de esta joven esposa pintada por Rembrandt! ¡Cómo se siente segura junto a su amado! Su timidez es la que guarda como un preciado tesoro escondido el pudor, y su pecho, recatadamente cubierto, está lleno de gozo. En el esposo, a su vez, no hay la más leve sombra de superioridad o de dominio, pues toda su figura desprende amor, protección y felicidad. No hace falta ponderar la milagrosa textura de la manga derecha del varón, tan densa de materia pictórica amarilla y terrosa, inundada de luz, sin equivalente en los anales del arte de la pintura. Ni tampoco el espléndido vestido rojo de la novia, tan pleno de simbolismo, aunque sí terminaremos enfatizando el poder misterioso de la luz de Rembrandt, pues, más que incidir en los rostros de los esposos desde un foco externo, brota desde el interior de ellos mismos. De nuevo la luz, como en la catedral gótica clásica en Francia, permite la preeminencia del reino del Espíritu.

Málaga, 12 de marzo de 2014, festividad de San Teófanes de Constantinopla, muerto probablemente en Samotracia el 12 de marzo de 817.

Estos artículos fueron publicados en las siguientes revistas

1. El trasfondo religioso de 'La inquilina de Wildfell Hall', de Anne Brontë (21 de agosto de 2012). Revista digital Gibralfaro, nº 78, Universidad de Málaga, octubre-diciembre 2012, ISSN: 1696-9294.

2. El príncipe Mischkin de 'El idiota' como arquetipo moral (4 de noviembre de 2012). Revista digital Gibralfaro, nºs 109, 110 y 111, Universidad de Málaga, abril-diciembre 2021, enero-marzo y abril-junio 2022, ISSN: 1696-9294.

3. Algunas observaciones acerca de la novela 'Drácula', de Bram Stoker (31 de enero de 2013). Revista digital Gibralfaro, nºs 98, 99, 100 y 101, Universidad de Málaga, octubre-diciembre 2017, enero-marzo, abril-junio y julio-diciembre 2018, ISSN: 1696-9294.

4. 'San Manuel Bueno, mártir': existencia, duda y fe (5 de julio de 2013). Revista digital Gibralfaro, nº 82, Universidad de Málaga, octubre-diciembre 2013, ISSN: 1696-9294.

5. La figura del «doble» y la «Idea Rusa» en la novela 'El adolescente' de Dostoyevski (7 de septiembre de 2013). Revista digital Gibralfaro, nºs 115, 116 y 117, Universidad de Málaga, abril-junio, julio-septiembre y octubre-diciembre 2023, ISSN: 1696-9294.

6. La conciencia de pecado como fatalidad y como destino (Breves reflexiones en torno a La letra escarlata, de Nathaniel Hawthorne) (1 de mayo de 2014). Revista digital Gibralfaro, nºs 84, 85 y 86, Universidad de Málaga, abril-junio, julio-septiembre y octubre-diciembre 2014, ISSN: 1696-9294.

7. Algunas reflexiones sobre la película 'Das Blaue Licht' (La luz azul), de Leni Riefenstahl (1932) (27 de diciembre de 2014). Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes, Universidad de Sevilla, nº 16, julio 2016, páginas 99-133, ISSN: 1697-8072.

8. 'Mädchen in Uniform' (1931), una obra maestra de la realización y la interpretación (Reflexiones sobre este filme y la nueva versión de 1958) (30 de enero de 2015). Revista digital Gibralfaro, nº 92, Universidad de Málaga, julio-septiembre 2016, ISSN: 1696-9294.

9. Lenguaje, significado y heterodoxia. Consideraciones sobre 'Ordet' («La palabra»), de Carl Theodor Dreyer (1997). Boletín de Arte de la Universidad de Málaga, nº 18, 1997, páginas 399-417, ISSN: 0211-8483.

10. Reflexiones sobre la película 'Hace mucho que te quiero' (11 de mayo de 2014). Ateneo del Nuevo Siglo. Revista de pensamiento y debate, Ateneo de Málaga, nº 21, diciembre 2015, páginas 134-149, ISSN: 1577-8266.

11. Intensidad espiritual y penetración psicológica en Rembrandt (12 de marzo de 2014). Boletín de Arte de la Universidad de Málaga, nº 35, 2014, páginas 139-158, ISSN: 0211-8483.

ENRIQUE CASTAÑOS ALÉS (Málaga, 1956). Profesor de Instituto de Enseñanza Media desde 1982 hasta 2016. Profesor asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga durante los cursos 2006-2011. Licenciado en Filosofía y Letras en 1979, se especializó en Historia Medieval. Su Memoria de Licenciatura, leída a finales de 1981 y aprobada con la calificación de *Sobresaliente* por unanimidad, versó sobre *El socialismo postrevolucionario anterior a Karl Marx: Charles Fourier, Henri de Saint Simon, Robert Owen y Pierre-Joseph Proudhon*. Su Tesis Doctoral, defendida en el año 2000 con la calificación de *Sobresaliente cum Laude*, se centró en *Los orígenes del arte cibernético en España. La experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*. Es autor del libro *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo XX* (1997), reelaborado y ampliado en 2011 bajo el título *Las artes plásticas en Málaga en la segunda mitad del siglo XX*. Crítico de arte del diario SUR de Málaga entre 1996 y 2012. Colaborador de las revistas *Lápiz*, *Galería*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, *Gibralfaro. Revista de creación literaria y humanidades* (Universidad de Málaga), *Ethic*, *Arte y Parte* y *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes* (Universidad de Sevilla). Ha sido Director de la Sala de Exposiciones de la Diputación de Málaga, Coordinador de la Sala de Exposiciones de la Universidad de Málaga, Director del Departamento de Promoción Cultural de la Fundación Picasso-Casa Natal y comisario de múltiples exposiciones, entre las que destacan las antológicas y retrospectivas dedicadas a Manuel Barbadillo Nocea, Stefan von Reiswitz, Godofredo Ortega Muñoz, Esteban Vicente y Francisco Hernández Díaz. Ha comisariado exposiciones monográficas de Tomás García Asensio, Lugán, Oriol Vilapuig, Santiago Mayo, Jordi Teixidor Otto, Andreu Alfaro, Manuel Salinas, Pablo Alonso Herráiz, Dámaso Ruano Gómez, Manuel Mingorance Acién y el Colectivo Palmo de Málaga. En 1992 fue comisario de la exposición *El arte de construir el arte*, con los fondos del Colegio de Arquitectos de Málaga. Colaborador de la muestra «Andalucía y la modernidad», del volumen *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*, y del catálogo de la exposición *El discreto encanto de la tecnología*, celebrada en el MEIAC de Badajoz y el Museo ZKM de Karlsruhe. Ha impartido numerosas conferencias y ha sido ponente en diversos seminarios organizados por las Universidades de Málaga y Alicante. Ha escrito y publicado en revistas especializadas amplios artículos sobre diversas novelas de Bram Stoker, Nathaniel Hawthorne, Anne Brontë, Miguel de Unamuno y Dostoyevski, así como sobre películas de Dreyer, Leontine Sagan, Leni Riefenstahl, Philippe Claudel, Leopold Jessner, Ludwig Wolff, Paul Czinner, Mauritz Stiller y Victor Sjöström. Colaborador del *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia.

ediciones del Genal

9 788410 114463