

La novela política de Dostoievski¹

Leonid Grossman

I

Ni una sola obra le resultó a Dostoievski tan trabajosa como *Los demonios*. Los rápidos ritmos habituales de su trabajo de escritor fueron vivamente perturbados por las enormes dificultades de un proyecto inhabitual. La novela exigía para su realización dos veces el plazo de *Crimen y castigo*, *El idiota* o *El adolescente*. La tensión del proceso creativo, que arrojaba inagotablemente sobre el papel decenas de planes, imágenes y episodios, inesperadamente se deshacía en prolongados intervalos que despertaban en el autor dudas agotadoras sobre lo realizable de la tarea emprendida. Por sus cartas a sus amigos literarios puede verse que durante el primer medio año de trabajo sobre *Los demonios* no había cesado de romper y volver a empezar, no menos de diez veces cambió el plan, acumuló una innumerable cantidad de variantes, en la enorme pila de papel escrito perdió incluso el sistema de corrección y hubo momentos en que cayó en auténtica desesperación ante la complejidad excepcional de la planeada novela. «Nunca ninguna cosa me costó más trabajo –escribe a N. N. Strájov el 9/21 de octubre de 1870–, temo haber tomado un tema más allá de mis fuerzas. Pero lo temo seriamente, me mortifica». Y al comunicar a su sobrina que después de largos meses de estresante trabajo sobre *Los demonios* «taché todo lo escrito (hasta unas quince hojas hablando en general) y arranqué de nuevo desde la primera página», completa su martirologio creador con una queja desesperanzada, sonando desde las páginas de su correspondencia como un auténtico gemido: «¡Oh, Sóniechka! Si usted supiera lo duro que es ser escritor, es decir, sobrellevar este sino»...

Entre tanto, también otras obras de Dostoievski habían exigido de él un cambio enorme de planes y programas, ininterrumpidas modificaciones y reelaboraciones, sin despertar tan pesarasas quejas. La experimentación con el proyecto y el material, que generaba una excepcional proliferación de variantes en la planificación de la obra, ya formaba parte del sistema creador de Dostoievski como su ley fundamental. ¿Por qué

¹ Artículo preliminar a la frustrada edición de *Los demonios* de 1935, de la cual la editorial Academia de Moscú consiguió publicar sólo la primera parte, págs. XLII-LXXX. Se traduce con permiso de los derechohabientes. Por lo que se refiere a esta edición, puede consultarse el artículo de Omar Lobos: «[F. M. Dostoievski durante la Rusia soviética](#)», *Estudios Dostoievski. Revista de Estudios sobre Fiódor M. Dostoievski*, núm. 1 (julio-diciembre 2018), págs. 77-85. (Nota del revisor).

entonces en este caso este principio cardinal de su laboratorio de escritura lo condujo a tan arduos y torturadores resultados?

La dificultad del trabajo sobre *Los demonios* se encerraba antes que nada en una relación completamente nueva del autor con su época contemporánea en tanto material para la novela. Habitualmente Dostoievski se preocupaba sobre todo sólo por la actualidad de la idea principal, que fuera atrapante en sentido elevado y de atrapante vitalidad para los lectores contemporáneos, además de que el trabajo sobre este tema de base fuera llevado en el plano habitual de un drama psicológico profundizado, libre de la inmediatez de su relación con las cuestiones candentes en curso. En *Los demonios* cambió su hábito creativo en dos direcciones a la vez: sin limitarse a la actualidad de la idea general, incluyó en la novela la contemporaneidad política en hechos concretos de consideración y, no satisfecho con las perspectivas de la lucha psicológica, construyó su epopeya como una aguda sátira contra el movimiento social que se estaba desarrollando. El género por él elaborado de la novela psicológica sobre la base de uno policial adoptó aquí por vez primera las formas nítidas de una particular «novela reaccionaria» de la escuela de Katkov², que representaba en la práctica de Dostoievski una experiencia nueva. La novela-tragedia por él creada se regeneró en novela-panfleto. El tipo de todo artístico establecido en la historia de Raskólnikov y Mishkin sufrió un renacimiento orgánico muy profundo. La orientación general y la propia naturaleza de este nuevo tipo exigía la captación atenta de hechos característicos de la historia actual para reflejarlos bajo la aguda perspectiva de una tendencia política combativa. Y Dostoievski con la más tensa penetración estudiaba esa época turbia y tempestuosa, tan rica en Rusia y en Occidente en hechos de significación y escala excepcional. El arresto de los miembros de «Vindicta Popular»³, la investigación sobre la célula de Necháiev y el primer proceso político público en Rusia; la guerra franco-prusiana; la caída del segundo imperio. Sedán y el sitio de París, la carta de Strauss a Renan sobre el culto a la fuerza, Jules Favre con Bismark, la comuna de París, el incendio de la ciudad y el

² Mijaíl Katkov (1818-1887), periodista, editor y crítico literario de tendencia conservadora. En su influyente revista literaria *El Mensajero Ruso* se publicaron originalmente por entregas todas las grandes novelas de Dostoievski desde *Crimen y castigo* en adelante, con excepción de *El adolescente*. (Nota del traductor).

³ «*Naródnaiá Rasprava*»: organización revolucionaria clandestina, cuyo líder fue Serguéi Necháiev (1847-1882). El asesinato del estudiante Ivánov cometido por la célula de cinco miembros que él encabezaba es la base del motivo principal de la novela *Los demonios*. (Nota del traductor).

fusilamiento de los insurgentes; la liquidación de la importancia internacional de Francia y el avance del nuevo imperio de los Hohenzollern como una potencia poderosísima apareciendo en el continente europeo; la desaparición del último estado teocrático junto con la caída del poder terrenal del Papa y la definitiva unificación de Italia; la pérdida de la importancia de Austria como gran potencia y el restablecimiento militar de Rusia sobre el Mar Negro; la aparición en la arena europea de una nueva fuerza: la Unión internacional de trabajadores y la tensa lucha en las profundidades de la Primera Internacional, que se concluyó con la expulsión de Bakunin y el traslado del comité central de la asociación al otro lado del océano, a New York: he aquí bajo qué acompañamiento de sucesos históricos fue escrita la novela política de Dostoievski, que aspiraba a reunir en sí la contemporaneidad en toda su trepidante vitalidad. La tarea era inusualmente difícil y Dostoievski, como vemos por sus cartas, percibía torturadoramente esta dificultad.

Pero con esto estaba lejos de agotarse el peso de la tarea. La novela rusa había alcanzado justamente para entonces una altura inusitada: sólo algunos años antes había salido *Padres e hijos*, recientemente habían aparecido *El barranco*, *Humo* y *Guerra y paz*. Dostoievski había pertenecido siempre a esos escritores que de manera exigente se niegan el derecho de escribir peor que sus predecesores; entre tanto la altura récord del arte novelesco establecida en la literatura rusa era casi insuperable.

De aquí esta torturante tensión del trabajo de Dostoievski sobre *Los demonios* que, al estudiar de cerca los borradores y planes de la novela, adquiere un carácter auténticamente dramático. En el transcurso de todo un trienio la estructura composicional de la futura novela, los esquemas argumentales, el número de protagonistas y la caracterización de los personajes principales no cesan de modificarse en el proceso de ininterrumpidos desbaratamientos y restauraciones de las tramas fundamentales de la novela en germen. En vano el artista trata de detener y fijar este continuo torrente de figuras, ideas y sucesos, subrayando en sus esbozos y planes: «definitivo», «última figura del príncipe», «esto sin falta así», «última corrección del programa», «plan definitivo», etcétera. El proceso de transformación creadora del material continúa sin cesar su trabajo destructor y creador, rechazando inexorablemente todo «lo definitivo» y «último» por combinaciones imprevisibles y nuevos descubrimientos impactantes que inconteniblemente atraen a este ávido buscador de imágenes a caminos completamente ignotos y peligrosos.

Cómo logró Dostoievski detener esta fantasía desbocada, vencer las enormes dificultades objetivas de la tarea que se había propuesto y, a pesar de la idea contrarrevolucionaria artísticamente viciada de toda la obra, dar una serie de imágenes vivas, sucesos inquietantes y páginas inspiradas, todo esto abre ante nosotros el análisis de la complejísima trama de la célebre novela a la luz de la vida política de su tiempo que tanto inquietaba a su autor.

II

«Es casi un estudio histórico», caracterizaba Dostoievski su novela inmediatamente después de terminarla, el 6 de enero de 1873, y esta definición nos descubre cómo comprendía el autor su tarea novelística.

Nosotros pondremos el acento en esta «novelidad». Sería superfluo demostrar que Dostoievski no fue un historiador del movimiento revolucionario de los años 60 y que *Los demonios* no se esfuerza en ofrecer una pintura auténtica de esta compleja época política. Tal aproximación del escritor al tema destruiría antes que nada las tareas fundamentales de una literatura de denuncia, las cuales determinarían para el autor la esencia y el objetivo de su novela-panfleto. Aquí en primer lugar a Dostoievski le era necesario el derecho a lo grotesco, a la caricatura y al pasquín, es decir, a una transformación radical y una elaboración satírica particular de hechos crudos de la realidad histórica. Es característico que él mismo, al tomar en cuenta completamente estas condensaciones y modificaciones de los acontecimientos en su laboratorio creador, con toda nitidez haya destacado el ineludible e intencionado carácter aproximativo de sus representaciones: «es casi un estudio histórico»... La historia exacta Dostoievski tampoco la pretende; no tiene la más mínima intención de describir objetivamente el movimiento nechaievista, sólo le importa remarcar «la posibilidad en nuestra extraña sociedad de tan monstruosos fenómenos»; es decir, esbozar esta posibilidad y mostrar esta «monstruosidad». Por supuesto, ésta no es la tarea científica del investigador, sino la libre y amplia aproximación del novelista, que refleja la historia en toda la originalidad de su concepción fantástica. Precisamente así, según las leyes particulares de su expresión artística, moldeaba Dostoievski sus monstruos con materiales de la historia en curso, alimentando de manera abundante su composición con hechos, conflictos y figuras tomados de aquella. La novela de Dostoievski no solamente está colmada hasta la repulsa,

sino también sobrecargada positivamente de hechos históricos y rasgos tomados de los reportes de diario contemporáneos, los estenogramas judiciales, la literatura clandestina y otros (proclamas, incendios, células revolucionarias, el asesinato de Ivánov, etc.). No en vano los críticos aseguraban que Dostoievski transcribe en su novela los protocolos del proceso político y la poesía «El estudiante» incluida en *Los demonios* se difundía en los círculos revolucionarios y despertaba la alarma de la Tercera Seccional. Al luchar contra el socialismo y la revolución, Dostoievski estudiaba atentamente sus manifestaciones en la realidad contemporánea y las introducía ampliamente en su composición⁴. Pero todo esto está dado aquí con la radical transfiguración de la realidad que es habitual en cada artista y con la manipulación de aquella que es obligada para un panfletista desde el ángulo de la tendencia preconcebida. Esto no hace vacilar en lo más mínimo, sino por el contrario confirma la presencia aquí del historicismo «artístico», es decir, convencional, que era tan orgánicamente propio de Dostoievski. Sintiendo siempre en sí la elevada propensión de tomar y reflejar acontecimientos mundiales que estaban desenvolviéndose, él educaba esta particularidad de sus dotes escriturarias en la notable escuela de su poeta-historiador favorito: el creador de *Tarás Bulba* y *Arabescos*. En este plano Dostoievski aspiró no a la exactitud documental y la adecuación protocolar, sino al experimento figurativo complejo mediante el cual las personas reales se convertían en quimeras y máscaras, los personajes históricos en «demonios» y la contemporaneidad política en cierta bacanal satánica. Así, siguiendo los métodos de Goya o de Gógol, refractaba el novelista en su imaginación exaltada los hechos y episodios de la lucha histórica en curso estudiados con avidez. Para una correcta valoración de su tarea es necesario recordar que él antes que nada era un artista y no olvidar que en sus novelas políticas él lo seguía siendo hasta el final.

Entonces, «casi un estudio histórico»... Podemos ser más exactos y menos contenidos. *Los demonios* es una vasta novela política de un carácter especial, en la cual la historia contemporánea se da por medio de la transcripción transparente de la fábula

⁴ Esto lo mostramos en detalle en la sección comentarios. La condena incondicional y categórica a la tendencia y la ideología de *Los demonios* no debe pasar a la negación de un hecho histórico-literario absolutamente indiscutible: la utilización por parte de Dostoievski en su panfleto de materiales de la historia contemporánea. Exactamente del mismo modo, lo viciado de la tendencia política no anula en absoluto las marcas *genéricas*: la novela histórica, por ejemplo, sigue siendo tal aun ante el redoblado conservadurismo de su idea. En *La hija del capitán*, Pushkin presenta el movimiento de Pugachov como «una revuelta rusa, insensata y despiadada»; sería raro que alguien con todo siguiera discutiendo si *La hija del capitán* es una novela histórica.

novelesca y las figuras públicas reales de la época se muestran a través de imágenes de héroes inventados, tomados bajo el ángulo aguzado de su reflejo satírico.

La historia en curso siempre atrajo fuertemente la atención de Dostoievski. En el alba de su camino creador, en su declaración oficial al tribunal estatal secreto escribe con alarma y tortura sobre la revolución de 1848, cuando ante sus ojos «gime y se rompe en dos la desdichada Francia». En el crepúsculo mismo de su creación, habiendo pasado a través de crueles y tempestuosas crisis de «renacimiento de las convicciones», él con arte inaudito despliega el muerto programa político de Pobedonóstsev⁵ en el fresco genial de *Los hermanos Karamázov*, donde los espantosos párrafos de proyectos gubernamentales sin posibilidades sobre la iglesia y la escuela, el tribunal y las nacionalidades, recibieron el relieve de las imágenes inmortales del arte y la tensión de un drama inolvidable.

La historia contemporánea se desenvolvía ante Dostoievski como ante la mirada de otros artistas se descubre solamente el pasado lejano; él no necesitaba para sentir lo concreto de la historia universal «el cristal mágico» de la leyenda, la poesía, la pintura o cuando menos el tiempo transcurrido. A diferencia de Konstantín Leóntiev, que no reconocía ninguna fuerza y brillo en la política contemporánea de los estados europeos y huía de la opacidad de la Europa civilizada a Grecia, a los Balcanes, al monte Athos, donde aún se encontraban corsarios filosofando y monjes combativos, para Dostoievski todas estas levitas y galeras, tribunas parlamentarias y despachos diarios en los cotidianos *La Voz o Noticias de Moscú* no le ocultaban en lo más mínimo la relevancia artística de la historia en curso, llena de una lucha despiadada y tan lejana del siglo de oro de los utopistas y profetas. Las guerras y revoluciones de la época de Bismarck y Gambetti, los congresos de la Primera Internacional, los juicios y ejecuciones políticas, Sedán y las Tullerías, toda esta historia que se desenvolvía ante sus ojos se presentaba ante él como Cartagena ante Flaubert, en una furiosa conflagración de arrogancias titánicas, lujurias conquistadoras, hazañas de voluntad y coraje que era como si esperaran para ser realizadas al pintor y al dramaturgo. La actualidad corriente le proporcionaba todos los encantos de la antigüedad decorativa que seducía a otros novelistas y, sin enterrarse en archivos y museos, siguiendo telegramas recientes y la crónica de los sucesos del último

⁵ Konstantín Pobedonóstsev (1827-1907), jurista, hombre de Estado, cercano a la familia real, llegó a ser procurador general del Santo Sínodo, así como amigo personal de Dostoievski. (Nota del traductor).

periódico, planeaba con osadía y erigía inspiradamente su novela histórica sobre revolucionarios contemporáneos que aún permanecían bajo la instrucción previa y la pesquisa policial. La imagen de Piotr Verjovienski se creó mientras duraba aún la persecución sobre su prototipo Necháiev y el trabajo sobre la novela terminó cuando el inspirador de la epopeya de Dostoievski acababa de ser entregado al gobierno ruso y esperaba en el bastión Trubetskói el juicio y la reclusión perpetua.

Dostoievski escribía sus «novelas históricas» siguiendo huellas frescas. «Criado con Karamzín»⁶, encontraba apoyo para semejante labor en su inclinación general al historicismo artístico. El pasado político lo conmovía no menos que los acontecimientos nacionales que le pasaban por delante y sus intereses artísticos eran atraídos por las más diversas imágenes del Medioevo, el Renacimiento, el siglo dieciocho, todos los períodos de la historia rusa. Le gustaba examinar atentamente los destinos de los grandes conquistadores, revolucionarios, profetas, reformadores, soberanos, legisladores, aventuristas y usurpadores. Cuán característico de la vastedad y diversidad de los intereses históricos de Dostoievski es el fragmento de *Noches blancas* en el cual se despliegan los abigarrados temas de los ensueños del héroe y desfilan cuadros de la antigüedad egipcia, imágenes de los cruzados y los hugonotes, el concilio de Constanza y la época del Terrible, la Revolución y Napoleón. Los acontecimientos de todas las grandes revueltas el autor de *Los demonios* los estudiaba con particular atención. Además de Danton menciona a Sieyès y Gracchus Babeuf, por el cual incluso siente simpatía como un político real. De la historia revolucionaria rusa nombra a Pugachov, Razin, Otrépiev, los decembristas. Los nombres de los grandes conquistadores y soberanos desde Timur y Nerón hasta Pedro y Bonaparte son evocados por él al lado de los reformadores religiosos –Mahoma, Lutero, Loyola, Nikon y Hus– o célebres diplomáticos –Maquiavelo, Talleyrand y Metternich–. No permanece indiferente a buscadores de aventuras y celebridades criminales, y, de pasada, en sus cartas, artículos o novelas deja huellas de su interés por John Law y Casanova, el asesino Lacenaire y la envenenadora Brinvilliers; el marqués de Sade y el verdugo Sanson. No importa que esto a menudo sea solamente una mención fugaz por un motivo casual, así y todo, hay que reconocer que el repertorio de

⁶ Nikolái Karamzín (1766-1826) fue una figura fundamental en las letras rusas antes de la aparición de Pushkin, así como periodista, traductor, escritor, reformador de la lengua e historiador. Su obra magna, *Historia del Estado ruso*, en doce tomos, era lectura frecuente que el padre de Dostoievski compartía con sus hijos pequeños. (Nota del traductor).

nombres históricos en el patrimonio de Dostoievski es inusualmente vasto para un novelista.

No en balde el propio Dostoievski notaba en sí mismo la inclinación a los estudios históricos y, al disponerse a escribir un artículo sobre Kostomárov, comunicó a su hermano que se consideraba incluso un especialista, «no en la historia, pero sí en el desarrollo de nuestras ideas históricas en la literatura, en las miradas de nuestros historiadores (los principales)». (Cartas, I, pág. 354).

Ya la crítica contemporánea a él había planteado acertadamente la cuestión de «por qué Dostoievski no escribía una novela sobre la vida europea de los siglos XIV al XVI... Todos estos flagelantes, demonómanos, licántropos, todas estas danzas macabras, festines durante la peste y demás, todo este sorprendente tramado de egoísmo con el sentimiento del pecado y la sed de expiación, qué tema propicio sería para el sr. Dostoievski». O: «¿Por qué no utiliza el sr. Dostoievski momentos tales como, por ejemplo, nuestra masonería? Quizá entre los decembristas encontraría figuras que le vinieran bien. O bien, por ejemplo, “la unión espiritual” de Tatárinova y la historia de Grabianka. Y, además, en general el reinado de Alejandro I y el comienzo del reinado de Nikolái Pávlovich piden la pluma del sr. Dostoievski». El crítico aquí pescó con perspicacia no solamente las particularidades «psiquiátricas» del talento de Dostoievski, sino también su indudable gusto e inclinación por el historicismo artístico⁷.

Pero Dostoievski, evidentemente, no eludía por completo esos temas. En sus papeles se conservó un plan detallado de una pensada novela histórica, *El Emperador*, sobre el tema de Miróvich y Ioann Antónovich⁸. Es extraordinariamente curioso seguir a través de estas anotaciones cómo los hechos de un episodio histórico son imbuidos de los temas favoritos de Dostoievski y los motivos acostumbrados del subsuelo, la soledad, las fantasías furibundas, el odio y los celos, las seducciones diabólicas y las tentaciones de la

⁷ El autor está citando el famoso artículo de Nikolái Konstantínovich Mijailovski «Un talento cruel». En español se puede leer este texto en traducción de Omar Lobos en [Estudios Dostoievski. Revista de Estudios sobre Fiódor M. Dostoievski](#), núm. 6 (julio-diciembre 2021), págs. 67-137. (Nota del revisor).

⁸ Se refiere a la historia del emperador Iván VI, derrocado al año de edad por Elizavieta Petrovna (quien devendría la nueva emperatriz) y recluso de por vida en la fortaleza de Shlisselburg. A sus 24 años, el subteniente Vasili Miróvich realiza una frustrada tentativa de liberarlo, a consecuencia de la cual Iván es asesinado y Miróvich arrestado y decapitado. (Nota del traductor).

arrogancia, son revestidos de las formas de uso, no habituales para él, de la vieja Petersburgo de los tiempos de Catalina.

Esto está lejos de ser el único proyecto de un «poema» histórico en Dostoievski. En carta a Máikov desde Florencia el 15/27 de mayo de 1869 desarrolla un vasto ciclo de leyendas pensadas por él que da testimonio del auténtico don del novelista psicólogo para dar forma plástica y emocional a sucesos notables de la política mundial.

Toda esta catástrofe en un relato ingenuo y apretado: Los Turcos han rodeado estrechamente Zargrad⁹: última noche antes del ataque, que fue al alba; el último emperador anda por el palacio:

(«El rey camina a grandes pasos»)

va a rezar a la imagen de la Madre de Dios de Blaquerua; oración; ataque, combate. El Sultán con el sable ensangrentado entra en Constantinopla. El cadáver del último emperador es hallado por orden del Sultán en una pila de asesinados, lo reconocen por las águilas bordadas en sus botines, santa Sofía, el Patriarca temblando, la última misa. El Sultán, sin bajarse del caballo, entra a galope por los escalones al templo mismo, al llegar al centro del templo detiene el caballo con turbación, pensativo y confuso mira en torno y pronuncia las palabras: «He aquí una casa para rezar a Alá». Luego tiran los íconos, el trono, rompen el altar, instauran la mezquita, sepultan el cadáver del Emperador y en el reino de Rusia la última de los Paleólogos aparece con el águila bicéfala en lugar de dote...

...De repente, ya en otra balada pasar a la representación de fines del siglo quince-comienzos del 16 en Europa, Italia, el Papado, el arte de los templos de Rafael, el culto al Apolo de Belvedere, los primeros rumores sobre la Reforma, Lutero, América, el oro, España e Inglaterra –todo un cuadro ardiente, en paralelo con todos los precedentes cuadros rusos–, pero con alusiones al futuro de este cuadro, a la ciencia futura, al ateísmo, a los derechos de la humanidad concebidos según Occidente y no según nosotros, lo que también sirvió de fuente de todo lo que es y lo que habrá. En mi ardorosa idea pensé incluso que no había que terminar la canción épica en Pedro, por ejemplo, del cual sin falta es necesario decir una palabra particularmente buena y un buen poema-canción épica con una mirada osada y sincera, nuestra mirada. Yo pasaría hasta Byron, hasta Catalina y más allá: hasta la liberación de los campesinos y los boyardos desparramados por Europa con los últimos rublitos de crédito, hasta las señoras que putañeaban con los Borghese, hasta los seminaristas que predicaban el ateísmo, hasta los panhumanitarios y panmundanos ciudadanos rusos, condes que escriben críticas y relatos, etc., etc. Los polacos tendrían que ocupar mucho lugar. Luego terminaría con fantásticos cuadros del futuro: de Rusia dentro de dos siglos y

⁹ «Ciudad del Zar». Denominación antigua rusa para Constantinopla. (Nota del revisor).

al lado la crepuscular Europa desgarrada y bestializada, con su civilización. Yo no me detendría aquí ante fantasía ninguna...

Es necesario reconocer que, independientemente de la tendencia, estas visiones de catástrofes históricas, estos «ardorosos cuadros» de florecimiento y ocaso de épocas enteras, descubren en Dostoievski a un notable maestro del historicismo artístico. Y con auténtica penetración en la esencia misma de una pintura histórica Dostoievski introduce de manera absolutamente correcta en el ciclo de sus argumentos también la contemporaneidad –la liberación de los campesinos, los seminaristas, los predicadores del ateísmo, los rusos ciudadanos del mundo, es decir, los revolucionarios de la década de los años 60–, completando todo esto con cuadros utópicos del futuro lejano.

Fino conocedor de las literaturas del mundo, Dostoievski comprendía perfectamente que el historicismo en el arte se define no por dirigirse al pasado, sino por materializar tragedias políticas (aunque sean contemporáneas) y crear imágenes típicas que caractericen las figuras de los combatientes de una época crítica, indiferentemente de si ha pasado o continúa su curso. Al volverse en los años sesenta a los temas de las reformas de Alejandro II, el nihilismo y la emigración revolucionaria, Dostoievski se volvía un novelista historiador, como lo fue Anatole France al representar el caso Dreyfus en un ciclo de novelas llamadas por él con justicia *Historia contemporánea*.

Para una tal reelaboración de la política en curso, como vemos por la citada carta a Máikov, Dostoievski se preparó extraordinariamente en la primavera de 1869. La «novela de época», ese tipo que en Alemania se denomina habitualmente *Zeitroman*, es decir, *novela histórica sobre la actualidad*, había atraído ya antes a Dostoievski, si bien por sobre todo en el plano ideológico. Pero después del *pathos* evangélico de *El idiota*, después de lo fantástico y lo erótico de *El eterno marido*, cada vez de manera más palpable siente fermentar en sí elementos creadores que exigen un corto empalme con la actualidad política. En vano trata él de encerrarse en los vastos límites del *epos* inmenso de una sola conciencia extraviada que cae y se levanta (*Vida de un gran pecador*), la propia época lo sustrae a este proyecto puramente psicológico sobre las errancias de una conciencia solitaria. Mientras en diciembre de 1869 Dostoievski por las noches planea su *Vida*, en la sala de lectura de Dresde donde él pasa sus veladas leyendo decenas de periódicos rusos y extranjeros, arriban noticias alarmantes sobre un misterioso asesinato en Moscú, sobre una conspiración siniestra que extiende sus redes por toda Rusia, sobre

una temible organización de terror político, sobre la sociedad Vindicta Popular o del hacha, sobre la creciente revolución rusa, sobre los nombres terribles de un Bakunin que envejece y el joven Necháiev, que amenazan la tranquilidad de toda la humanidad de Europa. El sensacionalista y aterrador tema de toda la gran prensa política europea cae en suelo propicio. He aquí, sugerido por la gran alarma del día europeo en curso, el tema de los seminaristas ateos y los nobles rusos que predicán la ciudadanía universal. Dostoievski no vacilará un instante: enseguida entrevé cuántos pensamientos que le son caros puede incluir en la realización de una novela sobre Necháiev. De nuevo ante él, así como en 1865, la figura de un estudiante faccioso con una filosofía destructora en los labios y una práctica terrorista («al estilo de *Crimen y castigo* –escribe a sus amigos sobre esta nueva idea–, pero todavía más cercano, más esencial respecto de la realidad y que toca directamente la cuestión actual más importante»). Él siente de qué modo arrebatador sabrá desenvolver la historia de este crimen ideológico, qué problemas vivamente trepidantes y que agitan a toda la actualidad europea podrá exponer y desenvolver alrededor de la representación de esta conspiración y asesinato pensados «teóricamente». Y abandonando las primeras notas para *Vida de un gran pecador* –ya notables por su dramatismo y profundidad–, se vuelve con afán y de modo indeclinable al difícilísimo tema de la novela política sobre la facciosa actualidad. Así es como a finales de 1869 –a solo un mes del disparo en la gruta de la academia Petrovsko-Razumovski– él ya introduce en sus cuadernos de borradores las primeras anotaciones para *Los demonios*. La crónica histórica que él presupone desplegar con ímpetu y completar en algunos meses lo encadena a su torturador tema tres años enteros.

III

En la historia de la creación de *Los demonios*, además de la política, también tienen un enorme significado los acontecimientos literarios contemporáneos.

En 1869 se concluyó y salió en edición separada la célebre epopeya de Tolstói. La forma elevada de la narración dada en *Guerra y paz* atrajo de inmediato la atención de Dostoievski como un cierto modelo que se le presentaba en calidad de una tarea nueva, difícilísima y por eso obligatoria para él en tanto artista.

Cierto principio de competencia con los más fuertes maestros era absolutamente propio de Dostoievski y más de una vez estimuló positivamente los procesos de su

actividad creadora. A posteriori Turguénev, fuertemente zaherido por el autor de *Los demonios*, aseguraba que Dostoievski «no podía tratar de modo indiferente el éxito ajeno». Esto es cierto en el sentido de que Dostoievski realmente seguía atentamente los «éxitos ajenos» y los tomaba en cuenta para su actividad creadora particular. En su juventud no lo ocultaba y de modo bastante abierto se medía en sus obras tempranas con el ídolo de la generación lectora de aquel entonces: Gógol, al que consideraba imprescindible y completamente posible vencer y superar en su creación. En cuanto a los éxitos de los contemporáneos, lo ponían particularmente en guardia. Ya en 1846 llama a Herzen y Goncharov sus rivales: «Los elogian tremendamente»..., pero «la primacía sigue siendo mía por ahora y espero que para siempre». Recién regresado de Siberia, Dostoievski desde Tver informa a su hermano sobre sus más próximos planes creadores: «...en una palabra, desafío a todos al combate». La competencia literaria por la primacía: ésa es la atmósfera que siempre buscaba Dostoievski.

Es por esto que el éxito contenido de *El idiota* no podía no alarmarlo. La atención de los lectores y críticos se dirigían hacia otro lado. Su correligionario Strájov en un órgano afín como *La Aurora* escribía: «*Guerra y paz* es una obra genial, equiparable a lo mejor y verdaderamente grande que ha producido la literatura rusa». «Con la aparición del quinto tomo de *Guerra y paz* involuntariamente se siente y se toma conciencia de que la literatura rusa puede registrar uno más en el número de sus grandes escritores». «Este libro es una sólida adquisición de nuestra cultura, tan sólida e inquebrantable como, por ejemplo, las obras de Pushkin»... «Es realmente un fenómeno inaudito, una epopeya en las formas actuales del arte».

Estas manifestaciones ponían en guardia a Dostoievski. Sus cartas a Strájov abundan en fugaces menciones al nombre de Tolstói, pedidos de que le envíe *Guerra y paz*, algunas objeciones polémicas a las exaltadas valoraciones de Strájov, que ponía a Tolstói a la par de Pushkin. En relación con estas impresiones de Dostoievski sobre la novela tolstoiana, en el plano de su innata competencia creativa, surge la necesidad de probarse en el mismo enorme *epos* y expresar su filosofía en una más vasta obra novelística «del volumen de *Guerra y paz*», le comunica a Máikov. «También la idea usted la elogiaría», agrega. El mismo modelo lo menciona en cartas a Strájov: «Toda la idea exige un volumen de gran dimensión, por lo menos, como el de la novela de Tolstói». Por otra carta a Máikov sabemos que el tema fundamental de la novela es la errancia del

ateo que «finalmente halla a Cristo y la tierra rusa y al Dios ruso». Así, Dostoievski comienza a planear *Vida de un gran pecador* o *El ateísmo* bajo la impresión inmediata de la epopeya de Tolstói¹⁰.

Algunos años antes la literatura rusa había señalado ya otro triunfo. En la plurivocidad de opiniones y discusiones de los críticos se le había reconocido una significación mayúscula a otra novela rusa de la década de los años 60: *Padres e hijos* de Turguéniev. La imagen de Bazárov había causado una fortísima impresión en toda la Rusia lectora y de alguna manera abrió una época de revisiones generales y grandes reevaluaciones en la literatura periodística y en la crítica. La llegada a la literatura rusa luego de la derrota de Sebastopol de un héroe nuevo con concepciones utilitarias y tendencias revolucionarias puso un límite abrupto en el cambio de las generaciones rusas y desplazó decididamente al pasado a los representantes de las cosmovisiones estéticas de la década precedente. Turguéniev fue el primero que con gran perspicacia y nitidez contrastó los tipos característicos de dos épocas ideológicas, al traer a *Padres e hijos* personas de su juventud romántica junto con realistas sensatos y conquistadores de la nueva vida. El empalme entre planos ideológicos hostiles resultó inusitadamente fructífero en relación con lo artístico y dio una fortísima carga dramática a la novela. La querrela entre dos generaciones se volverá por largo tiempo tema dominante de los escritores rusos y atrae hacia así a fines de la década la aguda atención de Dostoievski. El contraste entre dos concepciones del mundo yace en la base de la composición de *Los demonios*, comunicando a la antítesis probada un nuevo inusitado reforzamiento. Aquello que Turguéniev otorgaba en el plano ideológico, Dostoievski lo encuentra en el corte de la política. En *Padres e hijos* a los idealistas estetas se les oponen materialistas prácticos, a los soñadores humanitarios, el lúcido realista. En *Los demonios*, al liberalismo y a la oposición de los años 40, el despiadado terror revolucionario; a las cartas de Belinski y Chaadáiev, la catequesis de un revolucionario¹¹; a los círculos de los años 40, la sociedad

¹⁰ Las huellas de esta influencia quedaron en los planes borradores de *Los demonios*: «Necháiev, o sea, el futuro Piotr Verjoviénski, es tonto, como la princesita mayor en lo de Bezújov, pero toda su fuerza radica en que es una persona de acción». Señalemos que ésta no era la primera vez que Dostoievski se remitía a Tolstói. En 1859, al rehacer ya después de Siberia *El doble*, se pone como tarea revelar «los más recónditos secretos del alma oficinesca a la Tolstói».

¹¹ «Catequesis de un revolucionario» se llamó el estatuto de la organización de Necháiev. (Nota del traductor).

del hacha y la vindicta; a Turguéniev y a Granovski, Necháiev con su célula armada de cinco miembros.

En cualquier caso, la orientación de Dostoievski hacia la célebre novela de Turguéniev en la época de *Los demonios* no deja duda y, no en vano, el nombre de Bazárov es mencionado más de una vez en los borradores a la novela. Este urticante tema de la contemporaneidad Dostoievski aspiraba a expresarlo con una fórmula novelística mucho más actual. En los hechos combativos de la más nueva literatura busca modelos para afilar su proyecto. Dostoievski reconoce ahora como «rivales» a los que «elogian tremendamente» y que, evidentemente, le quitan el derecho a la primacía no a Iskander¹² y a Goncharov, sino a Tolstói y a Turguéniev, quienes con sus creaciones han dejado pasmado el pensamiento ruso. Dostoievski escribirá sus novelas a partir de ahora tomando impulso de las obras maestras de aquéllos, entrando con ellas en titánica lucha. *Los demonios* es su lucha contra *Padres e hijos*, *El adolescente*, su lucha cuerpo a cuerpo contra *Infancia. Adolescencia. Juventud* (en parte, además, continuando la contienda con Bazárov), *Los hermanos Karamázov*, novela en la cual mucho más plenamente se efectivizó la pensada epopeya de *Un gran pecador*, es su combate general con *Guerra y paz*. Es difícil decidir de quién ha sido la victoria, pero esta abierta competencia otorgó a las tres últimas novelas de Dostoievski esa elevada tensión de la lucha interior del artista con los grandes modelos de sus cofrades en el arte, que recuerda la heroica lucha cuerpo a cuerpo de los maestros del Renacimiento –Leonardo y Michelangelo– en el trabajo sobre el tema único de la célebre victoria de la república florentina en la batalla de Anghiari, ante cuyas representaciones está hasta ahora sin resolverse la cuestión sobre el vencedor de la contienda.

IV

En *Los demonios* Dostoievski se apartó por primera vez de su anterior independencia, de su posición solitaria y profundamente personal en la literatura y actuó como persona de un determinado partido¹³. *Los demonios* en toda su extensión es una novela partidista.

¹² Pseudónimo de Alexandr Herzen. (Nota del traductor).

¹³ No hay que pensar que este término para la época de Dostoievski sea anticipado: «Tenemos partidos políticos de todos los matices», escribía *El Mensajero Ruso* en 1862, «conservadores, liberales moderados, progresistas, constitucionalistas (es hasta difícil articular este espantoso término) y demócratas, demagogos, socialistas, comunistas; pero entre nosotros no hay nada parecido a una vida política» (*El Mensajero Ruso*,

Expresa las concepciones, los programas, las tendencias y las expectativas de un determinado grupo ideológico que, a comienzos de los años 70, dejando por completo las vacilaciones de la década precedente dadas bajo el tipo del «*póchvenichestvo*»¹⁴ o «nacionalidad», actuó con la bandera desplegada de la reacción.

En carta a Máikov del 20 de marzo/2 de abril de 1868 Dostoievski es como si formulara las posiciones fundamentales de este programa partidario, al decir que el zarismo es «un grandísimo hecho de nuestra historia», que «nuestra constitución es el amor recíproco del monarca al pueblo y del pueblo al monarca» y que el propio Dostoievski «en el extranjero se convirtió de manera definitiva en un absoluto monárquico para Rusia». En el espíritu de ese mismo programa escribe el 25 de febrero/9 de marzo de 1871 a Máikov, justamente en vísperas de la comuna de París, que Francia se salvará si «elige a un rey algo más severo».

En el periodismo y la literatura rusa para este tiempo se había definido nítidamente el núcleo de todo un grupo que representaba una fuerza bastante importante e influyente. *El Mensajero Ruso*, *La Aurora* de Kashpiriov y tras él poco después *El Ciudadano* de Mescherski aspiran a unificar las correspondientes fuerzas literarias, convocando a su labor a diversos autores: Dostoievski, Strájov, Máikov, Danilevski, Pobedonóstsev, Krestovski, Terti Filíppov, Leskov, Písemiski y muchos otros. La lucha contra la revolución y el occidentalismo, defendiendo «principios rusos inmemoriales» de la vida estatal, es en lo fundamental el programa partidario de esta unificación. En su nombre actuaba Dostoievski en su novela sobre los *demonios* rusos, deliberando en sus cartas con destacados representantes de la tendencia –Katkov, Strájov, Máikov– e inspirándose en la literatura periodística y en la literatura que provenían de esta facción.

Siendo el artista más autónomo, Dostoievski no era plenamente autónomo como pensador político. Si en los años 40 se acerca a los fourieristas rusos y se encuentra bajo la fortísima influencia de Spiéshniev, en la época de *Los demonios* considera como su dirigente a Katkov y en los años de *Los Karamázov* a Pobedonóstsev. En las ideas y perspectivas de los políticos cercanos a él se inspira Dostoievski para sus propias

1862, II, pág. 833, «A qué partido pertenecemos»). Pero, por supuesto, a comienzos de los años 70, Rusia no conocía todavía partidos políticos en sentido estricto del término.

¹⁴ *Póchvenichestvo*: «Doctrina del suelo», corriente político-literaria de los años 60 en la que se inscribiría también Dostoievski. (Nota del traductor).

concepciones estatales, sin perder de vista los teóricos que le son afines: en su juventud Fourier y en la última época Danilevski, Iv. Aksákov, Konst. Leóntiev. A Katkov lo tenía en especial consideración. El editor de *El Mensajero Ruso* se le presentaba no sólo como el primer publicista del gobierno, sino también como un gran pensador. El artista Perov, que pintó justamente para la época de *Los demonios* el retrato de Dostoievski, comunicó a Tretiakov, que se lo había encargado: «Dostoievski y Máikov encuentran que para vuestra galería es imprescindible el retrato del viejo Tiútchev, como primer poeta filósofo que no tenía igual, salvo Pushkin, y que está por encima de Heine, y *el de Katkov, que es la primera inteligencia de Rusia*. Incluso Dostoievski se expresó diciendo que, sin esos retratos, puede uno decirse: “de los elefantes no me di cuenta”. En una palabra, a Katkov ellos lo consideran un genio»... Bajo el signo de este publicista, al que le estará reservado diez años después redactar el manifiesto de Alejandro III sobre lo inamovible del poder autocrático, se escribió también *Los demonios* de Dostoievski. Su autor había estudiado en todos los aspectos el programa del órgano que lo publicaba. El descrédito de Granovski y de Turguéniev, el vivo panfleto contra el nechaievismo, la idealización del apóstata de la revolución en nombre de «el pueblo portador de Dios», la representación del subsuelo como una plaga siniestra de la cual Rusia se sanaría solamente volviendo a la ortodoxia: en todo esto Dostoievski actúa como un miembro leal del partido que proclama en su creación sus consignas de combate. La literatura periodística de los órganos reaccionarios de la época y las consignas de los círculos gubernamentales no contradicen casi en nada las tendencias ideológicas de la célebre novela.

Como político y miembro de un determinado partido, Dostoievski también se aproxima a los temas fundamentales del proyectado panfleto. Por los borradores a *Los demonios* puede verse que «la verdad» de la novela fue demarcada por Dostoievski conforme con el renacimiento radical de las capas superiores, con la renovación moral de la nobleza rusa. En una de las variantes de los borradores, el príncipe es «un personaje puro. *Una nueva forma de boyardo*. Tremendamente orgulloso. Salvar cuanto antes su alma con honor y comenzar una nueva tribu». En otro apunte, el príncipe manifiesta que justamente son los señores «quienes deben regenerarse antes que todos»: no un levantamiento contra «los amos», sino una nueva formación de ellos, no el aniquilamiento de la clase superior, sino el mejoramiento de su composición: tal es la fórmula social de Dostoievski en los años setenta, que coincide completamente con la filosofía de los

publicistas reaccionarios sobre el mejoramiento aristocrático de la raza. Conforme con la concepción del mundo establecida de Dostoievski, este renacimiento debía acontecer bajo el signo «de la ortodoxia y Rusia»; en las notas más de una vez se baraja la alternativa: o la fe o quemar todo. El *pathos* de la idea de *Los demonios* se construye sobre la antítesis entre religión y revolución, aunque en la propia novela no esté expresada con claridad didáctica y solamente se adivine por los dramas personales de Kirílov y Shátov.

Tal filosofía de la historia es la que aspira a expresar Dostoievski en su novela. Por una serie de razones él se considera excepcionalmente preparado para desenmascarar satíricamente la revolución. Pues «los nechaievistas proceden de los petrashevskianos» y en toda la pléyade de novelistas contemporáneos sólo él es un viejo petrashevskiano. El destino –supone– también en otro sentido le facilitó, como novelista, la aproximación a la revolución contemporánea. Dostoievski pasa un año entero –desde agosto de 1867 a septiembre de 1868– a orillas del lago de Ginebra, preponderantemente en la misma Ginebra y, en parte, en Vevey. Toda esta zona, junto con la ciudad principal del cantón, era en aquel tiempo el centro más destacado de la emigración política de toda Europa y, en particular, de la rusa. Desde la mitad de los años 60 viviría aquí por largo tiempo Herzen, quien también viajó aquí en el año de estancia de Dostoievski; en el verano de 1867 vino aquí el veterano del socialismo de los años 40 Pierre Leroux. Durante el año ginebrino de Dostoievski vivieron aquí Ogariov, N. I. Utin, Al. Zerno-Soloviévich, Karl Vogt, N. Ia. Nikoladze y M. K. Elpidin, y, finalmente, «el ayudante de Garibaldi» Lev Miéchnikov. Según testimonio de A. G. Dostoiévskaja y N. N. Strájov, Dostoievski tenía trato permanente con uno de los más visibles representantes de la emigración local: N. P. Ogariov, quien a menudo pasaba a ver al exiliado voluntario petersburgués, le traía libros y periódicos e incluso en más de una ocasión le socorrió con diez francos. Por las cartas ginebrinas de Herzen a su hijo del año 1868 puede verse que Dostoievski solía estar todo el tiempo en casa de Ogariov, donde debió encontrarse con numerosos emigrados rusos. Finalmente, casi simultáneamente con Dostoievski, a comienzos de septiembre de 1867 había llegado a Ginebra M. A. Bakunin, quien solía estar todo el tiempo en casa de Ogariov y quien vivió cerca de un año a orillas del lago de Ginebra, al principio en Ginebra misma y luego en los alrededores de Vevey y Clarens, donde también pasaba el verano Dostoievski. El 27 de febrero de 1868 Herzen escribe a su hijo sobre el enfermo Ogariov: «Lo principal es que lo fastidian mucho: Bakunin, Utin, Dostoievski,

Merchinski, Chernietski, Dánich, nosotros... y todos sus compañeros de botella ginebrinos y *petits lanciers*» (Herzen, *Obras completas y cartas*, M.-P., 1923, XX, pág. 180). Este hecho representa gran interés para la biografía de Dostoievski, para la historia de sus proyectos y de sus relaciones personales.

Un año entero, próximo precedente al trabajo sobre *Los demonios*, es decir, desde septiembre de 1867 hasta septiembre de 1868, Dostoievski vive junto con Bakunin en Ginebra y Vevey, además ambos tratan todo el tiempo con Ogariov, amigo intimísimo de Bakunin y camarada ginebrino cercano de Dostoievski. No puede haber dudas de que durante este tiempo Dostoievski muchas veces vio a Bakunin, oyó sobre él muchas cosas y pudo observarlo de manera espontánea y libre.

Este año en el extranjero pudo servir para el proyecto de *Los demonios* también por algunas impresiones inmediatas de Dostoievski. En septiembre de 1867 en Ginebra, donde justamente vivía el autor de *El idiota*, tuvo lugar un suceso internacional de destacada significación política: el primer congreso de la Liga de la Paz y la Libertad. Activistas sociales de relieve de distintos países –Guillaume, Büchner, César de Paepe– hablaron en nombre de diversas organizaciones y sindicatos. En el congreso tomó parte Garibaldi. Para constituirse como sus vicepresidentes fueron elegidos Ogariov y Bakunin. No es asombroso que Dostoievski, cercano en su juventud a los socialistas utópicos, que sufrió luego una crisis decisiva y se incorporó al campo opositor, tomara con un interés natural este congreso, que era seguido con rigurosa atención por la gran prensa política de todo el mundo. Aquí por vez primera pudo ver a los activistas del socialismo europeo contemporáneo y la revolución de los años 60, que tan lejos se habían apartado de las utopías de los fourieristas y petrashevskianos. A estos nuevos «socialistas» y «revolucionarios» Dostoievski aún no los conocía y para él el interés del congreso se encerraba en grado considerable en la posibilidad de observar sin mediaciones a «estos señores», «a los que yo (escribe a S. A. Ivánova el 29 de septiembre/11 de octubre de 1867) veía por primera vez no en los libros, sino de veras». Para un artista, filósofo y publicista como era Dostoievski, este espectáculo, por supuesto, representaba un interés de primer grado. Por sus cartas puede verse que la primera observación espontánea de los activistas de izquierda contemporáneos en sus declaraciones y discusiones despertaba en él un interés elevado, aunque también limpiamente negativo. Las tesis sobre el exterminio de la fe cristiana y las grandes monarquías, sobre la anulación de los capitales y sobre que

«todo sea común porque así se ordena» –así tomaba Dostoievski la prédica de los socialistas que le eran contemporáneos– contradecía en su raíz la concepción del mundo que se estaba conformando en Dostoievski. Y por cuanto las ideas habitualmente tenían en él el significado de estímulos para la creación artística, el congreso de Ginebra debe ser tomado en cuenta en la historia de la novela de Dostoievski, animada por el *pathos* de la lucha contra la revolución.

Los tiempos exigían de él una declaración política. Representante de un determinado partido, Dostoievski sintió como su obligación utilizar la experiencia personal de sus observaciones y recuerdos en un momento álgido de amenaza a la causa común y las banderas de su partido. Si Katkov en artículos de referencia de *Noticias de Moscú* desarrollaba con propósito defensivo las impresiones personales de sus encuentros y correspondencia con Bakunin, Dostoievski sintió la posibilidad de desarrollar un ataque análogo en un amplio plano novelesco. No le hacían falta ni materiales ni informes. Había tenido trato, como hemos visto, con los más destacados representantes de la década de los 40, los occidentalistas, los jefes del movimiento: Belinski, Herzen, Turguéniev, Ogariov, Bakunin, Spiéshniev. Había visto los estados mayores de la revolución rusa en Petersburgo en 1848 y en Ginebra en 1868. Conocía personalmente «a los padres y a los hijos» de la revolución rusa en Kolomna y en Carouge, en los viernes de Petrashevski y en las reuniones de la Liga de la Paz y la Libertad. Había palidecido y contenido apenas las lágrimas cuando Belinski «injuriaba a Cristo», había estado en el mismo cadalso con Petrashevski, pagado con el presidio su solidaridad con él, con oculta cólera escuchaba en el palacio de Ginebra el ardiente discurso de Bakunin, personalmente le había planteado a Turguéniev la exigencia de que quemara *Humo*, observaba, veía y conocía toda esta joven emigración ginebrina, a todos estos *gentilhommes russes et citoyens du monde civilisé*, en cuyo ámbito exactamente un año después entraría Necháiev a cerrar una unión con el patriarca Bakunin para entregar a la gran Rusia para que fuera arrollada e incendiada. Y cuando Dostoievski conoce las «directivas ginebrinas» de la conspiración de Necháiev, siente que ante él se abre paso un tema, excepcionalmente cercano y conocido de primera mano. De inmediato entonces se resuelve a configurar los hechos de la lucha política en curso en el simbolismo de su novela: «*Los demonios* salieron de un ruso y entraron en una piara de cerdos, o sea, en los Necháiev, en los Sierno-Solovióvich y demás», escribe a Máikov en el otoño de 1870, combinando fantásticamente sus

impresiones de la crónica periodística con cavilaciones sobre los textos del Evangelista. Y poniendo mano al fresco de su infierno del subsuelo, decide desplegar en toda su amplitud la enorme galería de retratos de hombres públicos de las dos generaciones revolucionarias, volcando en la figura de sus Stavroguines y Verjovienskis las figuras más destacadas de los petrashevskianos y los nechaievianos.

V

Originalmente, los personajes principales de la novela eran las dos figuras centrales del suceso real: Necháiev e Ivánov, el primero bajo el signo de Raskólnikov, el segundo bajo el de Mishkin, el asesino teórico y el «ser humano bello» agonizante. Sólo que el primero, a diferencia de Raskólnikov, obraba enseguida en su aspecto satírico y desacreditado, y el segundo recibía los rasgos de una lucha interior y de crisis en su concepción del mundo que eran ajenas a *El idiota*. Los contemporáneos históricos –el estudiante Necháiev y el *raskólnik* Golubov– debían chocar en la novela y generar la chispa para que se inflamara toda la fábula.

Pero ya desde las primeras informaciones sobre el asesinato los periódicos nombran junto con Necháiev e Ivánov a un tercer contemporáneo, cuya figura sobre todo en 1870 asumía dimensiones que superaban a estos activistas estudiantiles, uno de los más destacados revolucionarios contemporáneos, revestido por la gloria europea, Bakunin. Su personalidad, que había recibido en la prensa rusa y europea en relación con el asesinato de Necháiev una significación y actualidad inusitada, fue puesta también por Dostoievski en la base de la figura central de la novela: Stavroguin. Un desciframiento certero del misterioso «príncipe Harry» es posible solamente en base a la línea fundamental del proyecto de Dostoievski, es decir, en el plano político, a la luz del movimiento revolucionario de su tiempo. Solamente bajo una luz tal la enigmática imagen de Stavroguin sale de las tinieblas de un complejísimo secreto psicológico y recibe la interpretación necesaria en relación con la orientación fundamental del novelista. En esta figura Dostoievski resolvió encarnar su representación sobre el célebre sedicioso ruso, aspirando a mostrar que toda su actividad era infructuosa y sin objeto, al igual que su afamada personalidad. El portador de una gloria revolucionaria mundial, según la formulación de Dostoievski, es un noble ruso paralizado por la reflexión, errante por Europa, arrancado de las raíces del suelo popular de su patria, cautivo de una idea

refinada, incapaz de realizar alguna cosa y condenado a la inacción y a perecer sin gloria. Al volverse al tema de la revolución contemporánea, Dostoievski no podía pasar por alto esta destacadísima figura de la más nueva bohemia europea, dándole en su novela una interpretación inesperada.

Stavroguin es la encarnación de una fuerza cerebral exclusivamente racional. En él el intelecto se traga todas las demás manifestaciones espirituales, paralizando y esterilizando toda su vida anímica. La idea, llevada al grado de una fuerza monstruosa que se devora todo lo que a su lado pudiera abrirse en el organismo espiritual, un fenomenal Razón-Baal al que se lleva en sacrificio toda la rica esfera del sentimiento, la fantasía, las emociones líricas, ésa es la fórmula de la personalidad stavroguiniana. «A usted lo está venciendo cierta nueva y temible idea», «a usted lo agita una gran idea», le dicen los que lo rodean, percibiendo algo trágico y temible en esta persona, deglutido por completo por una idea. Este cerebro desnudo, que ha alcanzado cierta fantástica hipertrofia, impacta por la potencia de sus grandiosas concepciones, condenadas al fracaso en razón de su naturaleza exclusivamente cerebral. Ante nosotros hay un genio de lo abstracto, un titán de abstracciones lógicas, embargado por completo por perspectivas ilimitadas de vastas, pero estériles teorías. El énfasis de éstas está en la fuerza colosal que destruye todo lo que toca Stavroguin; su tragedia está en la impotencia de volverse creador, de disolver el aniquilamiento en creación. La ausencia de vida de Stavroguin es el entumecimiento de un teórico genial ante la descubierta posibilidad de elevar la idea de demolición a la categoría de creación, de identificar vitalmente la voluntad de destrucción con la pasión creadora.

Es una figura enorme y triste y no es asombroso que Dostoievski en el proceso de su trabajo creador haya quedado cautivado por el prototipo de su héroe. «Nikolái Stavroguin también es un personaje sombrío, también es un malvado», comunica en una de sus cartas, «pero me parece que es un personaje trágico... Me puse a escribir el poema sobre este personaje porque hace ya demasiado tiempo que quiero representarlo. Según mi opinión es un personaje ruso y a la vez típico. De mi corazón lo he tomado».

En absoluto de otro modo resultó ser la forma en la que el artista trata a Necháiev.

Comprendiendo muy bien el efecto destructor de la ironía, Dostoievski justamente con esta arma resolvió castigar al organizador de la «vindicta popular». Rebajar la figura

con la burla, aniquilar por vía de la caricatura todos sus derechos al reconocimiento de sus contemporáneos o el culto de la juventud. Dostoievski en esencia puso en marcha un probado recurso político: desacreditar al opositor partidario riéndose de su reputación, aniquilar el «heroísmo» del jefe y la «majestad» del activista mostrando sus mezquindades, su absurdo y su risibilidad. Se obtuvo un resultado inesperado: el activista histórico que impactaba a los contemporáneos por lo trágico de su carácter y el temple de su voluntad resultó en la novela extremadamente mezquino e insignificante. Se consiguió el propósito satírico del artista, pero el novelista omitió una figura extraordinariamente poderosa por los grandes y amplios vuelos de sus concepciones artístico-filosóficas. Solamente una vez Verjovienski, en directa contradicción con el proyecto de su autor, se eleva a las alturas de la profecía inspirada, saliéndose de los límites de la bufonería y la criminalidad que le habían impuesto. Dostoievski intencionadamente se había apartado aquí de los orígenes de su tema. Incluso el acusador del proceso de los nechaievistas en su discurso destacó que las organizaciones más diversas en sentido psíquico y social sacrificaban todo e iban a la muerte por Necháiev, quien realmente logró consolidar una sociedad revolucionaria unida «por su constitución interior, por el espíritu que la animaba, por la fuerza que poseía»...

Por otro lado, tampoco encontraron suficiente reflejo en Dostoievski algunas aristas oscuras del carácter nechaieviano, por cuanto el novelista aspiraba a sostener el tono caricaturesco que había tomado en la elaboración del personaje y, aspirando al efecto «de un personaje cómico», separó todos los rasgos temibles que en la vida real distinguían a Necháiev. La aspiración a ofrecer en la figura de Piotr Stepánovich un delincuente, aventurista e infame desorientaba al autor de *Los demonios* y le impedía la posibilidad de representar un carácter complejísimo que superaba las profundas contradicciones de su naturaleza excepcional tensionando su energía de modo inaudito y con la impactante envergadura de sus proyectos sediciosos.

Finalmente, Dostoievski omite y elude los rasgos positivos del Necháiev histórico: su intelecto sobresaliente, su poderosa voluntad, el temperamento pasional del combatiente y el organizador de fuerzas revolucionarias, el auténtico don de liderazgo, que subordinaba imperioso a su voluntad a los ejecutores del plan político y sabía mantenerlos bajo el encanto de su personalidad excepcional. Algunos acusados no ocultaban su inquebrantable lealtad a Necháiev. Uspenski y Pryzhov declararon que a una

indicación de aquel estaban dispuestos a sacrificar su vida. A otros los cautivaba la mente inaudita de este autodidacta que podía citar de memoria páginas enteras de *La crítica de la razón pura*. Kuznetsov y Pryzhov, que al principio se rebelaron decididamente contra el proyecto de asesinar a Ivánov y soñaban con «cómo poder salvarlo», cumplieron sin objeciones la orden de Necháiev y hasta el final se inclinaron ante su voluntad inquebrantable. El menor de los acusados, Nikoláiev, quien había entregado todo sin rechistar a Necháiev y fue echado a perder por él, según testimonio del fiscal, «no teme a Necháiev, sino que lo quiere, lo quiere hasta el día de hoy».

Todos estos rasgos sobresalientes de una inteligencia enorme y un poderoso don organizador fueron conscientemente eludidos por el primer retratista de Necháiev que decididamente subordinó aquí su arte de novelista a su preconcebida tendencia de denuncia.

Por las consideraciones políticas puede determinarse invariablemente también la relación de Dostoievski con otros contemporáneos retratados. A pesar del bastante detallado estudio de la imagen de Karmazínov, hasta ahora no se ha señalado que también aquí Dostoievski se deja llevar no tanto por las consideraciones de una antipatía personal hacia Turguéniev cuanto por los estímulos de una lucha contra un enemigo del partido. En la figura del célebre novelista personificó nítidamente la perspectiva de sus correligionarios, expresada con mucha precisión por estos tiempos en la literatura periodística de derecha, sobre Turguéniev como un occidentalista, un nihilista y un enemigo de la «causa rusa común» de ellos. En los meses inmediatamente precedentes al comienzo de los trabajos de Dostoievski en *Los demonios*, Turguéniev había lanzado un desafío a los reaccionarios eslavofilistas. En sus publicados *Recuerdos literarios* se llamaba a sí mismo «un occidentalista radical incorregible» que simpatizaba con Bazárov y los nihilistas y consideraba la enseñanza eslavófila mentirosa e infértil. Strájov, compañero de armas de Dostoievski, embistió contra Turguéniev por estas confesiones y en el plano de la crítica literaria pronunció sobre él una serie de posiciones que poco después fueron expresadas artísticamente por Dostoievski en su *Karmazínov* (el agotamiento de sus dotes escriturarias, el desprendimiento del suelo ruso, la adhesión a «un nihilismo lastimoso» y demás). El propio Turguéniev, desacreditado impiadosamente en la novela como artista y como carácter, sintió más dolorosamente que otra cosa el filo político de la caricatura: «Dostoievski se permitió algo peor que una parodia; me presentó

bajo el nombre de Karmazínov como secretamente simpatizante del partido de Necháiev»... El pensamiento de Turguénev es claro: *Los demonios* es una denuncia política.

Con todo lo infundado de semejante evaluación, es con todo imprescindible reconocer que la novela de Dostoievski en ciertas partes se presenta como un pasquín político extraordinariamente aguzado. En el ímpetu de representar a las figuras públicas del bando hostil en los más diversos tonos satíricos, Dostoievski no se detenía ante la dureza extrema de la caricatura. En cambio, el fresco del averno contemporáneo recibía un acabado excepcional y respondía al propósito del autor: ofrecer en bosquejos incriminatorios todos los tipos y todas las capas del movimiento social. Así en *Los demonios* recibieron reflejo satírico las más destacadas figuras políticas de las dos generaciones revolucionarias –Petrashevski, Spiéshniev, Bakunin, Necháiev–, en el círculo de sus más íntimos compañeros de armas: el fourierista Miliukov y los miembros de la célula nechaieviana Uspienski, Pryzhov y Nikoláiev. Con esto mismo se relacionan las figuras de los «ideólogos» Granovski, Turguénev, el crítico radical Varfoloméi Záitsev, el profesor de historia Pávlov. Más allá de los héroes principales de la novela, que es como si sumaran en sus imágenes los líderes de dos épocas –Bakunin y Spiéshniev en Stavroguin, Petrashevski y Necháiev en Piotr Verjoviénski–, tenemos aquí en diverso grado los retratos transfigurados de activistas revolucionarios en las figuras novelescas de Liputin, Virguinski, Tolkachenko, Erkel, Shigaliiov. Y el colorido político general de la novela es reforzado por las permanentes menciones en ella de los nombres de Herzen, Chaadáiev, Belinski, Ryléiev, Radíshev, Lunin, Fourier, Considerant, Cabet, Proudhon o bien de políticos del campo opuesto: Bismarck y Nicolás I. Es tal el vastísimo repertorio de nombres revolucionarios y gubernamentales en *Los demonios*, que da por vez primera aquí a la pintura psicológica de Dostoievski el auténtico carácter de novela histórica y panfleto político.

VI

En Europa todo está tranquilo cuando Dostoievski emprendió el trabajo en *Los demonios*. Pero, utilizando su frase favorita del antiguo manual de Kaidánov, podría decirse que nunca aún una quietud semejante había precedido a una tempestad tan grande. Mientras Dostoievski se debate torturadoramente en la sofocante Dresde estival sobre los planes

de la futura *Los demonios*, a algunas horas de allí, en Ems, el rey prusiano le niega una audiencia al embajador francés y en Berlín, en un célebre desayuno, Bismarck comunica a Moltke y Roon el telegrama de Guillermo en su redacción abreviada. Al día siguiente, Dostoievski lee los carteles aparecidos inesperadamente en todos los muros «*Der Krieg ist erklärt!*»¹⁵ e introduce alarmado en su diario la anotación sobre los sucesos históricos acaecidos.

Y cuando en la primavera del año siguiente en la misma Dresde trabaje esforzadamente en la segunda parte de su novela, la guerra internacional en Francia se complica con la civil y en París se sanciona el primer gobierno proletario del mundo, que despliega sobre el pisoteado país la enseña de la república mundial. Y mientras Dostoievski está proyectando la marcha de la multitud de obreros de la fábrica Shpigulin a ver «al propio general», los sucesos en París hacen lo suyo, los versallescocos ocupan los fuertes de la capital, estallan los edificios públicos, arden el ayuntamiento y el palacio de las Tullerías y la célebre semana sangrienta deja en las calles de París diecisiete mil cadáveres.

Al mismo tiempo, se define la relación que tiene con la guerra franco-prusiana y la comuna la Asociación Internacional de Trabajadores. Queda claro que en la composición de la comuna de París entran miembros de la Internacional y seguidores de Bakunin; la prensa política de todos los países publica con alarma extensos artículos, corresponsalías y despachos sobre conferencias y congresos de asociaciones de trabajadores, sobre el rol en ellos de Karl Marx, sobre la amenaza de captar a Rusia en el círculo del movimiento obrero revolucionario de todo el mundo. Y cuando en el otoño de 1872 Dostoievski prepare para la imprenta la última parte de su novela y fije para siempre en la literatura mundial el episodio sangriento de los nechaievistas, los periódicos y revistas empezarán a llenarse de informaciones sobre el Congreso de la Internacional en La Haya y *Noticias de Moscú* no cesará de señalar con indignación que justamente el «doctor Marx» aparece en la Internacional como representante no solamente de Alemania, sino también de Rusia y que las ramificaciones de la Asociación Internacional

¹⁵ En alemán: «¡Se ha declarado la guerra!», expresión con la que se hace referencia al estallido de la Guerra Franco-prusiana (1870-1871). (Nota del traductor).

de Trabajadores se extienden por la juventud estudiantil rusa, amenazando a través de ella de penetrar también en la esfera de los «fabriles» rusos.

Todos estos acontecimientos europeos y mundiales inquietan a Dostoievski más de lo habitual y cruzan en rápidos trazos la trama de *Los demonios*. Sin salirse de la órbita del tema previsto sobre los liberales y revolucionarios rusos y sin volverse a la elaboración de las cuestiones políticas internacionales, a su modo se manifiesta sobre ellas. La descripción de la composición musical de Liamshin «La guerra franco-prusiana» ocupa en la novela no más que una paginita, pero por ella puede juzgarse cuánto estaba compenetrado Dostoievski con la lucha en curso y cuán fijamente seguía todas sus etapas. El chauvinismo de preguerra de los franceses, la derrota de Sedán, Jules Favre (al que Dostoievski había oído personalmente en el tribunal de París en 1862), «sollozando sobre el pecho de Bismarck» (la célebre entrevista de Ferrières), el sitio de París y las condiciones de la paz de Frankfurt, todo esto está impreso en instantáneas y en trazos abruptos en la composición de Liamshin.

La novela tampoco permanece indiferente a los sucesos posteriores. La comuna de París se refleja en un flash fugaz en el discurso público de Stepán Trofímovich Verjovienski, quien proclama desde la tribuna: «Toda la perplejidad está solamente en qué es más bello: ... ¿Rafael o el petróleo?». Con el último término Dostoievski designaba habitualmente a la Comuna, teniendo en vista los incendios de París de 1871. Y en esta terminología seguía a la prensa reaccionaria. *Noticias de Moscú* publicaba reportajes sobre el juicio a los comuneros bajo el título «Proceso a los petroleros». El periódico de Katkov en general trataba de despertar antipatía hacia la actividad de la Comuna, sobre todo subrayando la pérdida de monumentos del arte y la destrucción de valores artísticos en París. En el número del 14 de mayo de 1871 se mencionaba el abatimiento de la columna Vendôme y se hablaba de la destrucción de monumentos de toda la historia francesa, «propiedad nacional de Francia entera, el preciado legado de muchas centurias, que todos los sucesivos gobiernos de este país cuidaron y embellecieron». La nota se cerraba con una conclusión agitadora plenamente en el espíritu de la novela de Dostoievski: «¿Harán caer los últimos sucesos el crédito de la revolución planetaria y los delirios sociales a ojos de aquellas personas engañadas fascinadas por ellos, que sinceramente consideraban a la comuna el prenuncio de un siglo de oro, donde no habría ni pobres ni ricos, ni tontos ni inteligentes?» (*Noticias de Moscú*, 1871, núm. 102). Quizá

bajo la influencia de tales señalamientos Dostoievski evalúa los sucesos de la Comuna preponderantemente desde el punto de vista artístico y al incendio de París reacciona en sus cartas a Strájov con la frase de que «la idea estética en el hombre nuevo se ha enturbiado». Igual que Stepán Trofímovich Verjovienski, él toma el suceso bajo el signo del arte y lo reduce a categoría artística. Cuatro años más tarde, en *El adolescente*, se manifestará sobre este tema más detalladamente. Pertrechándose contra la Comuna, él con todo reconoce su lógica inevitabilidad; rechazando el bando de los comuneros, tampoco adhiere a la facción de los vencedores: los versallescós. Él trata de ponerse como si fuera «por sobre la refriega»: «Ellos acababan de quemar en ese momento las Tullerías. Oh, no te inquietes, sé que esto era “lógico”, y demasiado comprendo lo irrefragable de la idea en curso, pero, como portador de la elevada cultura rusa del pensamiento, no podía admitir aquello, pues el pensamiento ruso elevado es la reconciliación de las ideas... Solamente yo, entre todos los petroleros, podía decirles en la cara que sus Tullerías eran un error y solamente yo, entre todos los conservadores revanchistas podía decir a los revanchistas que lo de las Tullerías, aun siendo un delito, es con todo lógica. Y esto, mi muchacho, porque solamente yo, como ruso, era entonces en Europa el único europeo».

En los borradores a la novela incluso predijo con gran perspicacia e impactante serenidad –aunque, por supuesto, sin simpatía– lo inevitable del triunfo del comunismo. En las notas del plan definitivo de *El adolescente* hay este pasaje: «Versílov sobre lo inexorable del comunismo. La vida de las personas se divide en dos aspectos: el histórico y el que debería ser (justificado por Cristo, que apareció en forma humana). Un aspecto y otro tienen leyes inmutables. Según estas leyes el comunismo triunfará (tengan razón o sean culpables los comunistas). Pero su triunfo será el más extremo punto de alejamiento del Reino de los Cielos. Pero su triunfo es preciso esperarlo. Sin embargo, *ninguno* de los que conducen los destinos de este mundo lo espera...»¹⁶.

Y, finalmente, los congresos de la Primera Internacional que tanto inquietaron a la prensa de derecha no salen de la mira del novelista. En *Los demonios* más de una vez

¹⁶ Es preciso señalar que el correligionario de Dostoievski, N. N. Strájov, mostraba las mismas vacilaciones: «¿Qué dirá usted de los sucesos en Francia? –preguntaba a Dostoievski en carta del 4 de mayo de 1871–. Entre nosotros, como es habitual, han aparecido muchos fervientes partidarios de la Comuna. Por más que he preguntado, no comprendo nada. Hoy me mostraban una carta del dramaturgo Sarcy, que se interesa casi solamente por el arte. Dice que, en el momento presente, a sus 45 años de vida, ha dejado todo y que, arrebatado por completo por la cuestión del levantamiento parisino, ha cambiado todas sus nociones. ¿Qué piensa usted? ¿No está comenzando una nueva era? ¿No es la aurora de un día futuro?».

se habla de la *Internationale*, la «*Internatsionalka*»¹⁷, y según testimonio de Piotr Stepánovich, los informes sobre la joven sociedad internacional han penetrado incluso entre los obreros de una fábrica provinciana. Siguiendo los órganos de Katkov y la gran prensa extranjera, Dostoievski se formó una representación de quién dirigía la Asociación Internacional de los Trabajadores y poseemos un ligero testimonio de que se daba cuenta de las dimensiones de la figura de aquel activista político al que el periódico de Katkov llamaba con alarma e ironía «benefactor de Rusia», es decir, Karl Marx. Un año después de *Los demonios*, en un artículo político de *El Ciudadano*, Dostoievski, al formular su pensamiento favorito de que Roma conquistará la democracia y «el Papa sabrá salir al pueblo a pie y descalzo, mísero y desnudo, con un ejército de veinte mil guerreros jesuitas, redimidos en la captura de almas humanas», concluye su predicción con la pregunta: «¿Resistirán contra este regimiento Karl Marx y Bakunin?», y aquí mismo responde: «difícilmente»... Pero la propia fórmula es extraordinariamente característica. Coincide plenamente con la terminología de Katkov, quien gustaba de aproximar estas dos figuras de la contemporaneidad revolucionaria. En un gran artículo con motivo del congreso londinense de la Internacional Katkov señala que el presidente Karl Marx «se semeja mucho a nuestro Bakunin» (*Noticias de Moscú*, 1871, núm. 220). La citada fórmula de Dostoievski muestra a quién consideraba él los más fuertes representantes de la revolución contemporánea, sus voceros y cabecillas, cuyos nombres podía contraponer al significado y la influencia del Papa romano para todo el mundo cristiano. Conocer las fuentes de *Los demonios* y estudiar detalladamente la prensa política contemporánea a ellos, que alimenta en esos años el pensamiento de Dostoievski, elucidan, de este modo, con plena exactitud, a quién veía él a la cabeza del bando enemigo. Sin vacilar en las afirmaciones fundamentales de su prédica, en nombre del triunfo de la idea de la teocracia y el monarquismo, Dostoievski actúa en su novela contra el anunciador del anarquismo revolucionario y el jefe del comunismo proletario: contra Bakunin y Marx.

Nos queda perseguir la relación de *Los demonios* con la formación particularmente *sui géneris* de la novela política rusa de la década de los años 60: con el *epos* de denuncia de la escuela de Katkov.

¹⁷ El sufijo ruso *-ka* tanto feminiza (en ruso internacional es sustantivo masculino por la terminación en consonante) como otorga un carácter afectivo el término. (Nota del traductor).

VII

Las bellas letras rusas no permanecieron indiferentes al rumbo reaccionario tomado por el gobierno de Alejandro II en relación con los incendios petersburgueses, las proclamas, el levantamiento polaco y el disparo de Karakózov¹⁸.

Representado por toda una pléyade de autores de segunda categoría como Kliúshnikov, Krestovski, Markévich, Avenarius, Ajsharúmov, entre otros, el nuevo género de la novela reaccionaria, preservadora o conservadora, era también trabajado por fuerzas importantes como Písemki y Leskov y ciertos rasgos suyos incluso dejaron huellas en las composiciones novelescas de maestros tales como Turguéniev y Goncharov. Pero su mayor relieve, expresividad y agudeza, indudablemente, la alcanzó bajo la pluma de Dostoievski, quien supo imprimir a un material sin posibilidades y a la tendencia refutadora del género los rasgos indelebles de su excepcional maestría novelesca.

Extraordinariamente atento a las nuevas formas del *epos* contemporáneo, Dostoievski, al retomar su actividad después del ostracismo, no podía pasar por alto las últimas conformaciones de la novela rusa, que despertaban un definido interés en los círculos periodísticos y de lectores. Editor de la revista más amistosa para con Dostoievski, Katkov de modo bastante consecuente lo había introducido en *El Mensajero Ruso*, que había recibido en la crítica de avanzada el mote de «Vandea literaria»¹⁹. Cercano al órgano moscovita y tomando parte –según la terminología del periodismo de entonces– de la «orquesta de Katkov», Dostoievski inevitablemente debía volverse hacia los temas fundamentales de esta novísima literatura novelesca. Después de los «episodios con los positivistas contemporáneos» de segundo nivel que él ha probado en las obras de los años 60, hacia finales de esta misma década, en relación directa con la agudización de la situación política general, se resuelve a manifestarse por completo y con la impetuosidad que le era propia contra sus rivales ideológicos. A comienzos mismos de 1869 emprende la novela *Los demonios*.

¹⁸ Dmitri Karakózov (1840-1866), estudiante responsable del primer atentado al zar Alejandro II en abril de 1866. Fue arrestado y ejecutado en la horca. (Nota del traductor).

¹⁹ *Vandea*: forma arcaica para aludir a la región de la Vendée, en Francia, y en este caso a la Guerra de la Vendée (1793-1976), que fue como se denominó a la resistencia, monárquica y religiosa, a la Revolución Francesa. (Nota del traductor).

Por toda una serie de particularidades de la nueva forma novelesca, el autor de *Crimen y castigo* debió de interesarse en ella de manera vivísima. La novela de denuncia, que en muchas cosas se toca con la «novela de diez centavos», podía antes que nada servir a Dostoievski por ciertos métodos originales de su composición. Como la novela policial o folletinesca de los años 40, este nuevo tipo de gran relato podía ahora atraerlo por toda una serie de nobles propiedades narrativas, que aguzaban el interés, que tensionaban la atención del lector y resolvían eficazmente muchas tareas estructurales de la exposición artística.

La novela de la escuela de Katkov representaba un tipo de *epos* social que siempre atrajo la atención de Dostoievski, algo en el estilo de la novela social al revés, que no celebrara las aspiraciones avanzadas de los reformadores o utopistas contemporáneos, sino que sometiera a una cruel ridiculización a sus seguidores en el suelo ruso. Bajo un signo tan negativo, la novela con todo se construía por entero sobre el reflejo del cuerpo social contemporáneo, lo que invariablemente le añadía un interés agudo y palpitante. A Dostoievski siempre lo tentó para sus construcciones novelescas esta significación socio-actual del tema, permanentemente era atraído por los amplios problemas en curso, que adoptaban bajo su pluma el carácter de síntesis filosóficas del pensamiento contemporáneo o de dramas personales complejos. Bajo este signo, con el título honorario de creador de la primera novela social rusa –en esto, como se sabe, se expresó la célebre unión de Dostoievski con Belinski–, el autor de *Pobres gentes* había ingresado en la literatura y todo su brillante período de prueba lo había gastado en hacer honor a este título de responsabilidad. De ahí su atracción por las novelas sentimental-socialistas de George Sand y Eugène Sue, de ahí su admiración por Fourier, su acercamiento con Petrashevski y Spiéshniev, de ahí su adherencia a las consignas del socialismo utópico. Tal fue el alba creadora de Dostoievski, su arrojada ascensión, su verdadera juventud artística, llena de esperanzas, ensueños, proyectos, utopías, arrebatos, incluso hasta la participación en organizaciones revolucionarias.

El quiebre que siguió luego en el destino de Dostoievski provocó el correspondiente derrumbamiento también en su obra. Esto se manifestó no de golpe y largo tiempo permaneció imperceptible para el lector. A mediados de los años 60, a pesar del enorme trabajo interior que mellaba las bases de su concepción temprana del mundo, Dostoievski todavía permanece bajo el dominio de sus miradas tempranas. Es el cenit de

su camino creador. Modificando sus propósitos, aún no ha cortado todos los hilos que lo ligaban a las creencias de su juventud y *Crimen y castigo* permanece en este sentido como su obra más grandiosa, en la cual un artista fortalecido y maduro, que domina soberanamente todos los recursos de sus dotes geniales, aún no ensombrece sus páginas con la siniestra filosofía estatal de su última década.

Y si hay aquí pasajes donde ya comienzan a abrirse pasos los primeros trazos de los futuros panfletos de Dostoievski contra los nihilistas, el profundo carácter trágico de la figura central lo libera de las siniestras caricaturas de *Los demonios* y deja sentir en toda la extensión del drama el gran dolor del autor por su héroe criminal. En este sentido la figura mártir de Raskólnikov muestra un elevadísimo logro en la obra del gran novelista.

Hacia finales de la década de los 60 en cierto sentido tiene lugar una disminución. Si en *Crimen y castigo* la relación con lo contemporáneo se ofrece en la sintética y convencionalmente situada tragedia de un terrorista, las novelas siguientes comienzan a inclinarse hacia otra manera de resolución del problema social de la contemporaneidad. Dostoievski examina atentamente los nuevos tipos de novela social-negativa que se está creando, cercana al panfleto social o la sátira política. Su necesidad de introducir el elemento social en la composición novelesca halla salida en una nueva dirección. Tiene lugar un giro notable en el dominio de la búsqueda de formas novelescas y paralelamente de una ideología que las mueva. Desde finales de los años 60 Dostoievski introduce en sus novelas elementos del género contrarrevolucionario de Katkov e incluso construye algunas de ellas según todas las reglas de la poética en formación del tipo.

Tomó en consideración ante todo el repertorio establecido de «máscaras» de la novela reaccionaria: las figuras grotescas de los y las nihilistas de la juventud estudiantil, en particular del colegial radical, del periodista de izquierdas con inclinaciones chantajistas, del revolucionario misterioso de la alta sociedad, de hebreos de dudosa clase, de polacos traidores, de un gobernador estúpido, de monjes virtuosos, etc.²⁰ Las figuras

²⁰ Parte de estas máscaras entró en la novela *Los hermanos Karamázov*: Rakitin, Musiálovich y Vrubliovski, Kolia Krasotkin, Zosima, etc. La última novela de Dostoievski todavía es por momentos discreta en los cánones de las novelas panfleto de *El Mensajero Ruso*. Pero algunas señales de este tipo se manifiestan ya incluso antes. El tipo del periodista mercenario de origen «nihilista» Dostoievski prueba exponerlo de pasada en *El idiota*. Un teniente retirado, el «boxeador» Keller, publica en «un periódico semanal humorístico» (evidentemente, en *La Chispa*) un artículo de carácter panfletario y chantajista bajo el título:

de *Los demonios*, con toda la genial maestría del autor, se corresponden con los personajes tradicionales de la literatura conservadora.

Dostoievski sigue este modelo también en distintos procedimientos de la narración. Toma en cuenta plenamente el interés de la novela reaccionaria por las figuras de los revolucionarios contemporáneos. La representación de la vida política en curso no podía pasar por alto a sus más visibles representantes. El canon de la novela de denuncia exigía el reflejo de la actualidad revolucionaria en la figura de los célebres líderes del movimiento. La dificultad de representación se resolvía a menudo con una acción tras bambalinas. Así, en *Espejismo*, el padre de la heroína, un viejo revolucionario, recibe una carta de Herzen y Bakunin. Siguiendo este principio, Leskov hace actuar en su *No hay adónde* a Herzen. Así Dostoievski menciona en *Los demonios* el nombre de Herzen, compone la acción de la novela según el proceso de los nechaievistas y construye la figura del héroe principal –Stavroguin– según datos de la biografía y la personalidad de Bakunin, quien a comienzo de los años 70 se hallaba en Rusia en el centro de la atención política.

Pero las pálidas caricaturas de Krestovski y Kliúshnikov reciben en Dostoievski una expresividad excepcional. Aquello que en secas alusiones y trazos inseguros se alude en una serie de novelas de denuncia de los años 60 obra en su sátira con una fuerza y vivacidad inusitada, elevándose hasta dimensiones fantásticas y monstruosos. Esto no es ya una «burbuja» o un «espejismo» de escritorzuelos que denuncian, sino una congregación diabólica, un remolino alborotado de huestes demoníacas:

Infinitos y deformes,
en la turbia luz lunar
remolinan los demonios
como hojarasca otoñal.

El célebre epígrafe de la novela da la clave para la comprensión de esa ira frenética con la que el autor de *Los demonios* examinaba a sus facciosos contemporáneos. Las páginas

«Proletarios y vástagos. Episodio de los robos del día y de todos los días. ¡Progreso! ¡Reforma! ¡Justicia!». Dostoievski reproduce por completo en la novela este artículo, brindando en él una condensada y aguda parodia de los artículos corresponsales de denuncia de los años 60.

de *El Mensajero Ruso*, que aceptaban tantos panfletos contra los activistas de la revolución, no conocían todavía un golpe fustigante de tamaña fuerza.

Finalmente, el autor de *Los demonios* también reproduce los principios generales de construcción de las novelas reaccionarias. Para la composición de estas epopeyas satíricas es asaz característica la representación de veladas, espectáculos y conferencias públicas, interrumpidas por gruesos escándalos. Carácter de patrón compositivo adoptan aquí los cuadros de los incendios, quemazones y revueltas. La difusión de proclamas, la introducción de hojitas del extranjero, la disolución sistemática de la sociedad provinciana, todo esto, en tales o cuales variaciones, son igualmente características para *Las ovejas de Panurgo*²¹ y *Los demonios*, para *Espejismo*²², *No hay adónde* y *Sobre los cuchillos*²³.

Aquí no se trata tanto de proyectos aislados, sino de procedimientos comunes de una escuela, los signos de una tendencia en conformación, que establece tradiciones, que afirma un sistema artístico. Aquí estamos frente a una moda literaria con sus mandatos despóticos y su contagiosa novedad.

La fuerte fascinación por esta novísima formación literaria Dostoievski la aprovechó para una declaración política demostrativa. El efecto fue enorme. La novela *Los demonios* fue tomada por la prensa como un giro abrupto de Dostoievski para el lado de la reacción, como un reniego manifiesto de las tendencias progresistas de *La casa Muerta*, como «contrición y abdicación», que indican una ruptura completa del autor con las corrientes de avanzada de la época y un denuesto de todo el movimiento de los años 60.

Como contrapartida, *El Mensajero Ruso* de Katkov, en cuyas páginas apareció la novela, saludó en Dostoievski al satírico «del mundo del subsuelo de la *intelligentsia*», derrotada por «el flagelo de una instrucción a medias».

En la literatura novelesca contemporánea *Los demonios* resultó una manifestación destacadísima. Con esta creación Dostoievski, indudablemente, confirmó su primacía literaria dentro de un vasto ciclo de novelas reaccionarias.

²¹ Novela de Vsévolod Krestovski de 1869. (Nota del traductor).

²² Novela de Víktor Kliúshnikov de 1864. (Nota del traductor).

²³ Novelas de Nikolái Leskov de 1864 y 1871 respectivamente. (Nota del traductor).

Echemos un vistazo a los procedimientos y métodos fundamentales del artista ante la elaboración de este macizo novelesco.

VIII

El problema de dar forma a una novela sobre la revolución interesaba extraordinariamente a Dostoievski. Ni en las notas a *Crimen y castigo* ni en los borradores para *El idiota* encontramos tal profusión de indicaciones y cavilaciones del autor acerca de los principios compositivos, la manera del relato, los procedimientos de elaboración de los distintos momentos y el método para mostrar a los héroes, como en los cuadernos de notas para *Los demonios*.

Aquí se encuentra en primer lugar una preocupación por una brevedad expresiva. Los programas en borrador están cubiertos de acotaciones: «Breve. Con un relato rápido. Humorístico, breve y con expresiones precisas». «Apretar todo esto en cuatro hojas *maximum*»... O bien: «Apretar las ideas de modo artístico y conciso»... «Conformar lo más abreviadamente que se pueda el plan del relato»... «El relato... aunque parta del narrador, que sea conciso, sin escatimar elucidaciones, pero también presentándolo en escenas. En esto hace falta armonía... en pasajes efectistas y escénicos, como si no hubiera en absoluto algo que apreciar»... Ante esto él busca modos especiales de construcción y desarrollo de las fábulas. «Lo principal: el tono particular del relato y todo está salvado. El tono está en que a Necháiev y al príncipe no hay que explicarlos. Más breve el relato. Un tono especial y una manera especial». «No hacer como otros novelistas, o sea, desde el comienzo mismo ponerse a pregonar sobre él que es una persona inusual. Al contrario, ocultarlo y descubrirlo sólo gradualmente con rasgos artísticos fuertes»...

Es necesario reconocer que la mayoría de estas tareas el novelista logró realizarlas, adoptando en relación con una serie de figuras centrales (Stavroguin, Kirílov, Piotr Verjovienski, Shátov) el método del develamiento gradual del carácter desde una mostración inicial que cause intriga, logrando con esto la concisión necesaria y rapidez de exposición. La composición llevó a que el breve período de la propia novela (seis u ocho semanas) se abriera al pasado, mostrando dos o tres décadas de la conformación previa de los caracteres y entramara en un fuerte nudo impulsos y odios encontrados de algunas figuras principales, unidos –según la terminología de Dostoievski– «por un

asesinato à la Necháiev». El desarrollo de la acción conduce a un desenlace trágico de estilo shakespeariano, con una inusual cantidad de crímenes y muertes: el incendio de la mitad de la ciudad, tres degollados en una casa prendida fuego y que no terminó de arder, el asesinato subterráneo de Shátov, el enigmático asesinato de Fedka el Presidiario, el abierto asesinato de Liza Túshina por una multitud enfurecida, el suicidio de Kirílov, el suicidio de Stavroguin, finalmente, la muerte natural del progenitor de todos *Los demonios* –Stepán Trofímovich–, así da término Dostoievski a su siniestra epopeya sobre los agitadores del Estado ruso. La construcción de la parte conclusiva de *Los demonios* por momentos se acerca al límite de las novelas de «la escuela katkoviana» con sus procedimientos melodramáticos y folletinescos. Y con todo, como siempre en Dostoievski, la profundidad del abordaje del drama y la segura maestría del novelista le permiten acercarse por completo a esta peligrosa línea sin atravesarla en ninguna parte. De la misma manera como en su juventud había adoptado los procedimientos de construcción del argumento de la novela de aventuras y policial, elevándola al grado de profundizado drama psicológico, así también ahora extendió el «sangriento puff» de los denunciadores del nihilismo a las vastas escalas de sus concepciones filosóficas. Las figuras de Kirílov, Shátov, Stavroguin, Shigaliov, los Verjovienski, los Lebiadkin, remiten en la vasta galería de máscaras trágicas de Dostoievski a sus más expresivas, complejas y osadas creaciones. Las conversaciones filosóficas, en las que también antes Dostoievski se había revelado como un maestro excepcional, dan aquí una nueva y fortísima confirmación a esta propiedad de sus dotes representativas. En ninguna obra de Dostoievski el arte del diálogo alcanza las alturas que alcanza en *Los demonios* y las pláticas alternadas de Stavroguin, los Verjovienski, Shátov, Kirílov, la cojita, representan por su condensación, profundidad de revelaciones, refinamiento dialéctico y la fuerza conmovedora de los argumentos ese elevadísimo grado de maestría dramática que Dostoievski no superó ni en una sola de sus novelas. Ante esto las arrebatadoras discusiones de los héroes se combinan notablemente con la tensión de la acción en desenvolvimiento. La utopía de Versílov o el poema de Iván Karamázov en comparación con este indisoluble y orgánico lazo de unión del diálogo y la acción en *Los demonios* pueden mostrarse como partes intercaladas, no siempre obligatorias para el desarrollo del movimiento novelesco de base. Esto no puede decirse ni de una sola de las construcciones teóricas en *Los demonios*: aquí todo está subordinado a la lógica irrefutable del proyecto

central, al debate desarrollado con seguridad y severa economía o a la confesión de los personajes principales alrededor de sucesos que se precipitan.

Es necesario señalar, por otra parte, también algunos defectos de composición. El principio fundamental de conformación, establecido, evidentemente, por Dostoievski ya en febrero de 1870, se reducía al tipo de la *crónica*, es decir, del relato en primera persona de sucesos recientes, «acaecidos en nuestra ciudad». Dostoievski tenía en vista construir todo el relato sobre impresiones, recuerdos y reportes de un cronista, camarada cercano de Stepán Trofímovich. En el proceso de desarrollo del argumento admitió desvíos de este principio y por momentos violó sensiblemente el sistema que había adoptado de *Ich-Erzählung*, ingresando en su propio nombre autoral en la exposición de sucesos que excluían la presencia de un «cronista» (Liza y Stavroguin en «Los Estorninos», el capítulo Con Tijon, la noche en casa de Kirílov, el asesinato de Shátov, etc.). La misión de exponer «sucesos recientes» es como si se repartiera entre el narrador convencional —el joven G.— y el propio Dostoievski. En este sentido, *Memorias del subsuelo*, *El idiota*, *El adolescente* y *La mansa* se sujetan con incomparablemente mayor severidad a la manera «autobiográfica» que *Los demonios*. Pero la impetuosidad del relato, la vivacidad y el humor de las caracterizaciones, el dinamismo de la fábula, sumados a lo punzante de las situaciones y la tensión de los conflictos, ocultan por completo a ojos del lector esta falla estructural de la narración.

Hay figuras particulares de *Los demonios* que por su complejidad y relieve deben ser puestas en serie con los mejores logros de Dostoievski. La tendencia panfletaria no rebaja la elevada artisticidad de las figuras principales. Esto se siente particularmente en la figura, tan ridiculizada por el autor, del «muy honorable Stepán Trofímovich». Pensado bajo el signo de la sátira, creció inusitadamente bajo la pluma de Dostoievski y, rompiendo los contornos de la caricatura, recibió en el proceso de trabajo rasgos de profunda y maravillosa vitalidad, que emparenta al viejo soñador con grandes figuras de la literatura mundial que siempre admiraba Dostoievski: Don Quijote y Pickwick. Algunos años después de *Los demonios* el propio Dostoievski expresó su profunda simpatía por Stepán Trofímovich e incluso con su modelo histórico. En *Diario de un escritor* de 1876 entre otras cosas escribe: «Granovski fue la más pura de las personas de entonces; era algo irreprochable y magnífico. Fue uno de nuestros más honorabilísimos Stepán Trofímovichs (el tipo del idealista de los años cuarenta, que yo presenté en la

novela *Los demonios* y que nuestros críticos encontraron correcto. Es que yo quiero a Stepán Trofímovich y lo respeto profundamente), y, quizá, sin el más mínimo rasgo cómico, bastante propio de este tipo».

Es por completo evidente que justamente Stepán Trofímovich aparece como quien expresa las ideas más caras del propio Dostoievski sobre el arte, Pushkin, Rafael, Shakespeare. Justamente a él se le encarga expresar la idea fundamental de la novela sobre que el gran enfermo se sanará de los males acumulados «sobre Rusia durante siglos y siglos...». De tal manera, en la novela, quizá incluso pese al proyecto inicial del autor, Stepán Trofímovich aparece como una figura central, alrededor del cual gira todo el movimiento; sobre el remolino de sucesos él se erige no solamente como causa primera, sino también como quien lo expresa de modo más penetrante y clarividente. Poco estudiado en la literatura crítica sobre Dostoievski, Stepán Trofímovich Verjovienski remite a los mejores logros artísticos del novelista y puede entrar en la literatura mundial como la imagen *sui generis* y magnífica de un Don Quijote ruso.

Dostoievski en la construcción de sus personajes utilizaba ampliamente los testimonios de la realidad y le gustaba partir de los datos de ésta. «Algunos caracteres son simplemente retratos», escribía no mucho tiempo antes de *Los demonios* sobre los héroes de *El idiota*. Nosotros vemos que esta ley se manifestó con toda su fuerza en la crónica «histórica» de Dostoievski, donde recorre toda una galería de personas de los años cuarenta y sesenta.

Pero la complejidad del proyecto dictaba también aquí procedimientos especiales de combinación de los modelos. A menudo una figura particular proviene aquí de varios prototipos y sintetiza dos o tres contemporáneos auténticos.

Es una compleja y curiosa ley de composición artística, propia de toda una serie de autores. Se sabe que Tolstói, por ejemplo, había unido en Anna Karénina las personalidades de la hija de Pushkin María Alexándrovna Gartung y una gobernanta de Bíbikov, y en la figura de Natasha Rostova, las fisonomías de su mujer y de su cuñada. Turguéniev señalaba en las notas preparatorias para *Tierras vírgenes* que Sipiaguin es la media proporcional entre Abaza, Zhemchúzhnikov y Valúiev, y Kolloméitsev es la unión de Novoséltsev, Markévich y Longuínov.

Justamente así están construidas las figuras centrales de *Los demonios*: sintetizan en un personaje particular varias figuras típicas tomadas de la realidad. A menudo, sobre todo en la representación de activistas políticos, Dostoievski no se conformaba sólo con el original para cada tipo, sino que llevaba a cabo un complejo experimento artístico de síntesis, combinación e incluso absoluta fusión de diferentes prototipos en la figura de un solo héroe. La observación y estudio de la actualidad política se combinaba de modo *sui generis* con recuerdos personales sobre conspiraciones pasadas: los héroes «nechaievistas» se tocaban con las figuras de los petrashevskianos y los activistas de ambas épocas, separadas por un veinteno, pero principalmente por una profunda diferencia de programas y formas de actividad revolucionaria, se fundían de manera conjunta en este o aquel héroe de *Los demonios*. La atmósfera política de fines de los años 60 era doblada por la realidad revolucionaria de fines de los 40. La clandestinidad contemporánea estudiada a distancia se complejizaba con las impresiones inmediatas sobre figuras y estados de ánimo de «la historia hace tiempo pasada», uno de cuyos partícipes había sido el propio autor de *Los demonios*.

Así Piotr Verjovienski, que representa en líneas fundamentales a Necháiev, según el proyecto de Dostoievski, es en parte también Petrashevski, al que efectivamente recuerda de modo mucho más fuerte con su activismo excitado que al frío, concentrado y metódico Necháiev.

Y exactamente así el héroe principal de la novela, copiado en lo fundamental de Bakunin, es animado con ciertos rasgos de uno de los más eminentes petrashevskianos, Spiéshniev, cercano a Dostoievski a fines de los años 40.

El enorme olfato artístico y la experiencia segura del novelista le sugería inequívocamente la ley fundamental del auténtico arte del retrato: tipificación de la realidad, transfiguración del hecho hasta su expresión creativa, elevación del caso real a su conformidad con la ley del proyecto artístico y subordinación de una inestable manifestación vital a los firmes principios de la idea, la forma y el estilo.

Es por eso que en su trabajo de escritor Dostoievski nunca se sentía estrechado por los datos de la realidad y los signos reales del prototipo; él necesitaba no una figura concreta determinada con todas sus particularidades vitales, sino solamente su tipicidad artística. Escribe a Máikov: «Pero es que yo no tomo a Chaadáiev, en la novela solamente

tomo este tipo»... Manifiesta en *Diario de un escritor*: «La persona de mi Necháiev, por supuesto, no se parece a la persona del verdadero Necháiev»...

Tal es el pragmatismo artístico que guía a Dostoievski también ante el diseño del lugar de la acción y el tiempo de la novela. El análisis de *Los demonios* muestra que Dostoievski describió aquí con rasgos certeros la última ciudad de su ostracismo: Tver, donde pasó el otoño de 1859. Esta elección, probablemente, es sugerida al novelista por los materiales fácticos de su tema y una vez más reafirma la base real de todas sus construcciones imaginarias. Al elegir Tver como lugar de la acción de la novela, Dostoievski en lo fundamental y principal sigue los señalamientos de la realidad: ante él hay una ciudad por la cual erraba el joven terrateniente de Tver Bakunin y justamente aquí, a orillas del Tvertsá y el Tmaka, vivía en el monasterio Tijon Zadonski²⁴. El novelista se da el derecho de desplazar dos épocas, desconectadas por la historia, y juntar a platicar a dos personajes históricos que lo cautivaban: lleva a Bakunin a la celda de Tijon Zadonski. Por este inusitado acercamiento de dos figuras contrastantes nace una de las páginas más convulsivas de la literatura mundial: «La confesión de Stavroguin».

Finalmente, también el tiempo de la acción de la novela corresponde al período de permanencia de Necháiev en el otoño de 1869 en Moscú, adonde había llegado el 3 de septiembre desde el extranjero y de donde el 22 de noviembre se había marchado a Petersburgo. Piotr Verjovienski llega a la ciudad provinciana a comienzos de septiembre y se marcha a Petersburgo a fines de octubre.

De completo acuerdo con estos datos cronológicos en la novela todo el tiempo se representa una ciudad otoñal y un paisaje otoñal: lluvias, barro, viento, caminos pantanosos, «nubes bajas, turbias, desgarradas», «árboles semidesnudos», «una lenta lluvia menuda, como a través de un colador», «campos segados hace mucho»...

Apartándose de la exacta reproducción de la realidad, Dostoievski representa en la escena del asesinato de Shátov un estanque sin helar (Necháiev, como es sabido, tuvo que partir el hielo para meter el cuerpo por el agujero); en la novela en cambio al cadáver simplemente lo mecen y lo arrojan al agua, en cuya superficie se forman círculos. El fin de noviembre de la realidad histórica Dostoievski lo reemplaza por octubre, cuando el

²⁴ Célebre obispo del siglo XVIII, canonizado por milagroso por la Iglesia ortodoxa rusa. (Nota del traductor).

invierno aún no ha llegado. Esto, probablemente, no sea casualidad. La novela está contenida en tonos nublados de agonía y descomposición. El colorido mustio, otoñal, los tonos pálidamente lúgubres del nórdico otoño ruso, en una mísera provincia, en una ciudad sombría, puede pensarse que son tomados expresamente por el artista para manifestar su idea sobre la enferma Rusia, sobre lo desolador de la época vivenciada, sobre la ruina que avanza. Así como en *Crimen y castigo* Raskólnikov es como si se ahogara bajo el yugo de sus terribles proyectos en la atmósfera polvorienta del verano petersburgués, en medio del calor, la cal, el polvo y la pesadez, del mismo modo también Stavroguin se va descomponiendo y perece bajo el llanto desesperanzado de tenaces y menudas lluvias otoñales, en medio de campos ennegrecidos y caminos pantanosos, bajo un cielo plomizo y frío y los árboles desnudos del desierto parque hereditario, que acababa de cobijar en sus espesuras a los conspiradores asesinos.

En su conjunto, *Los demonios* representan una de las más apasionantes y artísticamente sostenidas novelas de Dostoievski. El intencionado carácter enigmático de algunas figuras queda bien redimido por la nítida y clara línea de la intriga principal, cuyo carácter político realza e intensifica el interés. Los inolvidables diálogos y figuras en la atmósfera tensa de una tragedia en ciernes que gradualmente va embargando a toda la sociedad elevan la crónica de una agitación provinciana al nivel de un fresco siniestro de fuerza excepcional. Tal como en su momento Dostoievski supo subordinar a sus tareas creadoras la novela folletín policial, habiendo combinado a Platón con Eugène Sue y como introduciendo el *Fedón* en el barullo y el caos de *Los misterios de París*, así también ahora abrió la servil y pasquinesca novela-caricatura de Katkov a ese profundo diálogo filosófico en el cual él no conocía rivales en toda la literatura mundial. El aventurismo más vulgar de *Las ovejas de Panurgo*, adoptado sin miedo por Dostoievski para el laboratorio de sus recursos compositivos, se transfigura por la maestría del gran artista en las páginas inolvidables del suicidio de Kirílov, el parto de Shátova, la demencia de Liamshin, el último peregrinaje de Stepán Trofímovich. La combinación inhabitual de sucesos de la contemporaneidad política, las nuevas formas novelescas y las revelaciones creadoras del escritor convirtió la crónica de los periódicos contemporáneos, las denuncias de la novela reaccionaria y las cavilaciones y visiones del escritor febrilmente insertadas en las libretas de notas en una compleja, siniestra y acabada totalidad artística: la novela *Los demonios*.

IX

¿Y cuál es el balance ideológico de esta compleja totalidad? *Los demonios* es un panfleto contra el movimiento revolucionario. En calidad de representante de determinado grupo político Dostoievski ofrece aquí una sátira ásperamente aguzada sobre sus opositores, los representantes del campo liberal y revolucionario. Su tarea, sobre la que escribe detalladamente en sus cartas, es arrasar con el movimiento revolucionario en sus «padres» e «hijos»: los utopistas de los años cuarenta y los prácticos de los sesenta. Hemos visto más arriba que la crítica reaccionaria de Dostoievski no es sin objeto ni abstracta, sino que en lo fundamental está dirigida contra las grandes corrientes ideológicas de la revolución contemporánea, incluyendo en su horizonte manifestaciones tales como Bakunin y Marx. Dostoievski trata de preservar el monarquismo ruso, embistiendo contra las fuerzas que lo socavan o lo amenazan. Pero a pesar de todo el énfasis de denuncia de la novela, el novelista no logró su propósito. Una serie de manifestaciones destacadísimas de la historia revolucionaria de ese momento limítrofe entre dos décadas (la frontera entre los años 60 y 70) queda fuera de la atención de Dostoievski. Partiendo en su indignación satírica de las grandes corrientes de la revolución contemporánea, Dostoievski en su novela opera preferentemente con manifestaciones de orden menor, a menudo incluso secundario. Su cólera está dirigida contra los representantes del liberalismo superviviente de los años 40, en el que él inscribe incluso al editor de *La Voz* Kraievski y de las manifestaciones destacadas de la contemporaneidad, contra dos figuras revolucionarias, remarcadas en 1870 con el sarcasmo publicístico de Katkov: Bakunin y Necháiev. Pero el viejo liberalismo era en general asaz lejano al movimiento revolucionario de los años 60 y con no menos impiedad que en *Los demonios* era desenmascarado y puesto en ridículo por la crítica radical de aquel mismo tiempo. Además, está lejos de ser desacreditado hasta el final por Dostoievski. Habiendo sido él mismo cercano en su juventud a los socialistas utópicos, estaba más allá de sus fuerzas sostener el tono de denuncia adoptado y sobre el final de la novela conduce a Stepán Trofímovich a través de una «apoteosis» iluminadora. Y el mismo fracaso sufrió la concebida sátira contra Bakunin en la figura de Stavroguin, que conserva en la novela su seriedad y significación y hasta el final infunde a su autor un sentimiento de concentrada y profundizada atención, limitante casi con el respeto. Finalmente, el auténtico Necháiev con su carácter trágico y

su fuerza aplasta por completo la fisonomía caricaturesca de Piotr Verjovienski. El esbozo del novelista está inconmensurablemente por debajo del personaje histórico.

Tal fue el desencuentro entre el propósito y la realización. Esforzándose por desacreditar la revolución, Dostoievski toda de hecho con su crítica sólo al liberalismo ruso, la rebelión individual y los excesos del nechaievismo. Desde el campo de la reacción política, ataca solamente posiciones aisladas, quizá las más notables, pero no las más fuertes de su opositor. Pero esta dirección del golpe para el lado donde la victoria parecía más fácilmente alcanzable no justificó el cálculo estratégico del novelista. El análisis de la novela muestra que el Dostoievski ideólogo, con todo su abordaje sobre su inmenso tema, se condenó a la derrota y preparó el fracaso a su proyecto político. Incluso en el limitado marco de la sátira contra Granovski, Bakunin y Necháiev el panfleto de Dostoievski se deshace ostensiblemente y las figuras del movimiento histórico o bien conservan incluso para él su altura, su carácter trágico y su significación, o bien sorprenden por su no correspondencia con los modelos de inmensa fuerza extraídos de la realidad revolucionaria.

Asimismo, es necesario destacar que el fracaso del proyecto político en *Los demonios* queda determinado también por algunos momentos subjetivos. El gran psicólogo no podía sostener hasta el fin en este proceso la posición de los Katkov y los Mescherski. En algunos pasajes de la novela el Dostoievski artista y pensador vence al publicista y alcanza la victoria sobre los representantes del partido estatal de tendencias preconcebidas y rígidas. Ya hemos visto en la cuestión sobre la Comuna de París que Dostoievski, criticando e incluso condenándola, no se situaba en el flanco de extrema derecha de los que rechazaban y repudiaban el suceso. El estudio de la novela muestra que éste no es el único caso en *Los demonios* y que en una serie de pasajes el autor va considerablemente más allá en la superación del rumbo oficialista que había tomado. Los nechaievistas que representa están dotados en la mayoría de los casos de rasgos vivos y atractivos. En franca contradicción con la tendencia combativa fundamental de la novela, Dostoievski expresa por boca de Stepán Trofímovich simpatía por la joven generación, cuyo valor y grandeza el viejo erudito distingue incluso a través de lo que se le representa como errores: «Yo declaro solemnemente que el espíritu de la vida alienta como antes y la fuerza viva no se ha secado en la joven generación. El entusiasmo de la juventud

contemporánea es igual de puro y luminoso que en nuestros tiempos. Ocurrió sólo una cosa: el cambio de objetivos, el reemplazo de una belleza por otra».

En los borradores a la novela este reconocimiento está expresado con mucha más precisión:

St[epán] T[rofímovich] agonizando: que viva Rusia, en ella hay una idea.

en *ellos* en

los nihilistas

hay una idea

– La idea en ellos está en estado oculto

Nosotros también éramos portadores de la idea.

Este eterno llamado ruso a tener una idea, eso es lo maravilloso. *Je ne parle pas* de que todo en ellos venga a propósito y sea decente: pobre rebaño de Dios.

En el proyecto de prólogo a la novela (tampoco escrito) Dostoievski destacaba un rasgo en el revolucionario ruso: «sacrificarse y sacrificar todo por la verdad» y predicar abiertamente esta verdad ante el mundo entero. Sobre este fundamento Dostoievski contraponía a Karakóзов al terrorista italiano Orsini, que arrojó una bomba a la carroza del emperador francés. La tarea de *Los demonios*, conforme con lo manifestado por Dostoievski, es establecer esa verdad por la cual debe luchar la joven generación

Prólogo.

en Kirílov hay una idea popular: sacrificarse de inmediato por la verdad.

Incluso el desdichado y ciego suicida del 4 de abril²⁵ en ese tiempo creía en su verdad (dicen que después se arrepintió, gracias a Dios) y no se escondió como Orsini, sino que dio la cara.

Sacrificarse y sacrificarlo todo por la verdad: éste es el rasgo nacional de la generación. Dios la bendiga y le envíe la verdad última²⁶. Pues toda la cuestión consiste en qué se considera la verdad. Para eso también está escrita la novela.

²⁵ Es decir, Karakóзов. (Nota del revisor).

²⁶ Según la edición académica de las obras completas de Dostoievski, aquí se dice «la comprensión de la verdad». (Nota del revisor).

Concluyendo *Los demonios*, Dostoievski a su modo, lo mismo que Stepán Trofímovich, trata de comprender a la joven generación, creyendo en la sinceridad de sus búsquedas, que sólo casualmente se han desviado –según piensa el novelista– del camino certero. Esas notas de simpatía en Dostoievski eran plenamente comprensibles y casi inevitables. Él no sólo conocía la revolución, la había sobrevivido. Ya en 1870 en carta a Máikov Dostoievski reconoce que aún en el presidio conservaba «un fuerte fermento de liberalismo ruso» y un poco más tarde, en *Diario de un escritor*, anuncia públicamente que en su juventud habría podido convertirse incluso en nechaievista. Reconoce en sí mismo esos principios de oposición e incluso de activo carácter revolucionario que condena en sus contemporáneos menores. Pertrechándose contra los librepensadores y facciosos de dos generaciones, Dostoievski en el plano político quema todo aquello ante lo que se inclinaba en su juventud. Pero en las citadas manifestaciones de Stepán Trofímovich, en notas aisladas sobre la disposición al sacrificio, la sinceridad y el entusiasmo de la joven Rusia, es como si le enviara un último saludo a todo lo que está quemando en la hoguera de su cólera panfletaria. Al estudiar *Los demonios*, señalando todas las repercusiones de la punzante sátira de Dostoievski contra el movimiento liberador, no se pueden silenciar también estas aspiraciones del escritor a comprender a la generación revolucionaria aun en la persona del «zaricida» Karakózov. No en vano, a Dostoievski se le dio tal capacidad de comprensión y nuestro deber es señalar y reconocer la presencia de esta corriente inversa en su panfleto contra la revolución.

Al sacar conclusiones del análisis de la novela, es imprescindible asimismo señalar que la documentación de Dostoievski sobre el fenómeno estudiado se distinguía por ser muy fresca y completa. Algunos destacadísimos periódicos políticos, rusos y extranjeros, que leía atentamente día a día, la prensa revolucionaria extranjera, las proclamas y estenogramas de procesos judiciales, todo esto era cuidadosamente estudiado por Dostoievski junto con la dilatada literatura monográfica dedicada a las mismas cuestiones.

En los años 1869-1872, en relación con los sucesos históricos de la época, salieron no pocos destacadísimos trabajos socio-políticos, que abordaban y proponían temas que interesaban extraordinariamente el pensamiento de Dostoievski. La relación de la revolución contemporánea con el movimiento obrero, el llamado de Oriente, Rusia y Occidente, el futuro del papado y la Iglesia católica, los destinos de las dinastías europeas,

todo esto era materia aquí y en Occidente de tratados e investigaciones especiales. *La Internacional y el jacobinismo como un desafío a Europa* de Oscar Testut, *La procedencia de los Bonaparte* de Michelet, *Capitalismo y socialismo* de Schäffle, *Rusia y Europa* de Danilevski, *La situación de la clase obrera* y *El alfabeto de las ciencias sociales* de Bervi-Flerovski, *Cartas históricas* de Mírtov (Lavrov), *Compilación de artículos póstumos* de Herzen, *Encuesta parlamentaria sobre el levantamiento del 18 de marzo*, *Proceso judicial sobre el caso Necháiev*, he aquí toda una serie de libros que iluminan desde distintos aspectos la época de un giro crítico de la historia europea.

Toda esta literatura que seguían atentamente también *El Mensajero Ruso* y *La Aurora*, e incluso la prensa diaria que leía Dostoievski, le resultaba conocida en lo fundamental y principal. Junto con la contemporaneidad europea, Dostoievski también vivenció en el turbio trienio de *Los demonios* toda una época que transfiguró y profundizó significativamente los fundamentos de su cosmovisión histórica. De la atmósfera candente de este trabajo y esta época salió considerablemente enriquecido por nuevos intereses, ideas y aficiones, que excitaban incomparablemente menos su trabajo creativo en el momento de crear *El idiota*. Los grandes problemas políticos y sociales de la época se colocan ahora en el centro de su atención y lo dirigen a un nuevo tipo de literatura periodística filosófica, que le descubre la amplia posibilidad de exponer y reevaluar con su pluma todos los atrapantes problemas de la época sobre la cuestión eslava y la germánica, sobre Zargrad y Asia, sobre el socialismo y la ortodoxia, sobre la revolución y la autocracia. La forma dominante de Dostoievski en los años 70 la constituye el *Diario de un escritor*, que responde orgánicamente a su nueva búsqueda literaria.

Pero la primera obra en la cual la contemporaneidad política en curso se captura con avidez y encuentra su reflejo satírico en las figuras y el drama fue *Los demonios*. Ésta no es sólo una novela, sino es, además, según la idea de Dostoievski, una historia artística y una literatura periodística filosófica. Los anales del pasado cultural de Rusia, tomados bajo el ángulo punzante de la denuncia, se combinaron aquí con los ecos de la política europea contemporánea y los anhelos utópicos de «la década notable»²⁷, con los hechos sangrientos de «el año terrible»²⁸. No en balde junto con Belinski y Granovski en la

²⁷ De esta forma calificó Pável Ánnienkov al decenio entre 1838 y 1848, que vio nacer a la primera *intelligentsia* rusa. (Nota del traductor).

²⁸ Así denominó Víctor Hugo a su ciclo de poemas dedicados a la Comuna de París. En Rusia, Nikolái Nekrásov tomó este título para un poema suyo. (Nota del traductor).

novela aparecen los actualísimos nombres de Bismarck y Jules Favre y no es casual que los recuerdos del autor sobre los petrashevskianos se fundieran con sus impresiones sobre la Comuna, la Internacional y los nechaievistas. Las memorias personales en toda la extensión de *Los demonios* se combinan con el boletín político del día y la crónica del pasado es doblada por los editoriales corrientes de la prensa. Esto comunica una agudeza, originalidad y vitalidad tan fuera de lo habitual a la novela escrita en Dresde de Dostoievski que, más allá de sus tendencias reaccionarias, conserva hasta ahora su expresividad y fuerza artística. El lector de nuestra época, endurecido contra la tentación de entregarse a la propaganda panfletaria del novelista, valorará su capacidad para permear una compleja composición épica con los conmovedores temas sociales de la época, desplegar la lucha de ideas en una apasionante tragedia humana y verter la prédica combativa de su credo político en imágenes creadoras de inolvidable significación.

Traducido por Omar Lobos

Revisión de Jordi Morillas