

**Andréi Bieli**

**La tragedia de la creación. Dostoievski y Tolstói**

**I**

¿La tragedia de la creación o la tragedia de la creación rusa? ¿Toda creación artística es una tragedia religiosa o la creación rusa, en su suprema y máxima intensidad, se convierte en una tragedia puramente religiosa? La Musa, la amada mujer, se convierte en la Madre Patria, como se convirtió en Patria para Dostoievski, Gógol, Tolstói. Pero aquí... me detengo: ¡qué respuesta inesperada!, ¿qué se puede añadir? El presagio pasó por delante de nosotros entre cantos y un estruendo amenazador: ¿qué es eso?, ¿una tormenta de primavera que se precipita con gracia bendita sobre nuestros corazones o una terrible tentación del Anticristo, el anuncio de un nuevo peregrino ya casi envuelto en un aura de santidad? Tolstói se erigió durante muchos años sobre Europa como un peñasco enigmático e inamovible; pero él era la cima de la creación rusa, así que lo miraban con temerosa perplejidad. Y de pronto ese peñasco se movió y se deslizó; la huida de Tolstói del mundo fue un trueno apagado: el enigma se resolvió, para unos, en una gran aflicción, espanto y miedo por Rusia, y, para otros, en un presagio fragante, en esperanza y alegría. Una piedra, cuando se desprende y rueda, se cubre de nieve; la avalancha crece. Y no pasa solo por Tolstói el asunto. Tolstói estuvo treinta años en un callejón sin salida, sin avanzar ni retroceder. Durante treinta años experimentó la tragedia de la creación. Y de repente se levantó, dio un paso y se puso en marcha. ¿Cómo saber si no hará lo mismo Rusia, que también está enferma? Se siente el estruendo de una avalancha en el movimiento de Tolstói; Europa tiene motivos para temer. Aquí no se trata de la contraposición entre la filosofía occidental y la oriental, sino entre la palabra ya dicha de la cultura y la palabra aún no dicha e indecible de la futura cultura rusa. Lo *penúltimo* aún no ha sido expresado, pero ya se habla de lo *último*: ¿no será demasiado prematuro?

La cultura rusa no es aún nuestra casa natal; no tenemos hogar; pero ya hace tiempo que la cultura rusa se nos figura como una esperanza. Ni siquiera en voz alta nos atrevemos a decir lo que en voz baja nos susurramos en los rincones; nuestra propia esperanza, dirigida a Rusia y expresada, es capaz de convertirse en vulgaridad y

presunción; y con la apresurada expresión de nuestras esperanzas debemos luchar casi con mayor ensañamiento que con la expresión de nuestras desilusiones.

*Comprende... No estamos aquí ni allí,*

*Nuestra causa es tan errante,*

*Los gallos cantan y cantan...*

*Pero la faz del cielo aún está oscura.*<sup>1</sup>

Y una y otra vez, en el oscuro humo de toda clase de provocaciones, la estridente voz del gallo de la madrugada.

En cualquier caso, sin importar cuál sea nuestra consideración de lo que sucedió ayer, sabemos que se está produciendo un acontecimiento enorme en la vida rusa, un acontecimiento tan importante como los más grandes de la historia, un acontecimiento equivalente a la batalla de Tsushima. Una «nueva Tsushima»<sup>2</sup>, dirán algunos. Pero también los habrá que digan: «Una nueva Kulikovo»<sup>3</sup>.

Lev Tolstói, beldad de la vida rusa, anciano de ochenta años, un gran escritor universal, transgredió todos los límites en la tragedia de la creación, soportó la tragedia y no cayó en ataques de epilepsia como Dostoievski ni murió como Gógol; con él la literatura rusa emprendió una larga peregrinación hacia la Nueva Ciudad que había entrevisto. Ese simbólico peregrino con el nombre literario de Vlas se volvió real: no es el tío Vlas el que camina por los campos rusos, no; es Tolstói quien caminó por ellos. No abundaremos en comentarios: durante años y decenios discutiremos acerca de lo sucedido; hoy todo lo que podemos hacer es decir «*amén*».

Y callar.

Sluchevski, al mencionar la opinión de Strájov de que en la actividad de Dostoievski había algo heroico, vincula a Tolstói con Dostoievski; en la actividad de ambos hay algo heroico. Que los dos eran *bogatires*<sup>4</sup> no en sentido figurado, sino real, lo sabemos bien; la huida de Tolstói, por fin, revela ese principio heroico de nuestra literatura que hasta entonces había permanecido en la sombra. ¿Quién sabe? Puede que ya hayamos agotado toda la extensión del gamberrismo literario contemporáneo y ya no tengamos adónde ir; en todo caso, no puede ser peor; quizás hasta la tomaína misma de

<sup>1</sup> Estrofa del poema de Zinaída Guippius «Los gallos» (1906). [Nota de la edición rusa]

<sup>2</sup> Referencia a la batalla de Tsushima (1905) entre rusos y japoneses. Acabó con la victoria de estos últimos. [N. del T.]

<sup>3</sup> Referencia a la batalla de Kulikovo (1380) entre rusos contra tártaros y mongoles. Acabó con la victoria de los primeros. [N. del T.]

<sup>4</sup> Héroe de la épica rusa. [N. del T.]

la depravación literaria se haya descompuesto y ya no sea peligrosa: el cielo se ha despejado y se oye el canto de cisne de la última «bandada gloriosa» dirigido al futuro, al heroico período de nuestra vida.

Tolstói, Dostoievski y Gógol –tres grandísimos escritores rusos– se percataron de la tragedia del artista, vieron en el artista a un hombre nuevo, vincularon la nueva humanidad con la nueva Rusia que se les había presentado en sueños, comprendieron religiosamente su relación con la patria. Por eso, cuando se habla de la tragedia de la creación en Dostoievski, cabe decir que para los tres esa tragedia es la misma.

Si examinamos en detalle la vida creativa de esos grandísimos artistas de la palabra que han escrito obras comprensibles para todos sin excepción, nos parecerá que en sus cautivadoras creaciones hay cierto sentido último que escapa a la masa; ante nosotros surgirá una serie de bellezas verbales completamente explicables por la lógica, luego bellezas que se explican por su riqueza metafórica, luego bellezas que se explican por la idea que dejan traslucir las imágenes; una idea sabia, revestida en una imagen bella, nos llegará en una frase sonora y hermosa; por eso huelga defender la belleza del estilo de Goethe, el cincelado de los versos de Pushkin o las voluminosas frases de Tolstói.

Por otra parte, todos los manuales de estilística y retórica, todas las reglas del arte de la oratoria no serán más que una abstracción muerta y esquemática de la esencia viva de la palabra artística; del mismo modo, todos los intentos de encontrar las reglas de la armonía de imágenes están condenados al formalismo; la tan mentada armonía de imágenes, cuando se la intenta expresar bien articuladamente, viola otra vez las reglas de la estética escolar; pero lo que más nos impacta es la colección de pensamientos brillantes de un genio y su exposición rigurosamente sistemática; ese sistema de pensamientos, esa ideología tan mentada, a menudo resulta banal, por muy alta que sea la valoración que se haga del genio; a menudo nos enfadamos con un artista de la palabra cuando este abandona el lenguaje de las imágenes y comienza a hablarnos con el de los conceptos abstractos; y, a la inversa, el exceso de imágenes nos irrita en un filósofo especializado. Un genio que no se exprese ni mediante pensamientos, ni mediante imágenes ni mediante reglas estilísticas quedará sin manifestarse; solo se lo intuirá por la unidad de forma y contenido. Hasta en Goethe encontramos versos pesados, falta de claridad en la exposición, ideas banales; el asunto no pasa por el pensamiento, por lo pintoresco o por la observancia de reglas literarias, sino por algo diferente, vivo pero incomprensible, que escapa totalmente a las definiciones del genio artístico. Por eso las imágenes más claras de los grandes artistas de la palabra no son en realidad tan claras, como tampoco ese cielo

diáfano que tenemos sobre nuestras cabezas, si se lo mira bien, es celeste, sino azul, oscuro, insondable.

Por esa razón, las creaciones de los genios, a pesar de su cristalina claridad, a menudo nos obligan a observar con inquietud su profundidad y a definir esa claridad como la claridad de la profundidad, pero... no más que eso; el fondo escapa a nuestra mirada.

Eso es lo que encontramos cuando estudiamos con atención la belleza artística de la palabra. Y casi lo mismo encontramos cuando estudiamos la vida de los creadores de la palabra. No es sorprendente que hayamos trazado el esquema de desarrollo del genio pero, a la vez, no sepamos qué es un genio; entonces, sobre la base de los datos histórico-literarios, concluimos no sin fundamento que el genio artístico suele comenzar con un excepcional estallido de las fuerzas vitales, con una locura en verdad volcánica; esa locura queda grabada en las tormentas vitales experimentadas por el creador, en las nebulosidades de la forma, en una neblina mística e indefinida que nos oculta la idea de lo creado; para ese momento de la creación tenemos incluso un término, el llamado «*Sturm und Drang period*», el período de los ímpetus tempestuosos, que, en el caso de los llamados románticos, abarca toda su creación y a veces consume la propia vida de los creadores (el desenfreno de Beethoven, la locura de Schumann, de Nietzsche); el período romántico suele revelarnos en el artista a un genio y a un ocioso juerguista; a veces, a un escandalizador; a veces, a un héroe. Verlaine fue uno de esos juerguistas... hasta la muerte; y Oscar Wilde fue uno de esos escandalizadores hasta la prisión; Byron resultó un héroe a la hora de su muerte; en ese período fatal, el joven Lérmontov cae víctima de un duelo, mientras que Richard Wagner, con la batuta en la mano, oye una manifestación que se acerca, arroja la batuta y corre a la calle a pronunciar un discurso<sup>5</sup>.

Luego sobreviene el apaciguamiento, un período de fructífera labor creativa: el pensamiento se encauza, la vida se tranquiliza, la forma adquiere una bella claridad. Ese período produce obras que llamamos clásicas. En algunos, el primer período se refleja relativamente poco en la vida (por ejemplo, en Fet); en otros, es todo lo que se refleja (Verlaine, Lérmontov); pero solo el segundo período, superador del romanticismo e imprescindible —en palabras de Goethe— hace que un artista-genio para unos pocos se convierta en un artista-genio para muchos. El genio que ingresa en ese período a veces, por debajo de la máscara de lo cotidiano, se yergue en toda su juvenil y volcánica pasión.

---

<sup>5</sup> Referencia a un episodio biográfico del compositor Wagner, quien participó activamente en los eventos revolucionarios de los años 1848-1849 en París y Dresde. [N. del T.]

Ya aplomado en las obras de ese período, el autor de *Historia del levantamiento de Pugachov*, Pushkin, cae víctima de su apasionado temperamento; Wagner, sereno mientras componía la música para *Tristán e Isolda*, nos muestra un estallido de monstruosa pasión; los aplomados clásicos Goethe y Tiútchev se enamoran en la vejez como si fueran muchachos. El más grande artista de Europa, Nietzsche, nos arroja su bomba *Así habló Zaratustra*. Los tres más grandes escritores de la tierra rusa –Gógol, Tolstói y Dostoievski– nos dejan perplejos con su labor verdaderamente increíble: el primero publica *Pasajes selectos de la correspondencia con los amigos* y muere en medio de incomprensibles tormentos ante la Rusia que lo adoraba como artista; Dostoievski nos traza proféticamente las imágenes del Apocalipsis en la realidad actual y obliga al lector ruso a venerar la visión de Aliosha Karamázov como el único futuro real de Rusia. Y luego Tolstói, Tolstói, quien nos desconcierta con un acto ante el cual palidecen las extravagancias de Gógol y Dostoievski. Tres grandes escritores rusos: uno, maniático; el segundo, epiléptico, y el tercero, o bien santo o bien loco.

Las personas con sentido común valoran como es debido la labor artística de un genio, pero se desconciertan, se asombran, se indignan cada vez que el hombre-íntegro en el genio se acerca demasiado al hombre-genérico; las personas con sentido común se indignan cada vez que la radiante nebulosa de imágenes del arte puro es también una radiante nebulosa para el mismo genio. No queremos analizar con atención ese rasgo puramente humano que engendra la capacidad de crear imágenes. La radiante nebulosa de imágenes no es sino un afán no del todo consciente por la vida. El genio toma la vida desde un ángulo que ignoramos por completo o que tememos, odiamos, o no queremos reconocer. El humo rosa de la creación, el halo que rodea las imágenes del genio y que nos acuna, es siempre el resplandor del incendio que envuelve el misterio de la vida del genio; mientras eso sea humo, crepúsculo, arco iris, instalamos monumentos; pero, cuando ese arco iris se convierte en el fundamento del camino vital, fundamento que abraza todos los pilares, no entendemos nada: una y otra vez no entendemos, no entendemos por enésima vez. Admiramos el «Infierno» de Dante, pero no entendimos nada en el «Paraíso» del mismo Dante; entendimos la primera parte de *Fausto*, pero nada de la segunda. Entendimos los *Principios* de Newton, pero no entendimos a Newton inclinado sobre el Apocalipsis<sup>6</sup>. Entendimos el positivismo de Comte, pero no entendimos el misticismo de Comte. Entendimos los genios de Shakespeare y de Beethoven, pero no

---

<sup>6</sup> Al final de su vida, Newton escribió una obra sobre el profeta Daniel y una interpretación del Apocalipsis. [Nota de la edición rusa]

entendimos sus turbulentas vidas; entendimos a Wagner, autor de *El anillo del Nibelungo*, pero no entendimos al revolucionario que interrumpió la «Sinfonía» de Beethoven para correr a la calle y unirse a los manifestantes; entendimos que Schumann compusiera hermosas sinfonías, pero no entendimos que precisamente por componer hermosas sinfonías se volvió loco; Lérmontov y Pushkin murieron en duelo precisamente porque eran Lérmontov y Pushkin; Gógol murió por aquello que arrancaba carcajadas a Rusia (y que sumió a Pushkin en tristes pensamientos al escucharlo en persona): la contemplación de las «*almas muertas*»; Dostoievski, si no hubiera sufrido de epilepsia, no habría sido Dostoievski, y sufría de epilepsia tanto a causa de los grilletes como del misterio realmente vivido de que «*nuestro mundo es el purgatorio de los espíritus celestiales ofuscados por un pensamiento pecaminoso*» (palabras de Dostoievski); más aún: Dostoievski enfermó porque la «*necesidad de experimentar ese pasmo al borde de un precipicio, asomar medio cuerpo hacia él, mirar el abismo y... arrojar en él cabeza abajo*» (palabras de Dostoievski en *Diario de un escritor* de 1873) es una necesidad de la misma Rusia. ¿Se puede ser ruso y no volverse loco por esa conciencia real? El abismo del que Dostoievski hablaba *era él mismo*. ¿Y cómo se puede pensar que era otra cosa si se ha experimentado siquiera mínimamente a Dostoievski? Por último, el octogenario Tolstói que abandona el mundo es igual, si no más, que el Tolstói de cuarenta años que nos fascina con su radiante neblina creativa; esa radiante neblina se convierte, en las ardientes llamas de la vida, en las locuras, extravagancias y epilepsias de los genios que en ocasiones tanto amenazan nuestro bienestar; es hora de que nosotros también reconozcamos que la tragedia de nuestro desdoblamiento (la aceptación de una obra genial y el susto ante el genio de carne y hueso) es la tragedia de la creación misma, que en su madurez niega no solo la vieja vida, sino también su contemplativa transformación en arte; el genio es un *hombre* en el artista y no un *artista* en el hombre; por su parte, lo auténticamente humano en el genio aproxima hasta tal punto el límite de las posibles osadías humanas que la propia humanidad del genio, no comprendida en su totalidad, causa espanto porque es titánica y se fortalece en el rechazo a la vanidad cotidiana; «*el servicio a las musas no soporta la vanidad*»<sup>7</sup>. No debemos ver en ese lema de Pushkin una negación de la vida, o falta de voluntad, o amoralidad; debemos ver en ese lema el rechazo a los inútiles ajetreos que nos ocultan la vida; y, dado que vivimos en una vida

<sup>7</sup> Cita del poema de Pushkin «19 de octubre» (1825). [Nota de la edición rusa]

inauténtica, el rechazo de la vanidad es para nosotros el rechazo de todo lo real, de eso que llamamos vida y que, para el genio, constituye una muerte certera.

La auténtica aspiración del misterio humano en el genio es atacar y matar la muerte en la vida, y, dado que todo lo que se manifiesta en nosotros es mortal, siempre recibimos duros golpes por parte de los genios; ellos son rapaces para nosotros; entre ellos y nosotros existe un litigio irreconciliable, ¡y con qué frecuencia ese litigio termina con la muerte, la locura, la prisión y la epilepsia para quien no puede no ser profeta! El arte puro, el estadio del clasicismo, es decir, de la aparente serenidad y equilibrio del artista, no es en absoluto una negación de la locura del romanticismo, sino una tregua entre la vida y la creación; la lava de la creación penetra en lo más recóndito de lo supraconsciente: el «tamiz de Apolonio de la claridad», la «*forma bella*» del clásico no es siempre más que una fantasmagoría con la que el genio se engaña a sí mismo y a nosotros.

El equilibrio, el triunfo sobre el romanticismo no es el fin *último* de la creación artística; el equilibrio, la armonía de la forma es apenas una pausa en ese camino de locura llamado creación; el drama de la creación tiene tres actos: en el primero —el romanticismo—, el vino de la vida de la creación es joven y fermenta; en el segundo, el vino es vertido en botas y gana fuerza bajo la máscara de lo olímpico (clasicismo); en el tercero, el vino bien añejado se convierte en la sangre y en el fuego de la vida: la máscara de serenidad se hace añicos, entonces o bien el artista en el genio intenta matar al hombre (el vino en las botas se ha convertido en creación), o bien el hombre en el genio mata al artista (el vino hace estallar la bota). Es entonces cuando se oyen «rayos y voces»; se acercan los últimos desenlaces; al artista se le derrumba el arte, se le cae el ídolo y se le abren las proféticas pupilas,

*Como las de un águila asustada.*<sup>8</sup>

El «sabio aguijón de la serpiente» pica a través de la boca del artista: ahora este es un profeta, porque el fin último del arte es profetizar sobre el fin último de la vida.

La creación artística traba batalla con la vida; pero la creación artística, en su tercer momento, que ya no es ni clasicismo ni romanticismo, traba batalla con el segundo momento, con el arte clásicamente sereno y equilibrado; la creación artística traba batalla

---

<sup>8</sup> Cita del poema de Pushkin «El profeta» (1826). [Nota de la edición rusa]

consigo misma, negándose como una actividad dirigida a crear bellas formas; la forma se convierte en ídolo: en esa lucha, el artista o bien se aniquila como tal (Tolstói), o bien se aniquila como hombre (Dostoievski) o bien muere como artista y como hombre (Gógol). Y eso no es casual.

En efecto, la capacidad de ver imágenes atractivas (una suerte de mediumnismo) cobra fuerza en el romanticismo, pero el fin de esas *visiones* escapa al romántico; el éxtasis y la visión se desarrollan por igual tanto bajo los efectos de la inspiración como bajo los efectos del hachís. La capacidad de ver imágenes atractivas no puede dejar de convertirse en embriaguez; es típico que muchos románticos hayan comenzado por el culto a todo lo inasible, a lo interiormente extático, y hayan terminado o bien en la embriaguez (Hoffmann, Poe) o bien en la pereza (Schlegel); por eso el romanticismo tiene su propia tragedia; el éxtasis, por sí solo, se aniquila y se hace polvo a sí mismo; y el romántico queda hecho cenizas. Solo la capacidad de dominarse a sí mismo, la unión entre la inspiración y la sobriedad del trabajo convierte al artista en clásico; aquí el aspecto artesanal del arte verbal es lo que prevalece: la palabra, la expresión misma requiere un riguroso trabajo; el clásico está por encima del romántico ya por el solo hecho de que, en él, al aspecto romántico de la creación se añade el límite de la forma: aquí Dioniso, a través de Orfeo, se convierte en Apolo Musageta.

Pero no se puede apelar al aspecto artesanal de la creación para justificar la actividad artística como un bien; también el artista clásico, si no lleva en su interior algo grande, es un fantaseador estéril que convierte sus fantasías en oficio. ¡La fantasía! Pero la fantasía es una suerte de borrachera de imágenes, un oficio cuyo fin permanece oculto; un zapatero que cose zapatos tiene un objetivo real; un artista clásico, si solo es artista y no hombre, es un borracho que cose con minuciosidad un zapato inconcebible e innecesario.

Pero he aquí que solo al arte se le ofrece una escapatoria; el arte es una necesidad religiosa del espíritu en el que una *visión* es la *visión* de la verdad última; el oficio es la actividad última, es decir, la transformación de sí mismo y de los otros.

El artista es de por sí su propia forma; su tarea es acuñarse a sí mismo. En su persona y en los demás ve el prototipo de una realidad diferente que no puede plasmarse en las condiciones de la actual realidad, y a esa realidad le dice: «¡Sé!». Pero un doble peligro lo acecha: la *visión de fuego* de la futura verdad la confunde con el presente; el pasado de su actividad, es decir, la desmedida borrachera con imágenes y el oficio disgrega su actividad como hombre. Se confunde como un vidente; se marchita en tanto

maestro de la forma. Y a menudo nos encontramos con un fenómeno triste: la prédica degenera en literatura publicística (Gógol, Tolstói, Dostoievski); la forma artística, en retórica (Gógol); ahí solemos dejar de entender: tomamos la literatura publicística por lo *verdadero* y, así, acercamos al genio a nuestra felicidad, por lo cual recibimos inesperadamente duros golpes; cuando Dostoievski nos dice desde su *Diario de un escritor* que volar «*cabeza abajo*» es la condición de la religiosidad, más bien estamos de acuerdo con Nordau<sup>9</sup> que con Dostoievski; entonces maldecimos y perseguimos en el genio al hombre, pues de otro modo sería él quien proferirá sobre nosotros su maldición. Debemos resolver de una vez y para siempre el litigio entre nosotros y el genio: una salida es tomar al genio por loco; la otra, *volverse loco*. En el primer caso nos aguarda un estado vegetativo, no la vida; en el segundo, nos devora la vorágine de la locura.

La creación artística es una lucha entre dos verdades, una lucha del pasado con el futuro, de lo humano corriente con lo superhumano, de Dios con Satanás, en la que el ideal de la Madonna se contrapone al ideal de Sodoma, tal como entendía Dmitri Karamázov, como entendía el propio Dostoievski y como debemos entender todos nosotros si es que amamos y conocemos a Dostoievski; pero amar a Dostoievski significa reconocer la terrible tragedia que nos acecha en la creación, porque la propia creación de Dostoievski es un relato viviente de la tragedia que él sobrellevó. Dostoievski, al igual que Gógol y Tolstói, es la conciencia personificada de las raíces de la propia creación; más aún: es el naufragio de la creación. Dostoievski, Gógol y Tolstói son los presagios de que la tragedia de la creación rusa es el principio del fin de nuestra vida feliz.

## II

Los tres momentos de la creación se presentan extrañamente mezclados en las obras de Dostoievski. En él no hubo un momento romántico, otro clásico y otro religioso que se hubieran desarrollado por separado. Hijo de un médico pobre que vivía en un hospital, tuvo ocasión de ver los sufrimientos reales de las personas. La vida se alzaba ante él con nitidez. Desde niño, el mundo fue para él «el purgatorio de los espíritus ofuscados por un pensamiento pecaminoso». Todo se entrelazó de un modo extraño en él y adquirió bruscos relieves: la serena contemplación de la vida, el conocimiento del alma humana y la más

---

<sup>9</sup> Max Nordau, escritor y crítico literario alemán; aplicaba a las obras de arte el método del peritaje médico. Consideraba que los escritores contemporáneos a él (Ibsen, Nietzsche, los simbolistas) eran personas espiritualmente degeneradas (véase su obra *Degeneración*, 1892-1893). [Nota de la edición rusa]

irrefrenable fantasía. Algunas escenas de sus novelas realistas recuerdan a Hoffmann y a Poe; otras, más bien la crónica protocolar y periodística de las caídas humanas; pero allí, en las mugrientas tabernas, en medio de asesinos, locos y prostitutas comienzan a aparecer escenas proféticas que recuerdan el Apocalipsis.

Todo lo que hemos dicho sobre el genio es aplicable a Dostoievski. Al examinar sus obras, encontramos bellezas verbales enteramente explicables por la lógica que hablan de su modo (*слог*) descuidado; sí, su modo es descuidado, pero el modo, es decir, la relación consciente con las particularidades propias de las expresiones verbales, no es estilo (*стиль*); el estilo es, diríamos, el acompañamiento verbal del contenido expresado mediante la palabra; se expresa ante todo en los elementos musicales de la palabra, en el orden de las palabras, en el ritmo de la escritura. El estilo de Dostoievski también es único. Las imágenes de Dostoievski, ¿quién puede olvidarlas?: ora nos persiguen (la imagen de la Eternidad como un baño lleno de arañas), ora nos elevan (la visión de Aliosha Karamázov). La claridad de pensamiento es tal que a veces adquiere relieve; pero no es en las imágenes, en el modo, en el estilo, en el conocimiento de la psicología y de la vida que reside la fuerza de Dostoievski, sino en la profundidad de las propias ideas tomadas en sí mismas. Sorprende en él cierta unidad de forma y contenido; ni el pensamiento ni la mística por sí solos, y menos aún la forma verbal en sí misma dan cuenta de Dostoievski; una *visión* viva que arde como una llama en su interior nos atormenta, nos oprime, nos interpela. A pesar de su claridad cristalina no vemos con nuestra conciencia aquello a lo que nos convoca Dostoievski; vemos que la cristalina claridad es la claridad de la profundidad, de una profundidad que va más allá de los límites del espectro de nuestra vida; nuestra vida cotidiana, hundiéndose tan desapercibidamente en su cotidianidad, se convierte en algo completamente extraordinario; entonces empezamos a atribuir todo lo excepcional que les pasa a sus personajes a la lucidez psicológica del autor; decimos entonces que es un psicólogo y que lo central de su mirada reside en la fidelidad a la psicología; pero tan pronto como asumimos ese punto de vista, su *psicología* funde nuestra vida cotidiana a tal punto que los acontecimientos de sus dramas comienzan a desarrollarse no según las leyes de la realidad, sino según las leyes de su extraña alma. Nikolái Stavroguin toma de la nariz a un respetable ciudadano y lo arrastra por la habitación; un hombre del todo normal, Verjovienski, llama a Stavroguin Iván Tsarévich<sup>10</sup> y espera de él la salvación de Rusia; ahí mismo se desarrolla la teoría de

---

<sup>10</sup> Héroe de los cuentos populares rusos. [N. del T.]

---

Dostoievski de que el pueblo ruso es portador de Dios; el propio Dostoievski describe en detalle un episodio espantoso en el que un muchacho de una aldea se dispone a disparar contra una *hostia*; la «necesidad de experimentar ese pasmo al borde de un precipicio, asomar medio cuerpo hacia él, mirar el abismo y... arrojarlo en él» es una característica del pueblo ruso, explica Dostoievski. Y es en esa extraña –desde el punto de vista del sentido común– y maniática característica que gira la psicología del propio Dostoievski; es ella la que construye esa realidad real en la que el propio Dostoievski nos obliga a creer; y nosotros nos estremecemos y creemos. Todos los personajes de Dostoievski son personas en las que tal o cual rasgo es llevado al extremo con la mayor fidelidad; además, el límite de Dostoievski está infinitamente más lejos de los límites de la misma realidad. Ese desarrollo exacerbado y anormal de todos los rasgos y de todas las contradicciones constituye para Dostoievski la ley de la realidad; pero las leyes de la realidad, tal como las conocemos, ignoran por completo las leyes de la realidad de Dostoievski; pero he aquí que, cuando explicamos a Dostoievski diciendo que es un psicólogo realista y buscamos el *fondo* de su psicología, no hallamos ese fondo; su psicología no es un fundamento, sino un velo; no es un fin, sino un medio. ¿El fundamento de qué? ¿El medio para qué?

Todos los personajes de Dostoievski están desdoblados hasta el límite. Hemos oído en más de una ocasión decir a la crítica que «el ideal de Sodoma lucha en ellos con el ideal de la Madonna». Sin embargo, su desdoblamiento es un reflejo de la desdoblada creación de Dostoievski, que en uno de sus extremos se apoya en un *éxtasis* tronante y serafíneo, en un instante de armonía eterna; ya esa misma armonía, tal como la describe Dostoievski en el príncipe Mishkin y en Kirílov, es consecuencia de un ataque epiléptico; el atronador grito de entusiasmo de los serafines» es sustituido por el grito bestial de un epiléptico. Desde ese punto de vista, la propia mística de Dostoievski es resultado de la epilepsia. Los ataques de epilepsia y la perversión sexual: he ahí el límite inferior de ese *abismo* al que nos conduce la psicología de Dostoievski. Pero, por otra parte, «un silbo apacible y delicado»<sup>11</sup> sopla como una auténtica revelación de las proféticas conversaciones que esos mismos personajes mantienen sobre el futuro de Rusia; no solo los epilépticos conocen «instantes de eterna armonía»; también los conoce el *stárets* Zosima, cuya imagen arde como una estrella brillante sobre la Rusia de Dostoievski; también los conoce, sin sufrir ataques, el príncipe Mishkin, antiguo idiota al que otra vez le tocaría caer en la idiotez, cuando en una velada profetiza de un modo genial acerca de

---

<sup>11</sup> 1 Reyes 19, 11.

los destinos de Rusia; pero esa profecía termina en un ataque. El *stárets* Zosima profetiza sobre el futuro: el «¡Sea! ¡Sea!» atraviesa como un soplo toda la creación de Dostoievski; y ante nosotros se alzan, como un cuadro dichoso del futuro, «Las bodas de Caná». Esto es lo que lee el padre Paísi mientras Aliosha dormita y escucha a través del sueño: «Al tercer día se hicieron unas bodas en Caná de Galilea; y estaba allí la madre de Jesús. Y fueron también invitados a las bodas Jesús y sus discípulos...»<sup>12</sup>.

«¿Una boda? ¿Qué es eso?... ¿Una boda? –surcó como un torbellino la mente de Aliosha–. Pero el camino... el camino es grande, recto, luminoso, cristalino y con el sol al final de él» (*Los hermanos Karamázov*). El camino es grande, recto, luminoso, cristalino – el camino de Rusia para Dostoievski; y la tierra por la que camina nuestra profética historia es para él tierra santa.

«Para mí, Dios y la naturaleza son una misma y única cosa», dice una coja medio idiota y medio santa en *Los demonios*. «Todos al unísono dijeron “chúpate esa”. La madre superiora se echó a reír [...] Sin embargo, una de las *stáritsa*, una que vivía en nuestro convento haciendo penitencia por dárseles de profetisa, me preguntó en voz baja, cuando salíamos una vez de la iglesia: «¿Qué es la Virgen? ¿Tú qué piensas?». Y yo le contesto: «Es la gran madre, la esperanza del género humano». «Así es –me dice–, es la gran madre tierra y en ello hay un gran regocijo para la humanidad. Y toda pena terrena y toda lágrima terrena son un regocijo para nosotros; y cuando empapes con tus lágrimas la tierra hasta la hondura de un pie, enseguida te regocijarás de todo y tu pena desaparecerá para siempre; esa es la profecía».

Extraña profecía: halla eco en el sermón de la luminaria de Rusia, el *stárets* Zosima, que enseña a amar la tierra; también se encuentra en el Evangelio: «Ahora vosotros tenéis tristeza, pero pronto me veréis, y se gozará vuestro corazón, y nadie os quitará vuestro gozo...»<sup>13</sup>. Los personajes de Dostoievski, al igual que el propio Dostoievski, tampoco parecen ver a Dios; pero ellos y Dostoievski, a través del sufrimiento, la demencia y el delirio del valle de lágrimas recuerdan que volverán a verlo, que nadie les quitará su gozo; en el sufrimiento, en el delirio, en el vicio y en el crimen se esconde el regocijo; la locura, el delirio, la epilepsia, el asesinato: todo eso, para Dostoievski, hunde sus raíces en el alma del pueblo ruso, *portador de Dios*; todo eso – disparar a una hostia, todo ese llamado a arrojarse «cabeza abajo» al abismo– es la esperanza oculta de Dostoievski de que, en el instante del último sacrilegio por parte de

<sup>12</sup> Juan 2, 1-2.

<sup>13</sup> San Juan 16, 22.

los publicanos, las adúlteras y los bandidos, se alzarán la imagen de aquel que dijo: «Nadie os quitará vuestro gozo». En el último instante se levantará sobre el abismo la imagen de quien caminaba por las aguas, nos tenderá la mano y nosotros, si no dudamos, caminaremos junto con él por las aguas del abismo.

Pero ¿a qué precio se logra para Dostoievski el acercamiento al Lejano? ¿Aceptaremos nosotros, amantes del Dostoievski psicólogo-realista y, a la vez, amantes sobre todo de la calma y el decoro, que la esencia última de nuestra vida y de la vida de nuestro pueblo sea alcanzada por los medios que justifica Dostoievski? Porque esos medios son un *escándalo*: la rebelión de la esperanza contra todos los pilares de nuestro régimen de vida, de la moral, de la honradez. ¿Querremos la resignación alcanzada mediante el crimen, la santidad mediante el pecado, el futuro de Rusia mediante su transformación en un millonario caos de epilépticos, idiotas, voluptuosos y monjes que profetizan? Porque no caben dudas: para Dostoievski, el camino a la extrema santidad pasa por la tierra de la *extrema osadía*. Y por eso ese camino «grande, recto, luminoso, cristalino» en el que piensa Aliosha mientras dormita bajo la monótona lectura de Paísi sobre el ataúd del *stárets*, el camino de Rusia, es para Dostoievski un camino sobre el abismo. ¡Qué exceso de vida, esperanza, amor y fe se necesita para ver el sol brillar en medio de él, es decir, ver el sol que se oculta en medio de la locura, la profecía, la epilepsia, el adulterio! O a la inversa: ¡cuál debe ser la desesperación, la impotencia, cuál debe ser el cansancio, el crimen y la perversión para esperar el sol precisamente ahí! Dostoievski hace encabritar la vida contemporánea rusa al borde de un precipicio, del mismo modo que Pedro el Grande, según la expresión de Pushkin, hizo encabritar a Rusia con sus reformas externas. Y los cascos de Dostoievski son más terribles, criminales y dementes que los de Pedro. En tanto, la coja medio idiota de *Los demonios* ya ahora ve, en medio de las posesiones y crímenes que se producen a su alrededor, ese sol y la tierra santa: la Virgen. «Subía a esa montaña, volvía la cara al oriente, caía en tierra y lloraba y lloraba, y no recordaba cuánto tiempo pasaba llorando, y no recordaba nada entonces y no sabía nada. Luego me levantaba para volver y el sol se estaba poniendo tan grande, tan exuberante, tan glorioso... ¿Te gusta mirar el sol, Shátushka?». Sí, a Shátushka le gusta mirar el sol, tiene su propio sol, su «visión incomprensible a la razón»: Rusia. Es él quien junto con Zosima desarrolla la teoría del pueblo ruso como portador de Dios, del Dios nacional. El «Dios nacional» significa: solo subrayando y profundizando los rasgos nacionales nos acercamos en la tierra a lo celestial. Eso es lo que enseña Shátushka, mientras que su hermana, como si hubiera espiado su secreto, le sugiere que la tierra natal,

la tierra húmeda, es la Virgen del pueblo. La clarividencia de la *stáritsa*-profetisa, tomada como una fe por la medio idiota, se une con la nebulosa teoría del intelectual ruso. Pero luego lo que comienza es ya una cabal demencia y delirio: a otro intelectual ruso que parece haber escuchado con la mente el santo balbuceo de la medio idiota y las profecías de la *stáritsa*, Piotr Verjovienski, se le ocurre llevar a la práctica su delirante teoría y hacer una revolución; lleva al extremo sus conclusiones, decide de antemano traicionar los planes de sus compañeros intelectuales y dejar que Iván Tsarévich, el *bogatir* de los cuentos populares, vaya al pueblo; la idea de Tsarévich reúne los sueños de Shátov y los de Verjovienski; Shátov busca a un dios terrenal en el pueblo; Verjovienski fabrica a un dios. El Cristo ruso tropieza con el Anticristo. El candidato a Tsarévich (el Anticristo) es para Verjovienski Nikolái Stavroguin; Stavroguin, por su parte, tras cometer toda una serie de desmanes (entre ellos, arrastrar de la nariz a un respetable ciudadano), se pega un tiro. Ahí empezamos a oír no ya el «clamor de entusiasmo de los serafines», ni tampoco se trata de ese instante de eterna armonía que antecede a un ataque de epilepsia; no, lo que empezamos a oír es el rugido de la locura, lo que vemos es el rostro crispado por el horror del muchacho que apunta a una hostia, o un murmullo de palabras semejante al de los insectos cuando Svidrigáilov habla del «baño con arañas»; es como si nos acercáramos a una reluciente casulla de oro y de sus pliegues unas chinches saltaran sobre nosotros.

La locura luego se transforma en el más acabado cinismo en el propio Dostoievski; se trata de una especie de rígida mueca de histerismo o mera desvergüenza. Recordemos su terrible cuento «Bobok».

«Comienzo a ver y oír cosas raras. No llegan a ser voces, pero es como si alguien a mi lado dijera: «¡Bobok, bobok, bobok!

¿Qué es eso de bobok? Debo distraerme.

Salí a distraerme y terminé en un entierro [...] Hacía unos veinticinco años que no visitaba un cementerio, creo. ¡También, qué lugarcito!

En primer lugar, el olor. Habían llegado allí unos quince difuntos. Ataúdes cubiertos por mantos de diversos precios [...] Lancé una mirada a las tumbas. Horrible. [...] Pero el olor, el olor. No quisiera ser clérigo allí».

¿Qué horror es ese? ¿Qué clase de cinismo? Un juego de palabras con «olor» (*дых*) y «clerical» (*духовный*), así como en otro lugar<sup>14</sup> una burla sobre las palabras «Espíritu Santo», a las que se contraponen un sectario «Santo Espíritu»...

<sup>14</sup> *Los hermanos Karamázov*. [N. del T.]

–El Espíritu Santo (*Святой дух*) o el Santo Espíritu (*Святодух*)...

Pero sigamos con «Bobok». Los difuntos, en espera del juicio, se entretienen conversando:

«–Yo... yo hace mucho —baluceó, sofocándose, el anciano— que acaricio el sueño de estar con una rubiecita [...]

–A nosotros de usted nos im-por-ta un ble-do –dijo Kliniéovich remarcando las sílabas.

–Muy señor mío, le ruego que no se desubique [...]

–¡Era general allí, pero aquí es nada!

–No, no soy nada... también aquí...

–Aquí se pudrirá en el ataúd».

Lo del final ya es el gruñido de un cerdo.

«¡Vivamos estos dos meses en la más impúdica verdad! ¡Quitémonos la ropa y mostrémonos desnudos!

–¡Desnudémonos, desnudémonos! –gritaron al unísono.

–¡Deseo terriblemente desnudarme, lo deseo terriblemente! –chilló Avdotia Ignátievna».

«Y ahí, de repente, estornudé», dice el autor de «Bobok». ¿Quién es el autor de «Bobok»? ¿Dostoievski? Pero el cuento se inicia con las siguientes palabras: «Esta vez vez publico “Memorias de un individuo”. No se trata de mí, sino de una persona completamente distinta»...

Pero nosotros no le creemos. ¿Para qué publicar toda esa marranada en la que no hay ni un ápice de arte? El único sentido es asustar, agraviar, profanar todo lo sagrado. «Bobok» es para Dostoievski algo así como disparar a una hostia, y el juego de palabras entre «olor» y «clerical» es una blasfemia contra el Espíritu Santo. Si fuera posible castigar por lo que un autor publica, «Bobok», solamente «Bobok», podría contraponerse al presidio de Dostoievski: sí, Dostoievski fue un presidiario porque escribió «Bobok».

La tragedia de la creación de Dostoievski reside en que incluye por igual en ella el «atronador grito de entusiasmo de los serafines» y el gruñido de un cerdo; incluso se atreve a justificar ese gruñido por boca de Dmitri Karamázov, diciendo que tal gruñido es la naturaleza, y la naturaleza, la tierra y Dios son una misma cosa. No, entonces sospechamos de la sinceridad de Dostoievski en el panegírico de la naturaleza de Dmitri Karamázov o de la sinceridad de Zosima. Entonces la *stáritsa* que le susurró a Shátova que «la Virgen es la madre tierra húmeda» también era una «endemoniada», y no por nada la habían enviado al convento por hacerse la profetisa. En el rugido, en el mugriento caos y en el clamor de la tierra, al igual que en las fragantes flores de santidad con que la adorna Dostoievski, tenemos uno al lado del otro dos momentos incomparables de la

epilepsia: la armonía suprema, un instante de quietud, y la suprema disarmonía — las contorsiones.

Esos dos momentos, trágicamente reunidos, trágicamente contrapuestos, nos sacan por igual de la calma en Dostoievski: en la tierra hay armonía. Dostoievski mide la tierra con la medida de la absoluta armonía; eso ya no es psicología, sino profecía; quiere estampar el sello de la armonía eterna sobre sus personajes: primero sobre el príncipe Mishkin, que además es *epiléptico*; después sobre *Aliosha*; pero el príncipe Mishkin se quita ese sello y cae en la idiotez. Aliosha intenta sobrellevarlo, ya que le fue dada la visión de «las bodas de Caná»; con el encanto de esa visión lo envían al mundo para calmar con ella el alma y la tierra sufrientes. Esperamos el último trazo para reconocer en Dostoievski a un profeta, pero ahí muere el propio Dostoievski, no sabemos quién ha sido y *Los hermanos Karamázov* nos dejan perplejos: un camino al cielo a través del horror y la locura. Y ahí tenemos el otro momento: el de la disarmonía, el del rugido epiléptico, que está enfatizado y no deja lugar a dudas. Mishkin, Raskólnikov, Svidrigáilov y Stavroguin llevan el sello de la locura y el horror. Primero hablan como solo lo hacen las personas más refinadas e inteligentes, y luego como dementes. Esa locura, esa santidad no la vemos en la tierra. Pero Dostoievski intenta precisamente demostrar que la actual realidad rusa no es sino esa combinación de locura y santidad. Y los acontecimientos que hemos vivido nos obligan a creerle.

Para algunos, eso es un horror; para otros, una esperanza.

Así aparecen reunidos esos dos momentos, mostrándonos de un modo sumamente exagerado todas nuestras contradicciones. Es como si tuviéramos delante no el mundo, sino las colosales sombras del bien y del mal, sombras que la vida arroja a la hora en que un sol grande y vespertino cae sobre la tierra y la roza. Si miramos el sol, nos enceguece y no vemos nada más. Si le damos la espalda, nuestra propia sombra, desmesuradamente estirada, baila ante nosotros como un gigante negro y monstruoso.

El propio Dostoievski queda a media vuelta; con un ojo parece contemplar el sol; entonces, por boca de un santo, susurra a la futura y soleada Rusia: «¡Sea!»; con el otro, ve las enormes sombras que le desencadenan la epilepsia.

Dostoievski esculpe en varias de sus obras la tragedia del alma humana. Si trasladamos la comparación de sus imágenes con las enormes sombras vespertinas al ámbito de la representación de la vida espiritual, podemos decir que Dostoievski es a un mismo tiempo preciso e impreciso, que refleja con todo detalle la forma de los movimientos del espíritu: las formas de las manifestaciones espirituales son en él las

habituales –el amor, el odio, la pasión, la compasión–; pero el tamaño de cada movimiento espiritual está exagerado a tal punto que es irreconocible, de modo que nos parece ver las almas de titanes desconocidos encarnados en personas enfermas, débiles y con los nervios exhaustos que viven en el mundo cotidiano. Esas formas de manifestación, ampliadas hasta lo inverosímil, abarcan vastos horizontes de vivencias; el contenido de los movimientos espirituales es distinto en Dostoievski; aquí todo nos asusta; puede que por primera vez encontremos una explicación y una interpretación tan claras de algunas vivencias conocidas, pero gracias a causas que negamos y que ignoramos por completo, de ahí que en él el amor sea humano en su forma, pero parcialmente humano en su contenido; el contenido que conocemos de la vivencia amorosa se explica con que el amor, la belleza y el afán de felicidad es la arena real, no figurada, de la lucha entre Dios y el diablo, que también es real y no figurado. *Los hermanos Karamázov* son la fervorosa prédica religiosa, psicológica y dialéctica del propio Dostoievski, y esto es precisamente lo que él mismo piensa. Obliga a Aliosha a tener una «visión divina» que es auténtica para Dostoievski, así como obliga a Iván, hermano de Aliosha y ligado profundamente a él, a ver al mismísimo diablo, que también es auténtico para el propio Dostoievski. Y a un lado aparece Aliosha, ese reflejo terrenal de lo celestial (un «ángel», según la expresión de Iván) y de Smerdiakov, el hijo bastardo y cuarto hermano Karamázov, que lleva la marca del demonio. En la lucha y en la relación entre los cuatro hermanos vemos la lucha entre el cielo y el infierno por la tierra; y el origen de esa lucha, el viejo Karamázov, es la auténtica *tierra*, caótica y amenazante, de sus cuatro hijos, así como lo es del propio Dostoievski, de la que huye espantado. Toda la creación de Dostoievski es la representación de la tragedia de la misma creación como un principio caótico y rebelde que intenta atrapar en la *forma* el caos, expulsarlo a través de la forma para después presentarse como un llamamiento religioso a la regeneración del hombre.

El principio de toda creación se halla en las oscuras, ciegas y subterráneas fuentes del alma, y su fin en los celestiales y supraterráneos abrazos del cielo que envuelven la tierra.

El propio Dostoievski se nos presenta como un símbolo de la decisiva tragedia que sufre en general la propia creación. El pitonismo, el chamanismo de toda creación aún no contenida por el arte en la forma tropieza en Dostoievski con la misión profética de la creación ya liberada de la forma; la amorfia suprema se encuentra con la más baja en una forma particular que aparece ora como diálogo dramático, ora como profecía, ora

---

como aburrida literatura publicística, ora como registro protocolar de un manicomio, de una taberna o de una conversación de un ciudadano ocioso ante una taza de té.

El segundo aspecto de la creación –la creación como arte– se desdibuja y desaparece por completo en Dostoievski. En este sentido, Dostoievski es terrible; si se lo compara con Shakespeare, Goethe, Dante o Esquilo puede parecer que Dostoievski nunca fue un artista. Antes hemos mostrado que todo auténtico genio artístico, si es un genio, no es solo un genio artístico. Ese carácter *no solamente* artístico salta a la vista en Tolstói, Gógol y Dostoievski. Fue lo que les impidió crear imágenes tan acabadamente artísticas como, por ejemplo, las de Goethe; pero también reveló, oculta parcialmente bajo la forma, la tragedia de la propia creación artística en general; obligó al genio a mirarnos demasiado de cerca; y el rostro humano del genio aterró a algunos con su loca osadía, mientras que a otros, a la inversa, los fascinó; el alma desnuda del genio-hombre quizás afeó en Rusia el bello cuerpo del genio: la forma artística; estábamos encantados por la forma y no deseábamos nada más. Tres grandes artistas rusos destruyeron la forma artística clásica en Rusia, y el alma de esa forma –el *genio-hombre*– se alzó por primera vez con todas sus características, incomprensibles para nosotros. El hombre-genio resultó ser o bien un enfermo o bien un profeta de la vida futura, tan inmensa como el alma del genio; las sombras de la creación arrojadas por Dostoievski, Gógol y Tolstói eran las sombras de la vida futura; pero ellos arrojaron sobre nosotros la sombra de la vida futura solo porque los tres vieron al sol vespertino posarse sobre la tierra rusa; los tres dijeron: «El sol descende sobre la tierra rusa». Y si nosotros pudiéramos volvernos hacia ese futuro que ellos vieron, no veríamos la negrura de las sombras; si vemos sombras gigantescas es porque no vemos su Sol.

*Entonces* nos suena a retórica el grito que Gógol dirigió a Rusia: «¿Qué me miras?». <sup>15</sup> No serían retórica Chíchikov, Jlestakov y Nozdriov, es decir, las gigantescas sombras proyectadas por el Sol de Gógol. Y en los truenos apocalípticos de Dostoievski veríamos solo un rugido epiléptico; el *apocalíptico* se convertiría en un *epiléptico*. Y la huida de Tolstói del mundo, que tanto nos alegra, sería solo una nueva pose, si no locura, y nos habríamos quedado con los cuerpos exuberantes de Tolstói, que parecen salidos de un cuadro de Rubens.

Si omitiéramos el hecho de que la profundización de la creación en Rusia pasa por la quema de *Almas muertas*, por la epilepsia de Dostoievski y por la loca huida del viejo

---

<sup>15</sup> Cita de la novela *Almas muertas*. [Nota de la edición rusa]

---

Tolstói, negaríamos la tragedia de la creación en general, cuyo último acto es la huida de Tolstói; negaríamos en el genio al hombre, ya que nuevamente la humanidad del genio nos asustaría; deberíamos negar la genialidad en general o identificarla con la locura, y entonces nuevamente deberíamos decidir de una vez y para siempre si nos quedamos en un mundo sin genios pero aburrido o en un mundo genial que nos cautiva de un modo aún más abrasador que el manicomio. Aquí se trata *de una cosa o de la otra*; aquí no hay dorada medianía; la tragedia de la creación nos lleva inexorablemente desde la extrema felicidad a la extrema *infelicidad*. Pero ¿acaso a la felicidad nos conduce quien dijo: «Seguidme, yo soy la espada y la división»?<sup>16</sup>

No la paz, sino la espada nos trajeron Gógol, Tolstói y Dostoievski; no la paz, sino la espada nos trae el genio en general.

Si negáramos la recóndita esperanza de Gógol, Tolstói y Dostoievski deberíamos negar también a Rusia. Porque en sus conclusiones sobre Rusia coincidieron: Tolstói vio en el campesino ruso el fundamento del futuro desarrollo de la humanidad, y eso lo desarrolló Dostoievski con la afirmación: «Sí, creemos que la nación rusa es un fenómeno excepcional en la historia de la humanidad». Y a Rusia llegó también Gógol. Pero los tres llegaron a la Patria no a través de la contemplación de nuestra historia, ni tampoco de la contemplación de la realidad rusa circundante de la que Gógol se mofaba y que Dostoievski nos echó en la cara bajo la forma de un verdadero manicomio. No por nada llamaba al pueblo ruso *«portador de Dios»*, es decir, un pueblo que gesta a Dios. La radiante venida del Dios ruso estaba para él en el futuro. Y nosotros, al creer en la cultura rusa, debemos comprender con precisión y rigurosidad que nuestra fe nos conduce inevitablemente a través de los tormentos de Gógol y el manicomio de Dostoievski, que en la historia rusa no hay nada más que geniales fogonazos de luz, pero que estos desaparecen en la constante deformidad de la realidad.

No, no nos atrevemos a trasladar al presente la enigmática luz del futuro, luz quizás sin precedentes en la historia, solo predicha y no manifiesta aún, ni menos aún a buscar esa luz en nuestro pasado, porque ahí encontramos no la superación de la forma occidental, sino solo su negación inconsciente.

¡Con tal de que el apocalipsis de la creación que se percibe en la vida rusa no sean meras convulsiones epilépticas, la *espiritualidad* no sea mero *olor* (es decir, la fetidez de las tinieblas), el *Espíritu Santo* no sea *Santo Espíritu* y el osado ímpetu no sea «bobok»!

---

<sup>16</sup> Cita imprecisa de Mateo 10, 34. [N. del T.]

Si creemos en la providencial santidad de la locura de Gógol, Tolstói y Dostoievski, diremos a la imagen de Rusia que surge de esas convulsiones tan penosas como los dolores de parto: «¡Sé! ¡Sé!».

«¡Sé!» aún no significa «ser».

¿Y qué es? ¿Qué es lo que hay?

Ignorancia, caos, mutismo, tinieblas. Y a toda esa Rusia muda, enferma, ignorante y oscura, junto con todo Occidente, sea genial o no, le diremos:

*Desaparece en el espacio, desaparece,  
Rusia, Rusia mía.*<sup>17</sup>

### III

Lev Tolstói es el fenómeno más notable de la vida rusa del siglo XIX. Hubo genios artísticos de gran calibre: Pushkin y Gógol. Hubo quizás hombres–genios de la vida aún más notables, solo que sus nombres a menudo se nos escapan o los ignoramos por completo; si existieron, llevaron en silencio el misterio de la vida. También hubo hombres públicos alrededor de los cuales se congregaron acaso movimientos más importantes. Pero el destino del genio artístico es cautivar con la profundidad y calado de la realidad representada sin saber a menudo interpretar y dar sentido a esa misma profundidad. En el genio artístico se desarrolla una suerte de mediumnismo; ese tipo de genialidad es receptiva, y los más grandes genios suelen sorprender por su sensibilidad puramente femenina, por la extraordinaria flexibilidad de su alma, sin saber al mismo tiempo realizar virilmente la belleza contemplada ni, siquiera, acercarse a ella. Es más: lo realmente contemplado y vivenciado en el alma remarca aún más para ellos la falta de correspondencia con lo realmente contemplado y vivenciado en la vida. En el proceso de crecimiento creativo, el genio humano se desgarrá entre el arte y la vida. ¡Cuántos ejemplos tenemos de artistas–genios con una vida estropeada! En tanto, en el más hondo fundamento de la creación artística existe la necesidad de comprender esa creación como una actividad dirigida a transformar la realidad; en lo más profundo de esa atención con la que rodeamos al artista-genio hay una manifiesta y oculta esperanza de desentrañar en el arte el enigma de nuestra existencia, de calmar con la armonía y la medida de la belleza

---

<sup>17</sup> Cita del poema de Bieli «Desesperación» (del ciclo *Rusia*, 1908). [Nota de la edición rusa]

la desmesurada disarmonía de nuestra vida, que el conocimiento solo descompone, pero no comprende en su totalidad. Y escuchamos al genio como si supiéramos que las fuentes de la creación artística y de la creación de la vida fueran la misma, pero al mismo tiempo se olvida la falta cuantitativa de correspondencia entre el esfuerzo creador en el artista de la palabra y en el artista de la vida, pese a su homogeneidad cualitativa. Los caminos de las grandes lumbreras de la vida comienzan allí donde terminan los específicos caminos del arte como oficio; y el arte sin oficio es una *forma sin forma*, es decir, un absurdo. Donde termina Dante empieza san Francisco de Asís, y donde en Francisco de Asís empieza el poeta allí Francisco de Asís pierde ya para nosotros su verdadero sentido; lo que en el creador-artista constituye el centro (la expresión verbal, los colores, las notas), para el creador de la vida es la periferia; y a menudo sucede lo contrario: lo que para el creador de la vida está en el centro (la transformación en acto de las profundas vivencias), para el artista suele ser un medio de expresión en la forma (en la palabra, en el ritmo, en el color).

Podemos imaginarnos una vida genial que transcurre en el mutismo, pero nos negamos a reconocer a un genial poeta que no haya escrito ni un solo verso genial, así como no podemos imaginarnos a un creador de vida que no tenga vida privada. Por mucho que exageremos la distancia cuantitativa que separa a san Francisco de Asís de Dante, cualitativamente las almas de ambos proceden de la sustancia única de la creación. Y aunque las esferas de estos dos tipos de creación no coincidan en absoluto, las circunferencias de ambas esferas se tocan al menos en un punto; ese punto de contacto es el que determina nuestro secreto afán de buscar belleza en la vida del artista-genio o de ver una vida genial revelada en una palabra genial. Es la existencia de ese punto lo que determina la posibilidad de resolver la tragedia de la vida en la creación artística y a la inversa: resolver la tragedia de la creación en la vida. Diría más: este punto teóricamente admisible determina y condiciona el sentido mismo de una vida genial como una vida contada para los demás, o el sentido de una palabra genial como una palabra verdaderamente vivida. De ahí que sea auténtica nuestra ambición de leer creación de vida en la creación de la palabra o de pedir palabras a la vida artística. Pero olvidamos que esa anhelada posibilidad es una coincidencia muy rara: por así decir, una genialidad de segundo orden; y, cuando se nos revela, el propio rumbo de la cultura cambia; en el fondo, queremos ver en un artista-genio a un Confucio, a un Mahoma, a un Buda. Y nos engañamos cruelmente; un genio artístico ya encarnado tiene una nueva tarea: hallar el

punto que une la palabra y la carne de la realidad, hallar la palabra en los gestos de su vida, convertir el gesto mismo en una canción bellamente interpretada.

Pero exactamente lo mismo encontramos en el otro caso. Una vida genialmente vivida a menudo es una vida muda; una vivencia genial puede tener una expresión verbal mediocre. La agudeza y hondura de una vivencia puede presentarse en un poeta mediocre cuyos versos van a parar al cesto de todas las redacciones. Más aún: una vida intensa percibe con gran sensibilidad la falta de correspondencia entre las vivencias que suelen expresarse con palabras y la palabra misma. Cuando decimos «*amo*», ¡cuántos matices que no tienen entre sí nada en común encierra esa palabra! Ricos en vida interior, vemos en la palabra solo el pálido reflejo de nuestra riqueza; la genialidad se manifiesta en nosotros solo en el hecho de que se alimenta de las «*fuentes de la vida*», sin posibilidad de encerrar esas fuentes en el marco de mármol de la forma verbal, y sin ese marco las fuentes de la vida se ensucian. En eso Tiutchev tiene razón:

*Si cavas, perturbarás las fuentes;  
Bebe de ellas y cállate.*<sup>18</sup>

Aquí el «*pensamiento expresado*» es una mera mentira. La intensificación de la vida interna comienza con la gran experiencia del «silencio». No por nada diversas escuelas de la experiencia hablan con tanta claridad del silencio; en Ruysbroek, en Maeterlinck, en la escuela oriental de la iglesia y entre los hindúes el silencio constituye el comienzo de ese camino de perfeccionamiento espiritual que luego conduce a la prédica. Y el diapasón del silencio es variado; para algunos, el crecimiento de la vida interior queda para siempre ligado al silencio; de ahí que, en ocasiones, las enseñanzas de los genios de la vida que pasan por la escuela del silencio sean tan módicas, pálidas, casi insustanciales; y a menudo pasamos sin detenernos por delante de aquellos que ven con más agudeza que nosotros el sentido de una vida que a nosotros se nos escapa. El camino de ambos tipos de genio corta por igual el reluciente esplendor de imágenes y colores; pero, mientras que el artista de la palabra cultiva en su interior una singular capacidad de transmitir mediante el modo, el estilo, el ritmo, la instrumentación de las palabras y los recursos de la plástica como si fuera una especie de destreza, y por eso se detiene más tiempo en cada imagen, el artista de la vida, sin detenerse, en silencio, sigue siempre y siempre hacia delante con

---

<sup>18</sup> Cita del poema de Tiutchev «*Silentium*» (1830). [Nota de la edición rusa]

pasos presurosos; las palabras del primer genio lo rebasan; las palabras del segundo quedan muy atrás. Pero para ambos llega el momento en el que el silencio tropieza con la palabra; ese es un momento fatídico en la vida de los genios; el genio comienza a luchar consigo mismo; la palabra comienza a pedir vida; la vida, a pedir palabras; la creación verbal comprende su auténtico cometido: ser creación de vida; y para eso se necesita contar con una auténtica vida. Ahí el artista de la palabra no puede sino considerar todo el aspecto artesanal de su creación como una carga que frena el impulso de una vida creativamente vivida; y, a la inversa: el artista de la vida reconoce los tesoros de su experiencia como patrimonio de la humanidad; busca la manera de transmitir su riqueza, de renunciar a ella, dado que ya se piensa a sí mismo solo en conexión con todo el mundo; entonces recurre a la palabra. Ese es el momento en el que un gran escritor comienza a callar y un gran silenciario, a hablar. Las palabras de uno se apagan, se vuelven más duras, secas o incluso se agotan por completo; el silencio del otro estalla en palabras que conmueven el mundo. Al artista suelen dejar de comprenderlo; sus actos asombran a todos; en cambio, alrededor del silenciario se congregan multitudes. A uno lo amenaza la ruptura con el mundo que lo rodea; al otro, la traición a sí mismo.

El genio tiene un punto oscuro incomprensible para su entorno: superarse a sí mismo como genio en nombre de una genialidad suprema que los hombres están lejos de comprender; la cima de la montaña a cuyo pie vive la gente de pronto se convierte en un volcán activo, y lo que hasta entonces cautivaba ahora comienza a horrorizar. Ese punto oscuro es la cima de la genialidad misma; es el anhelo de combinar la palabra sobre la vida con la vida, para la cual ya no hay palabras habituales; el mutismo comienza a hablar; la palabra se convierte en presagio. No todos los genios alcanzan la cima de su genialidad. Sucumben cerca de su propia cumbre; allí sucumbió Nietzsche, se atormentaba Gógol, desfallecía Dostoievski en sus ataques de epilepsia.

En esa cima se hallaba hace poco Lev Tolstói, de cara al universo; su genio artístico lo obligó a decir, en la primera mitad de su vida, lo que unos pocos habían dicho antes de él; y lo dijo del mismo modo en que esos pocos lo habían dicho. Pero la sabiduría de su vida apagó en él su anterior genio artístico, y en la segunda mitad de su vida ya no hablaba de lo que nos había contado en *La guerra y la paz* y *Anna Karénina*; ya nunca más habló así: Tolstói guardó silencio. Y, por supuesto, las obras de la segunda mitad de su vida no expresaron la esencia de aquello que Tolstói mantenía en silencio. No refutaré a muchos seguidores de Tolstói que intentan demostrar la profundidad filosófica o la altura ética de sus *penúltimas* palabras; todo eso es así; pero ahí ya calla el genio artístico

de Lev Tolstói, nos asusta y nos abruma con su silencio; y, a la inversa: todo lo que dijo durante ese período no supera aquellas cosas por el estilo que habían sido dichas antes de él; no por nada se dedica a componer su *Círculo de lectura*<sup>19</sup>. Tolstói se vuelve mudo; su palabra se vuelve premeditadamente torpe; y cuando nos cautiva la belleza de esa palabra torpe y al parecer tartajosa, lo que nos cautiva es la fuerza titánica del silencio tolstoiano, como el mudo trueno de una inminente erupción volcánica. Lev Tolstói aspira a la sencillez; desea claridad; pero esa clara sencillez y esa premeditada incomprensión de todo lo refinado en el hombre más refinado de su tiempo es la más grande sofisticación del simplificado Tolstói, la más desesperada oscuridad de sus palabras infantilmente claras. En esa combinación entre lo expresado con claridad y la insondable profundidad de su silenciado elemento artístico reside toda la grandeza de la tragedia de Tolstói, la tragedia de un genio que intentaba superar su propia genialidad humana en nombre de una genialidad más grande, inexpresable y para nosotros casi incomprendible. Lev Tolstói, en la segunda mitad de su vida, fue un silenciario cuyas enseñanzas apenas si expresan una milésima parte de aquello para lo cual él ya no tenía palabras. Su propia claridad y sencillez esconde una multitud de sentidos figurados; Tolstói se convierte en un enigma viviente de la creación humana; todos discuten con él, todos refutan el tolstoianismo –esa pálida sombra del Tolstói vivo–, todos demuestran por enésima vez la inconsistencia del propio Tolstói, pero todos se sienten atraídos hacia él; no son sus palabras, sino él mismo es el imán que atrae a todo el mundo. Toda la variedad de corrientes intelectuales, morales y artísticas discutiendo ruidosamente entre sí, y Lev Tolstói trabajando en silencio en algún claro del bosque con su *Círculo de lectura*. ¡Qué dos fenómenos más incomparables!

La fuerza magnética emanada durante años desde Iásnaia Poliana, fuerza que había desorientado a una serie de corrientes, no residía en absoluto en las palabras o en los actos manifiestos de Tolstói, sino en su silencio; el silencio se expresaba con elocuencia en el hecho de que Tolstói considerase que su tan mentado *Círculo de lectura*, una selección de frases de sabios de todo el mundo, era su tercera obra genial. ¿No es eso mudez? Pero no era la mudez de la muerte, del pasmo, sino la mudez de la última trágica batalla; y la batalla se prolongó durante años. Era ella la que atraía, arrastraba, seducía hacia Tolstói; y Tolstói provocaba admiración, enfado, susto y agobio con su presencia en Iásnaia Poliana. Muchos experimentaron la fuerza de Tolstói, la luz que emanaba de

---

<sup>19</sup> *Club de lectura. Pensamientos de muchos escritores sobre la verdad, la vida y la conducta escogidos, reunidos y preparados para cada día por Lev Tolstói. 1904-1908.* [Nota de la edición rusa]

él; a muchos, por el contrario, Tolstói los aterraba. Él, por lo visto, no quería una luminosidad fácilmente alcanzable: deseaba una victoria última, una luminosidad última; por eso, cuando hablaba de la luz, él mismo aún no estaba bajo ella. La sorda gravedad terrestre aún subsistía en él. Así se me presentó en mis lejanos años de juventud, cuando tuve la ocasión de tratarlo. Aquí sin querer surge un recuerdo personal de un encuentro con Tolstói, encuentro que he mencionado en más de una oportunidad. Una vez, cuando éramos adolescentes y jugábamos a las escondidas en la casa de Tolstói en Jamónniki, a uno de nosotros se le ocurrió la idea de que nos metiéramos en el despacho de Lev Nikoláievich para que Aleksandra Lvovna, que era la que nos buscaba, no pudiera encontrarnos; así fue como nos tumbamos allí, en la oscuridad, sobre los sofás, en el suelo, bajo el escritorio, en las posturas más desenvueltas. De pronto en el despacho entró rápidamente Tolstói con una vela en la mano, se acercó con aire sombrío al escritorio, se sentó y se quedó callado, mientras nosotros, los niños, como si nos hubieran sorprendido con las manos en la masa, nos quedamos rígidos donde estábamos; transcurrieron unos instantes de *penoso silencio*; después Tolstói le hizo una pregunta a alguien como si no notara nuestra turbación, como si no deseara ahuyentarla.

Más tarde, cuando ya no tenía la oportunidad de verlo, mi pensamiento lo evocaba con pesar y perplejidad y aquel instante de *penoso silencio* de unos niños alrededor del gran anciano siempre me parecía simbólico: ¿no era aquel mismo silencio penoso para nosotros el que se oía detrás de todas las claras y estridentes palabras que el *tolstoianismo* lanzó al mundo? ¿No era aquella misma *sofisticación* que resonaba en su sencillez? El gran anciano reunía a los niños, hablaba con ellos en una lengua clara y sencilla, pero, sin embargo, se sentía que, mediante esa claridad, algo *mudo* e *insondable* en Tolstói *desviaba la conversación*: cuanto más sencillo, más insondable; era claro, pero no había fondo: solo la *claridad de la profundidad*. Y todas las reflexiones del Tolstói de ese período me parecían la brillante superficie de un agua que simplificaba las cosas y no la propia profundidad, el propio fondo de Tolstói; era claro como el agua que no resultaba difícil refutarlo, pero he ahí lo extraño: después de refutar sus enseñanzas, estas no hacían más que presentarse bajo una luz aún más atractiva. Era claro que la cosa no pasaba por ellas, sino por el propio Tolstói: el artista-genio en él guardaba un premeditado silencio; lo reemplazaba el predicador-filósofo; pero la prédica tolstoiana no decía lo que quería ser, aquello por lo que quería pasar, no hablaba de lo manifiesto, sino de lo oculto, no hablaba con la palabra, sino con el silencio; lo que callaba en Tolstói era el secreto de su creación vital. Si la vida de Tolstói era genial, si el propio Tolstói era una obra de arte,

eso entonces no lo sabíamos ni podíamos saberlo, así como a veces no conocemos geniales vivencias que en silencio se nos ocultan; solo lamentábamos que el artista de la palabra en Tolstói se estuviera matando. ¿Y por qué lo hacía? Era necesaria una señal, un gesto mudo que dijera más que las palabras. Es ese gesto lo que negamos en Tolstói. Pero ahora vemos con claridad que el propio silencio de su genio artístico era apenas la intensificación de la genialidad, la penosa llegada al punto último y supremo; la creación de Tolstói, que había mostrado mucho en la palabra, hablaba aún con más elocuencia con el silencio; y las palabras que ocultaban el silencio eran una involuntaria proeza de ascetismo.

Y de pronto ese silencio estalló; estalló el manto del tolstoianismo; el genial artista de la palabra resultó ser un genial creador de la propia vida durante ese prolongado período de silencio. La palabra se hizo carne: el genio de la vida y el genio de la palabra se unieron en una unidad superior; dos esferas de la creación entraron en contacto. Iásnaia Poliana en efecto se volvió «clara» (*ясная*, iásnaia), como si la hubiera iluminado el relámpago de la unión última. Tolstói se levantó, fue al mundo y murió. Con su huida y muerte en medio de la noche arrojó luz sobre los pobres campos rusos. Por esos campos corría hasta entonces la ominosa «troika» de Gógol, se paseaba la ventisca, deambulaba la pena; esos mismos espacios de la vida rusa, donde el pueblo, junto con Pushkin y Gógol, ve al maligno, adonde la intelectualidad rusa va a morir y donde los funcionarios rusos, en la persona de Pobedonóstsev<sup>20</sup>, ve a un «mal hombre»; esos mismos espacios ahora, a través de Tolstói, se volvieron unos *calveros claros* (*поляны ясные*, poliani iásnie), aunque más no sea por un instante. El gran artista ruso nos reveló el ideal de santidad, tendió un puente hacia el pueblo: la religión y la falta de religiosidad, el silencio y la palabra, la creación de vida y la creación artística, la intelectualidad y el pueblo: todo eso volvió a reunirse, a cruzarse, a fundirse en el elocuente y genial gesto postrero del agonizante Lev Tolstói. Otros escritores rusos se vieron en el pedestal cuando daban lecciones, predicaban o sufrían. Pero murieron entre cuatro paredes, en silencio, para sí mismos. Tolstói daba lecciones y predicaba lo mismo. Pero su más grande pedestal fue la muerte; subió a ese pedestal, casi inaccesible para los mortales, y cayó ante la vista de todos, en unos *campos claros*, y murió; su huida y muerte es la mejor prédica, la mejor obra de arte, el mejor acto de la vida. La vida, la prédica y la creación se reunieron en un solo gesto, en un solo instante. Ese gesto de genialidad hoy iluminado por Tolstói es aquel

---

<sup>20</sup> Konstantín Pobedonóstsev (1827-1907), jurista y pensador ruso, influyente político conservador en la corte de los últimos zares. [Nota del traductor]

punto oscuro en el genio cuya proximidad mató a Nietzsche, llevó a Gógol a la tumba y le estropeó la vida a Dostoievski. El acercamiento al último secreto de la creación artística produjo un estallido. Y solo en Tolstói ese punto oscuro de la genialidad brilló con una luz clara y bendita. El centro de la actividad artística, penetrado por la luz de la personalidad de Tolstói, nos mostró de una vez y para siempre que ese centro es la periferia de la creación religiosa: el fin resultó ser el principio. Y el último gesto creador de Tolstói fue su primer acto religioso, el primer rayo del sol de la vida que se alza sobre la tierra rusa.

La actividad de Tolstói parece redimir nuestra inactividad; su luz actual ahuyenta en nosotros el horror de los últimos años. Que los días actuales sean los primeros días de la primavera: debemos decir esto en nombre de Tolstói.

Ni Petersburgo ni Moscú son Rusia; Rusia tampoco es Skotoprigónievsk ni el pueblo de Peredónov; Rusia no es la ciudad Okúrov ni tampoco Líjov<sup>21</sup>. Rusia es Astápovo rodeada de vastos espacios; y estos vastos espacios no son malos: son calveros *radiantes* y *claros* como el cielo del mediodía.

**Traducción: Alejandro Ariel González**

---

<sup>21</sup> Bieli menciona las ciudades donde transcurre la acción de la novela *Los hermanos Karamázov* (Skotoprigónievsk), el relato de Gorki *Ciudad Okúrov* y la novela del propio Bieli *La paloma de plata* (Líjov); Peredónov es el protagonista de la novela de Sologub *El demonio pequeño*. [Nota de la edición rusa y del traductor]