

## **Entre Napoleón y Jesucristo: las peripecias del “alma rusa” en la obra de Dostoievski / *Between Napoleon and Jesus Christ: The adventures of the “Russian soul” in Dostoevsky's work***

Tatiana Bubnova\*

### RESUMEN

Dos componentes del “alma rusa” que se destacan en la obra de Dostoievski – el napoleonismo y la cristología — resultan de la interacción de la cultura rusa con la historia y la civilización occidental. Paradójicamente, la evolución de las dos líneas en las novelas del gran escritor ruso conduce a una determinada, en algunos aspectos, de los dos tipos, en particular, en *El idiota*. La revisión del manoseado tópico del “alma rusa” a la luz de las recientes investigaciones de los especialistas rusos pone de manifiesto nuevas intertextualidades y abre la obra a un diálogo renovado acerca de la identidad. El trabajo se inspira en la antropología filosófica y la filosofía del lenguaje de M. M. Bajtín.

PALABRAS CLAVE: Alma rusa; Dostoievski; Napoleonismo; Cristología; Antropología filosófica; Filosofía del lenguaje; Bajtín

### ABSTRACT

*This is an analysis of the two components of the “Russian soul” highlighted in the Dostoevsky’s novels: Napoleonism and Christology. The origins of both of them can be found in the Western history and civilization. There is a certain paradox in the fact that the evolution of these two lines in the oeuvre of the great Russian writer arrives to an approach of the two types, the Napoleonic one and that of the follower of Christ, especially in The Idiot. A revision of the “Russian soul” under the light of the most recent interpretations of Russian critics discovers new intertexts and opens Dostoevsky’s text to a renewed identity dialogue. This paper is influenced by Bakhtin’s philosophical anthropology and philosophy of language.*

KEYWORDS: Russian soul; Dostoevski; Napoleonism; Christology; Philosophical anthropology; Philosophy of language; Bakhtin

---

\* Professora da Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, México/DF, México; [bubnova@servidor.unam.mx](mailto:bubnova@servidor.unam.mx); [bubnova@unam.mx](mailto:bubnova@unam.mx)

...étudier dans sa littérature, cette âme de la Russie...  
Vogüé

Al inicio de la novela de Dostoievski *El jugador* (1866), el protagonista, un joven ruso de posición dependiente pero de carácter desafiante, cuenta a un auditorio de modales muy propios y civilizados, aunque de moral dudosa, la forma en qué consiguió un visado a Roma en las oficinas de la nunciatura papal en París. Al ver que los funcionarios clericales lo ningunean y no lo piensan atender, no duda en armar un pequeño escándalo y, entre otras cosas, dice:

Entonces, le repliqué que yo era un hereje y un bárbaro, *que je suis hérétique et barbare* [antes prometía escupir en el café del “monseñor” – T. B.], y que se me daba un bledo de todos estos arzobispos, cardenales y monseñores. En una palabra, le di a entender que no cejaría. El cura me miró con una cólera infinita, luego me arrancó mi pasaporte y lo llevó al piso de arriba. Un minuto después ya tenía el visado (DOSTOIEVSKI, 1982, p. 16).

Es evidente el sarcasmo con que Dostoievski percibe el choque cultural y la tensión ideológica que se crea en torno a la identidad rusa. Uno de los ejes de la percepción cultural de todo lo ruso ha sido el salvajismo; en cierta forma lo sigue siendo. “¡Hurra, cosacos del desierto! ¡Hurra! / La Europa os brinda espléndido botín: / Sangrienta charca sus campañas sean, / De los grajos su ejército festín”, exclamaba José de Espronceda (1808-1842) con cierta simpatía romántica hacia estos especulativos cosacos, allá por 1840; el epígrafe del poema evoca supuestas palabras de Atila: “*Donde sienta mi caballo los pies / no vuelve a nacer la hierba*”.

La idea del “alma rusa” solía ser un dispositivo destinado a explicar todas las irregularidades y extrañezas que los lectores occidentales hallaban en la gran novela rusa del siglo XIX, la verdadera aportación de Rusia a la cultura universal y su patrimonio identitario hoy en día. Convertida en caballito de batalla de los estudios literarios y culturales, el “alma rusa” exonera de la obligación de realizar una indagación tal vez más empática y profunda, al permitir flotar en la superficie de lo “exótico” y lo “diferente” y evitar una penetración más comprometida que revelara no sólo la radical distinción con la

“gran cultura occidental”, sino también un nexo indisoluble que vincula la obra del monstruo de la “edad democrática”, Dostoievski (destinado a esta categoría por Harold Bloom), con el panorama general europeo, donde se ha de reconocer su origen, historia y avatares. Posteriormente, los grandes creadores rusos se encargarían de mostrar este vínculo, que el estudio tradicional prefiere definir como influencia, y que el gran pensador marginal del siglo XX M. Bajtín habría planteado como diálogo, respuesta y polémica. De un modo u otro, el “alma rusa” es un tópico que nos remite a un psicologismo decimonónico, y pervive como cliché no sólo en una conversación informal en torno a los rusos, sino muchas veces también en los estudios más específicos. No me propongo resolver aquí el problema; basta con plantearlo. Se trata de mostrar, a través de la fusión de dos motivos literarios, un modo concreto de la manifestación de esta “alma”, si es que existe como esencia invariable, en la obra de Dostoievski, máxime que son de tópicos compartidos por la cultura occidental.

Cada pueblo posee una imagen de sí mismo que no necesariamente coincide con aquella que se forma de él desde el exterior. Para darle un giro diferente al prácticamente inevitable lugar común de la crítica occidental sobre Dostoievski, ese del “alma rusa”, empezaré por una virtual confrontación de los puntos de vista topológicamente opuestos no desde dentro de la lengua y cultura rusa, sino desde su mero corazón. ¿Cómo es que el sujeto ve a sí mismo, y en qué forma esta visión se relaciona con los puntos de vista de los otros sobre su persona? ¿Cómo me veo yo desde el interior, y cómo me ven los demás? ¿Cuál es esta “alma rusa” analizable a través de Dostoievski y Tolstoi, la referencia principal y obligada para evocar la grandeza cultural del país y el eje semántico que atraviesa los estudios críticos occidentales desde el mismo origen?

Adelanto desde aquí la definición conclusiva del “alma rusa” (conclusiva porque la dio a conocer menos de un año antes de su muerte), que Dostoievski dio cifrándola en el genio nacional, Pushkin. Partiendo de la observación de Gógol, que veía en Pushkin el modelo de hombre ruso en su desarrollo, tal como se habría manifestado unos doscientos años después, dice el novelista lo siguiente:

...podemos señalar a la universalidad y humanidad de Pushkin y su genio. Verdaderamente, pudo asimilar genios ajenos en su alma, como si fueran propios. En el arte, al menos, en la creación artística, manifestó una universalidad de la aspiración del espíritu ruso... Si hubiera vivido más tiempo, puede que hubieran aparecido inmortales y grandes imágenes del alma rusa, ya comprensibles por parte de nuestros hermanos europeos, les habría atraído hacia nosotros..., habría conseguido aclararles toda la verdad de nuestras aspiraciones, y ellos habrían comprendido más que ahora..., habrían dejado de observarnos con tanta desconfianza y soberbia, como lo nos observan ahora (DOSTOIEVSKI, 2010 p. 1469).

La universalidad de criterio y la apertura hacia otras culturas: esto es lo que consideraba Dostoievski propio del genio ruso. Es significativo que un escritor con clara tendencia hacia la eslavofilia se expresara de una manera tan occidentalista. Ahora bien, veamos algunas manifestaciones concretas del alma nacional.

Tolstoi y Dostoievski protagonizaron desde el principio la representación de esta “alma” misteriosa e intrigante, producto de un país que se había impuesto recientemente, - apenas en el siglo XVIII-, en el horizonte europeo. Antes era una remota y abstracta Moscovia, donde Calderón de la Barca, por ejemplo, fue capaz de situar el origen de alguno de los personajes de *La vida es sueño* (1601). Desde luego, el “alma rusa” figura en las novelas rusas, sin ocupar necesariamente un lugar central. Así, en *Eugenio Oneguín*, de Pushkin: “Tatiana, que tenía un alma rusa, / amaba, sin saber por qué, / al invierno ruso, con su gélida belleza”<sup>1</sup>. O en Lérmonov: “No, no soy Byron, otro soy, / un desterrado aun desconocido, / como él, un peregrino perseguido por el mundo, / pero con un alma rusa” (PUSHKIN, 2001, p. 319, trad. mía).

En Tolstoi, sin embargo, la famosa descripción, en *Guerra y paz*, de la danza rusa interpretada por Natasha remite ya a una reflexión y una postura específica sobre el tópico:

¿Dónde, cómo, cuándo esta condesita, educada por una institutriz francesa, pudo absorber, de aquel aire ruso que ella respiraba, ese espíritu, de dónde tomó ella esos gestos, los cuales ya hace tiempo debían de ser expulsados por los *pas de châte*? Pero el espíritu y los gestos eran exactamente aquellos inimitables, imposibles de aprender, rusos, los mismos que el tío esperaba de ella... Anisia Fiódorovna [ama de llaves]

---

<sup>1</sup> Traducción mía. A pesar de que disponemos de una edición bilingüe de Mijail Chilikov, me veo obligada a utilizar mi propia versión de este pasaje, por el obvio error de interpretación que contiene (p. 319) en la edición mencionada.

hasta soltó una lágrima entre risas, al mirar a esa condesita, criada entre sedas y terciopelos, delgada, graciosa, tan ajena a ella, que sin embargo supo entender todo aquello que había dentro de la misma Anisia, y dentro del padre de Anisia, y en la tía, y en la madre, y en cualquier hombre ruso. (TOLSTOI, 1981, trad. mía).

Dostoievski, maestro reconocido en la psicología del “alma rusa”, en la opinión de Occidente, percibió sin embargo una ausencia de la unidad y sobre todo de esta idílica coincidencia del sentimiento vital, entre la nobleza propietaria entonces de la mercancía humana, y la masa de los siervos campesinos, o el “pueblo”; escisión grave, de la que daría cuenta en *Notas de la casa muerta* (1864):

...Los nobles están separados del pueblo común mediante el abismo más profundo, y esto se advierte *plenamente* tan sólo cuando un *noble* de repente, por la fuerza de las circunstancias externas y de hecho, queda privado de sus derechos anteriores y se convierte en un miembro del pueblo llano (DOSTOIEVSKI, 1958, 656, trad. mía).<sup>2</sup>

Dostoievski advierte la unidad del pueblo en su odio a los señores (cf. SERMAN, 1982, p. 128). Él no comulgó con el pueblo desde una posición de señor y gran terrateniente, como era el conde Tolstoi, sino en la espuria igualdad del presidio, y allí fue donde descubrió la distancia infranqueable: “Sí, ellos no quieren a los nobles..., sobre todo a los condenados por la política; los quieren devorar. En primer lugar, son ustedes gente diferente, no se les parecen. En segundo lugar, ellos o eran propiedad de terratenientes, o bien eran soldados. Juzgue usted mismo si pueden quererlos”.

Como se puede ver, en Tolstoi el alma rusa es una sola y la misma para la totalidad de la nación; para Dostoievski, el alma de esta nación está peligrosamente dividida y las partes están lejos de coincidir, platónicamente, entre sí. Las consecuencias podían ser fatales; Dostoievski en este sentido justificó su reputación de profeta, si bien la hubiese frustrado en otros aspectos.

El “alma rusa”, contradictoria, misteriosa, en cierta medida temible y decididamente incomprensible, sigue evocándose casi cada vez que los tópicos culturales rusos y su tratamiento histórico se mencionan; el elemento religioso está siempre presente: por

---

<sup>2</sup> Trad. mía.

ejemplo, por ahí empieza su reciente libro *Russies* (2010) Dominique Fernandez,<sup>3</sup> agregando además el otro lugar común que justifica una evocación de las orientaciones críticas dostoiévskianas actuales. El primer capítulo se intitula “Sainte Russie ou âme russe?” El autor ha advertido la tendencia actual de la crítica rusa hacia la religión, que encuentra su homólogo en un cliché antiguo, y trata de cuestionarla.

Hablaré de los tópicos semánticamente opuestos convertidos en un lugar común en los estudios acerca de Dostoievski: el napoleonismo y la cristología. Lo esencialmente mundano del primero y el halo teológico inherente al segundo establecen, en una primera aproximación, una distancia. Veamos si existe un punto donde las líneas paralelas se aproximen.

Vamos a entender por napoleonismo una forma específica de egotismo, un tipo de impostura propia de individuos que pretenden ser los elegidos, cuando el “elegido” busca, mediante una serie de puestas a prueba, afirmarse a sí mismo y su excepcionalidad en el mundo, tomando el mito napoleónico<sup>4</sup> de modelo para imitar, como una especie de historia que pide ser repetida.

La cristología se entiende aquí como conjunto de doctrinas acerca de la personalidad y la misión de Cristo. El lado propiamente teológico del tema lo dejo de lado.

En Rusia, los estudios actuales sobre Dostoievski en una gran medida cobraron un camino místico-religioso y providencialista, posición que apela a determinadas aspiraciones de un Dostoievski pensador que, al reflexionar sobre los destinos históricos de su país, cifraba la salvación del conjunto de la nación que padecía aquella abismal escisión mencionada, en el marco de la religión cristiana ortodoxa. Se trata también de devolver al gran escritor al contexto filosófico-religioso de su época cuya parte él legítimamente forma. Pero hay que constatar que una excesiva identificación de una gran parte de los comentaristas con las ideas que Dostoievski propone, y la ausencia de una distancia crítica, de una exotopía necesaria para un análisis más objetivo, impiden avalar la credibilidad

---

<sup>3</sup> Dominique Fernandez, escritor miembro de la Academia francesa, es por cierto hijo de Ramón Fernández, hijo a su vez de diplomático mexicano del porfiriato y escritor francés.

<sup>4</sup> A su vez, el mito napoleónico podría entenderse como un tipo fantasioso de conciencia de masas en que Napoleón aparece como un gran héroe trágico: bien como “salvador”, bien como “conquistador” y “destructor” del mundo (mito apologético y mito antibonapartista).

misma de tal enfoque. El otro aspecto del fenómeno – un renacimiento filosófico-religioso que vive el país tratando de recuperar así la continuidad histórica interrumpida en 1917 — no será abordado en el presente trabajo. No obstante, como ejemplo, se puede alegar los términos en que se interpreta la polifonía, concepto que Bajtín introdujo para mostrar la originalidad del arte de Dostoievski, en un reciente artículo: “Si la polifonía musical de la Edad Media está enraizada en una doctrina teológica acerca de la concomitancia mística de los sucesos del Antiguo y Nuevo Testamento, al expresar mediante el sonido la simultaneidad en la eternidad, en el mundo polifónico de Dostoievski esta idea experimenta una especie de resurrección”<sup>5</sup>. El autor de este artículo confiesa que la búsqueda de las raíces de la polifonía musical medieval que los clérigos hacían derivar de la teología lo llevaron a la “extraña” idea bajtiniana de la “simultaneidad en la eternidad” (*apud* S. Bocharov, nota 878). Los teólogos improvisados, que por lo general no han tenido una formación religiosa tan siquiera doméstica, dadas las condiciones soviéticas, ahora están tratando de ponerse a la altura de Fiódorov, L. Shestov, N. Berdiáiev, V. Soloviev, S. Bulgákov, P. Florenski: filósofos anteriores a la gran Revolución unos, fronterizos pericididos en su incendio otros.

La concepción autorial acerca de la autonomía del héroe con respecto a la voluntad del autor en el mundo de Dostoievski, muchas veces planteada como un imposible y como un callejón sin salida, y en el pensamiento de Bajtín, como una falla intrínseca, ha sido leída, tal vez no sin fundamento, por N. K. Bonetskaia, como una especie de paráfrasis de la libertad creada del hombre: la doctrina del libre albedrío<sup>6</sup>. Como se sabe, Bajtín aplica el concepto independencia del héroe sobre todo a la obra de Dostoievski.

Tangencialmente, la crítica decimonónica implicaba que el pueblo era incapaz de evaluar por sí mismo su posición servil, su dependencia de los señores, y menos aun objetivarla en la literatura. Indiscutible maestro en indagar en el “alma rusa”, Dostoievski lleva a cabo su “revolución copernicana” en la representación del ser humano al introducir en ésta el elemento de la autoconciencia. Dostoievski retoma el hilo de Gógol, quien en *El capote* eleva al nivel fantástico y casi metafísico la tragedia del “pequeño funcionario” cuya

---

<sup>5</sup> A. E. Makhov, “La música de la palabra: de la historia de un equívoco” [en ruso], *Voprosy literatury*, 5 (2005). Traducción mía.

<sup>6</sup> *Studia Slavica Hungarica*, 31, 1985, p. 100.

“fisiología” describe con una minuciosidad suficientemente fría y distante como para indignar a su lector Makar Dévushkin, en *Pobre gente* (1847). La autoconciencia en cuanto dispositivo formal es la dominante en la construcción del héroe. El crítico S. Bocharov<sup>7</sup> la interpreta en términos universalistas y místico-religiosos. Partiendo de *El capote* de Gogol, interpreta el frío experimentado por el “pobre funcionario”, que lo compele a la hazaña de la confección del capote de marras, como la necesidad de cubrirse de las miradas ajenas, gesto del que, sin embargo, sólo el lector ficcional de Gógol, el virginal Dévushkin, es capaz de cobrar conciencia en cuanto conciencia de sí mismo. Por cierto, esto sucede cuando ve a sí mismo en el espejo. La autoconciencia es la vergüenza que se remonta a aquella que sintieron Adán y Eva después de cometer el pecado original: la conciencia de su desnudez y, ante todo, la vergüenza de ser vistos, desnudos, por el Otro.

Un giro convincente le da al famoso episodio de los baños del presidio, comparados con el Infierno dantesco, en *Apuntes de la casa muerta* (1861-1862), T. Kasatkina. El lavado de los pies cuyo objeto es el narrador protagonista es un paralelo al episodio evangélico y el eje que le permitirá a Dostoievski a fundamentar la profunda unidad del pueblo ruso. Pero tanto en este trabajo como en los otros, la investigadora de marras pasa a interpretar la totalidad de la obra del clásico como una teodicea, desde sus experimentos tempranos hasta el contradictorio final, pretendiendo que totalidad de los textos de Dostoievski están contruidos a modo de evangelio<sup>8</sup>. Con el fanatismo propio de un neófito, convierte la lectura del clásico en una profesión de fe.

Tal es uno de los momentos actuales de la percepción rusa de Dostoievski. Bajtín describe la interioridad del ser humano como autoconciencia, concepto trabajado por Hegel; los estudios contemporáneos la conducen a las regiones que no pertenecen

---

<sup>7</sup> “Xolod, styd i svoboda. Historia literatury *sub specie* Sviaschennoi istorii” [Frío, vergüenza y libertad. La historia de la literatura *sub specie* de la Historia Sagrada]”.

<sup>8</sup> Se puede cotejar la actitud de la crítica rusa con aquella que encontramos en la obra de Luis Buñuel, cuyo conflicto con la religión es un tema omnipresente en sus películas. El episodio del lavado de los pies, en particular, perturba la imaginativa de Buñuel hasta el extremo de introducirlo en varias películas (“Los olvidados”, “Viridiana”, “Él”), donde aparece erotizado, parodiado, causante de angustia, etc. La habilidad por esquivar todos los temas y episodios inconvenientes en la obra de Dostoievski, por parte de esta tendencia crítica que estoy mencionando, es asombrosa. Y cuando la toca, sus conclusiones manifiestan empatía con algunas observaciones del escritor extraídas de sus libretas de apuntes: por ejemplo, acerca de la cancelación de los sexos “en Cristo”, tratadas como si representaran la última palabra del escritor sobre la cuestión.

propiamente a la crítica literaria racionalista, sino que evocan el ambiente post-secular y escatológico del tiempo presente.

## 1 El tema napoleónico

En la mitología literaria del siglo XIX, la figura de Napoleón Bonaparte fue tal vez tan importante como su presencia real en la historia de Europa. Sin duda hay diferencia entre la personalidad histórica y el conjunto de sus representaciones y referencias literarias, de modo que la interpretación de su carácter y destino en la literatura de varias generaciones no tiene por qué conectarse directamente con las apreciaciones históricas del gran emperador de los franceses. De lo que queda de éste como hombre de carne y hueso, lo seguro son tan solo las transformaciones que realizó sobre la faz del mundo. En cambio, presenciamos cómo el personaje “real” se convierte en la “leyenda napoleónica”<sup>9</sup>, que por cierto es apenas un membrete sumario, pues también la leyenda tiene sus variaciones de acuerdo con el tiempo y el lugar. En la literatura rusa su proyección experimentó todo un proceso de cambios y reajustes conforme al estatus especial que iba cobrando la literatura misma, en comparación con las letras de cualquier otro país europeo.

En Rusia, la literatura, más que el ejercicio de un arte de fraguar ficciones o de pulir retóricas, era un espacio donde podían encontrar cobijo todo tipo de problemas sociales, filosóficos o intelectuales para cuya manifestación no existían instituciones idóneas correspondientes a cada época. Por lo mismo, también la crítica sustituiría, con el tiempo, a las ausentes filosofía, sociología, culturología, antropología, etcétera. La literatura cedía en sus aspiraciones estéticas ante el flujo de conflictos históricos y sociales irresueltos. Los autores literarios pretendían convertirse en maestros de la vida e, incluso, terminarían designados, ya en los tiempos soviéticos, como “ingenieros de las almas humanas”. “Puedes no ser poeta tú, / pero tu obligación es ser un ciudadano”, impuso a los creadores la tarea cívica el poeta populista N. A. Nekrásov (1821-1877). La identidad del escritor ruso se iba definiendo con relación a una culpa primordial de un intelectual ante el pueblo,

---

<sup>9</sup> Relato oral o escrito sobre un suceso real de la vida de Napoleón acompañado de ficción poética, con un fin apologético o condenatorio del protagonista, así como conjunto de relatos de esta índole.

y su individualidad tenía que encontrar una cara inconfundible y original a partir de esta obligación universal. El lugar común en torno a Dostoievski es que él tuvo que pasar un arduo camino desde el socialismo utópico como intento por solucionar tal problema, hacia una modalidad de pensamiento cristiano autóctono acerca de los destinos históricos de Rusia, dentro de la cual pretendió y aceptó el rol de un profeta como alguien que sabía cómo y en qué forma el país tenía que diseñar su futuro. Planteado así el sentido de la existencia, la figura de Napoleón como prototipo de individuo capaz de cambiar el mundo no parece ya menos remota respecto de la consigna de ser ciudadano antes que poeta.

No obstante, en este proceso, Napoleón como uno de los puntos de partida para entender el carácter nacional se vislumbra como algo todavía distante. Se puede adelantar que Dostoievski, para mostrar las profundidades más entrañables de la interioridad humana y para proponer cómo arreglar el mundo, no despreciaba géneros, tópicos y estereotipos de la cultura de masas, que adaptaba a los problemas existenciales y metafísicos vislumbrados. Y Bonaparte, con su imagen y leyenda, fue sin duda uno de aquellos modelos en los cuales se refractaban las aspiraciones, ideas y problemas del “siglo de hierro”.

El poeta ruso Osip Mandelstam explicaba, en 1918, de la manera siguiente esta posición central que la leyenda napoleónica obtuvo en la imaginación literaria.

La vida de Napoleón y su protagonismo en el escenario socio-político mundial contribuyeron a transformar la novela europea del siglo XIX, al producir en torno a aquel Malström<sup>10</sup> histórico un gran número de movimientos de torbellino menores constituidos por pequeñas historias que, haciendo un remedo del destino de la figura histórica central – sin llevarlo necesariamente a un mismo final—, proponían toda una serie de variantes. “Stendhal, dice Mandelstam, en *Le rouge et le noir* contó una de estas biografías de torbellino imitativas”. Y sigue: “El florecimiento de la novela en el siglo XIX debe ponerse en una dependencia directa de la epopeya napoleónica, que había elevado extraordinariamente los bonos de la personalidad en la historia y que, a través de Balzac y Stendhal, había abonado el terreno para toda la novela francesa y europea”. En efecto, desde Julien Sorel hasta Eugène de Rastignac y Lucien de Rubempré (sería posible seguir

---

<sup>10</sup> El símil, a decir verdad, es de mi propia cosecha (recordando una narración de E. A. Poe), pero viene a la mente debido a la imagen de torbellino que utiliza Mandelstam.

hasta Daudet y Zola, y de allí a la literatura de otros países), la gran novela francesa del período magnífica y destaca el ascenso social del hombre ordinario en medio de una sociedad hostil que lo repele, convirtiendo su trayectoria en una nueva epopeya de la era burguesa. Paradójicamente, agrego yo, Julien Sorel es un protagonista heroico de esta epopeya que admite toda una serie de matices irónicos y hasta paródicos difíciles de encontrar en una epopeya antigua, medieval y renacentista. La ironía poética inseparable de esta epopeya de la era burguesa consiste en que los talentos estratégicos, la inteligencia superior y el arrojo combativo se apliquen exclusivamente en las relaciones con las mujeres, que deben ser conquistadas como territorio enemigo, contribuyendo además a la autoestima no sólo varonil, sino también social, del héroe de las proezas galantes e hipócritas, que utiliza el grito “¡A las armas!”, de “La Marcellesa”, para iniciar un lance amoroso.

En la literatura rusa, el tema napoleónico adquiere, como dije, matices peculiares. Rusia como participante en las guerras napoleónicas se consideraba a sí misma como triunfadora al llevar sus tropas hasta París en 1814, situación que hizo crecer enormemente la conciencia nacional, especialmente en los medios militares. Una de las consecuencias fue, por ejemplo, la aparición de las sociedades secretas que gestaban proyectos de una radical transformación de un país con estructuras feudales atrasadas, los cuales condujeron, finalmente, al levantamiento *decembrista*, del 14 de diciembre de 1825. Las leyendas, noticias, narraciones de experiencias personales reales e imaginadas se generaban espontáneamente durante decenios y se proyectaron hacia la literatura. No olvidemos que el inicio de la *Guerra y paz* de Tolstoi comienza reproduciendo la atmósfera de chismes y comentarios de la alta sociedad cercana a la corte en torno a la política de Napoleón en 1805. *Guerra y paz*, como es sabido, se desarrolló a partir de una concepción original que describía el regreso de un decembrista, con su familia, del exilio siberiano en los años cincuenta, con la muerte de Nicolás I. La necesidad que sentía Tolstoi de explorar la historia del período inmediatamente anterior al levantamiento decembrista y, sin duda, de explicársela a sí mismo, lo puso frente a frente con la historia de las guerras napoleónicas y con el 1812, año de la invasión francesa a Rusia. A. Herzen, nacido en 1812 en medio de la invasión, tuvo estas narraciones y leyendas por canciones de cuna. El padre de Dostoievski

participó en la campaña contra Napoleón en calidad de médico militar. El joven Pushkin, siendo escolar todavía, fue testigo del regreso de las triunfantes tropas rusas de Europa. Padres y hermanos mayores de sus compañeros de banca estaban entre sus filas. Más tarde serían sus amigos y mentores espirituales los participantes de las guerras contra Napoleón. En la siguiente generación, Lérmontov escribe el poema “Borodino”, evocación de la batalla crucial entre los rusos y los franceses, previa al abandono e incendio de Moscú que fue el principio del fracaso de la campaña rusa de Napoleón. En clave paródica, las hazañas de 1812 resurgen en las narraciones del general Ívolguin, en *El idiota* (1868), de Dostoievski. Por lo demás, el napoleonismo ideológico en sus manifestaciones más diversas tiene una presencia importante en la obra del último, por lo tanto retomaré el hilo más adelante.

Pushkin leyó *Rojo y negro* ya en 1831, a menos de un año después de su aparición. En 1834 aparece *La dama de espadas*, una novela corta que más tarde inspiraría el asunto de la famosa ópera de Chaikovski (1890). El tema es el juego (de cartas, en este caso) y el destino<sup>11</sup>. La ganancia es cuestión de suerte. No obstante, Pushkin relaciona la suerte en el juego y en la vida con el destino y más aun, con la predestinación, haciendo suponer, de una manera ambivalente, la intervención de las fuerzas ocultas y misteriosas en la vida humana. Es un tema muy relacionado con sus reflexiones acerca de Napoleón, y es recurrente en su obra poética. La suerte y el destino, íntimamente vinculados, en algún punto convergen y se convierten en necesidad histórica. Por cierto, este tipo de consideraciones, debidamente racionalizadas, pueden reconocerse en la explicación del papel de la personalidad en la historia sostenida por la doctrina del materialismo histórico, tangencialmente evocada, como hemos visto, incluso por Mandelstam.

La solución misma de esta dicotomía - casualidad / destino - la deja Pushkin en una sugerente incertidumbre. El protagonista, Hermann, es un ingeniero militar (¡la misma profesión de Dostoievski!) de escasos recursos, que se ve obligado a vivir de sus ingresos del servicio militar, a diferencia de sus amigos aristocráticos que poseen fortunas familiares

---

<sup>11</sup> Algún comentarista contemporáneo ha sugerido que el título de la novela de Stendhal le hubiese inspirado a Pushkin el propio tema del juego, en este caso de la ruleta rusa con sus colores rojo y negro. Pero la novelita de Pushkin gira en torno del juego de las cartas, en concreto el *faraón*; no se sabe nada de que Pushkin alguna vez jugase a la ruleta, pero a las cartas sí.

enormes. Hecho que les permite jugar y probar la suerte sin un peligro inmediato y/o definitivo para su modo de vida. Hermann nunca juega, sólo observa: no quiere perder lo indispensable para adquirir lo superfluo. Un día oye una anécdota sobre la abuela de uno de estos amigos miembros de la “juventud dorada”. La anciana supuestamente posee el secreto de tres cartas, que le fue confiado por el conde Saint-Germain, en la corte de María Antonieta, hace unos sesenta años. Se trata de una jugada que permite ganar indefectiblemente al “faraón”, pero ella no revela la combinación ni a su nieto. Hermann traba una relación amorosa con la entenada de la anciana, buscando así penetrar en su casa para conseguir el secreto. “Hermann se estremecía como tigre esperando el momento de la cita”<sup>12</sup>. Antes de buscar a la mujer enamorada, se enfrenta a la anciana y la amenaza con una pistola esperando que le revele el secreto de las tres cartas; impresionada, la vieja condesa muere. Hermann, persona “verdaderamente novelesca, posee el perfil de Napoleón y el alma de Mefistófeles”. Acude a la cita con la entenada: “Amanecía. Lizaveta Ivánovna apagó la vela: una luz pálida iluminó su cuarto. Se secó los ojos y miró a Hermann sentado en el alféizar, con los brazos en cruz y cejijunto. En esta posición se parecía sorprendentemente a un retrato de Napoleón” (traducción mía). El fantasma de la vieja condesa le confía a Hermann las tres cartas que le permitirían ganar: tres, siete, as. Hermann apuesta y gana al tres y al siete. Cuando cree que apuesta al as, en vez de éste tiene entre manos, incomprensiblemente, una dama de espadas, a la que toma por la representación de la muerta. La dama le guiña un ojo. Hermann termina en un manicomio.

Julien Sorel describe su frustración social en términos relacionados con el destino de Napoleón: “¡Ay, veinte años antes puede que yo hubiera lucido un uniforme, lo mismo que ellos..! Entonces un hombre como yo perecía o era general a los treinta y seis años. – Esta carta, que tenía apretada entre las manos, le daba la talla y la actitud de un héroe” (ed. cit., 416). Dotado de gracias y talentos adecuados y de una inteligencia superior, se siente por encima de su entorno y con fuerzas para un rápido cambio de la fortuna; no obstante, es un plebeyo en una sociedad que pretende restaurar los valores feudales. Los tiempos revolucionarios y las guerras napoleónicas quedaron en el pasado, y sus estratagemas

---

<sup>12</sup> Cf. en *Rojo y negro*: “¡Pero es muy bonita! –proseguía Julien con miradas de tigre—. ¡La conseguiré y después me marcharé. ¡Y pobre del que intente detenerme en mi huida!” (STENDHAL, 2006, p.397).

militares están encaminadas a seducir mujeres, incluso sin estar enamorado; además de Napoleón, Tartufo y Maquiavelo también son sus figuras de referencia. Lo que influye en la imaginación de los personajes que actúan bajo la impresión del destino de Bonaparte, es el ascenso rápido en la escala social, en lugar de la paciente labor de hormiga de la acumulación primaria generalmente asociada con el origen del capitalismo<sup>13</sup>. “Hacía muchos años que Julien no pasaba ni una hora de su vida sin decirse que Bonaparte, teniente ignorado y sin fortuna, se había adueñado del mundo con su espada” (STENDHAL, 2006 p. 89).

De acuerdo con las circunstancias históricas, varía la interpretación del destino de Napoleón. Especialmente esto es característico de la literatura rusa. Por ejemplo, en los versos juveniles de Pushkin la referencia al emperador es un poco estereotipada y oficiosa, en el contexto de la época de las acciones militares y la invasión (para la sociedad rusa el emperador de los franceses era la encarnación del Anticristo): Napoleón es un enemigo invasor y es, en consecuencia, “tirano”, “enemigo del universo”, “flagelo de los pueblos”, “tremendo flagelo de nuestros días, que Dios arrojó sobre la tierra”, etc. Pero ya tempranamente aparece en Pushkin la caracterización “el hijo de la fortuna” o “de la suerte” (“сын счастья”, *syn schastia*) referida a Napoleón. Con el transcurso del tiempo, en los escritos del poeta aparecen reflexiones más profundas sobre el fenómeno de bonapartismo y en torno al mismo héroe de la historia reciente.

Los cambios tienen que ver con una revaloración de la revolución francesa a partir de las nuevas circunstancias políticas y sociales de Europa; en retrospectiva, los estragos de la guerra de 1812 dejan de ser vivencia inmediata para convertirse en recuerdo. Napoleón siempre se consideró a sí mismo como hijo de la revolución francesa; aunque, como señalara Mme. de Staël, fuese un hijo parricida. La política reaccionaria de la Santa Alianza disipó las ilusiones liberales; Alejandro I, de libertador de Europa pasaba a ser el precursor del “gendarme de Europa” en el cual se convertiría su hermano y heredero Nicolás I. Los Borbones, restaurados en el trono francés decepcionaron incluso a sus antiguos partidarios. Sobre este fondo político, la figura de Napoleón recuperaba su aureola de héroe y, más aun,

---

<sup>13</sup> El propio Mandelstam, en el poema intitulado “El decembrista”, captó esta inspiración bonapartista del decembrismo, al que replica, característicamente: “No quieren sacrificio los vacíos cielos: / Es más seguro el trabajo y la constancia”.

se agregaba la de víctima. El orden social que aquel “usurpador” y “tirano” propagaba por toda Europa resultaba más avanzado y adecuado a las expectativas modernas que el antiguo régimen, que no era sino una supervivencia feudal. Paradójicamente el derrocamiento de Napoleón no satisfizo a nadie: ni a Francia, que perdió todas las libertades y adelantos políticos ganados por la revolución, ni a los pueblos liberados de Europa, que quedaron bajo un yugo secular de sus propias y ahora triunfantes monarquías. Los monarcas mismos tuvieron que enfrentar la ebullición social de los pueblos que conservaban el ánimo de la lucha por la liberación nacional (cf. la conjuración de Riego y Quiroga en una España que había peleado encarnizadamente contra la invasión francesa).

Especialmente a partir de 1821, la aureola de excepcionalidad, que siempre rodeaba la imagen de Napoleón en cuanto individuo cuya participación o su ausencia en la política podía tener consecuencias tan graves, se resaltaba aun más recuperando el aura heroica. Se olvidaban los recuerdos de un déspota cruel, y cada vez más destacaba la figura de un brillante líder militar y de un estadista inteligente y sólido. La imagen de tirano se desvanecía ante la de héroe, dotado además de una corona de mártir. Las dimensiones de la personalidad y de sus actos destacaban conforme se reacentuaba su papel en la historia. Napoleón se va convirtiendo en una “necesidad histórica” y a la vez en un héroe romantizado. Byron en calidad de poeta más popular de la juventud lectora cultiva esta última actitud. Victor Hugo, A. de Vigny, Béranger, Lamartine, C. Delavigne, H. Heine, entre tantos otros, que destacaron la importancia de los factores mencionados, tuvieron a su vez una gran influencia sobre la mentalidad de la gente.

La vida del gran hombre como novela, la imagen del héroe como objeto de inspiración poética, marcaron su acceso a los dominios literarios. Incluso Chateaubriand, otrora gran detractor de Napoleón, tuvo que reconocer este proceso de la conversión de la controvertida personalidad histórica en un símbolo poético y un tema novelesco. ¿Quién podía prever que un fetiche y un tópico adquiriría connotaciones inusuales bajo la pluma de un ingeniero militar retirado, ex convicto y presidiario por delitos políticos (interés por las ideas del socialismo utópico), convertido en un moralista cristiano? “Voici venir le Scythe, le vrai Scythe, qui va révolutionner toutes nos habitudes intellectuelles”, escribía en su tiempo Vogüé.

Así como la revolución francesa fue un cataclismo social desencadenado bajo los auspicios de los pensadores sociales y políticos que reclamaron los derechos históricos y fundamentaron el carácter progresista de la mentalidad de la burguesía en nombre de la humanidad entera, lo mismo la imagen del gran conquistador corso enarbolando los ideales de la revolución francesa resultaba ser un modelo para aspiraciones propias de la sociedad capitalista.

De acuerdo con I. M. Lotman, la imagen de Napoleón se convierte ya en la obra de Pushkin en uno de los símbolos polisémicos que potenciaba a la vez los enfoques poético y “científico” (o cognoscitivo y filosófico): históricamente, el personaje emerge con el advenimiento del “siglo del dinero” y es analizable dentro de sus circunstancias concretas; psicológicamente, revela una ambición infinita mezclada con un desprecio por la gente y la moral; desde el punto de vista literario remite a un “demonismo romántico” (cf. LOTMAN, 2005, p. 88); la combinación de estos factores subyacentes constituye el encanto de la novelita de Pushkin. Napoleón es una figura paradigmática ya desde los años veinte; así, en el *Eugenio Oneguín*: “Habiendo eliminado cualquier prejuicio / Consideramos ceros a todos, / Y a nosotros mismos unidades. / Todos nos creemos Napoleones; / Los millones de creaturas bípedas / Para nosotros son sólo instrumentos” (2001, 2, XIV). Por cierto, el reclamo de Raskólnikov —“¿soy acaso una creatura temblorosa, o tengo el derecho?”— se considera reminiscencia de este pasaje de Pushkin<sup>14</sup> y, por lo tanto, remite una vez más a nuestro tópico. Lo mismo se puede encontrar en *Las almas muertas*, de Gógol: el discreto pillo Chíchikov es sospechoso de ser un Napoleón disfrazado, en el absurdo mundo provinciano.

Pero en Dostoievski, la tendencia hacia el napoleonismo viene acompañada de un drástico “rebajamiento”<sup>15</sup> (para recordar la terminología bajtiniana) del sujeto, puesto que se manifiesta en personajes al parecer inadecuados para el modelo, como el señor Projarchin de la narración homónima de 1846. Este mínimo representante de los funcionarios de Estado — su apellido significa la búsqueda de mantenimiento diario, de sustento básico —, que consume sólo la mitad de una comida corrida porque considera que

---

<sup>14</sup> También de otros pasajes de este poeta, como “Imitaciones del Corán”.

<sup>15</sup> *Snizhenie* [снижение]. Un antecedente igualmente paródico del tema se puede encontrar en la obra de Gógol (*Almas muertas*).

no puede permitirse más, manifiesta una dignidad y reclama una privacidad, mismas que sus vecinos consideran inapropiadas para alguien tan insignificante, y le adjudican ambiciones napoleónicas en clave cuasi grotesca.<sup>16</sup> El personaje es demente y la tema de su locura es el dinero, mientras que las condiciones en que se da son las de la alienación propia de una época capitalista. El tema napoleónico en el cuento se funda en la misma medida en los acontecimientos de la vida de Bonaparte conservados en la memoria colectiva, en los trabajos de los historiadores que en las variantes de su adaptación literaria de la leyenda napoleónica. El pasaje citado de *Eugenio Oneguín* es un punto de partida y un leitmotiv que atraviesa, desde esta obra juvenil, a toda la creación de Dostoievski. “¿Acaso usted está solo en el mundo? ¿Acaso el mundo está hecho para usted? ¿Es usted un Napoleón? ¿qué cosa y quién es usted? ¿Es usted Napoleón? Dígame, señor: ¿es usted Napoleón o no?”, le espeta a Projarchin otro personaje, Marc, lo que hace recordar los versos de Pushkin, y en seguida se contesta a sí mismo: “¿Qué cosa es usted? Es usted un cero, una torta redonda, ¡y nada más!”, de este modo haciéndolo ver que él no es sino “un bípedo” y nada más. Pero el señor Projarchin no pareció apenarse de ser un Napoleón, “y no se intimidó de tomar sobre sí semejante responsabilidad”.

N. Podosokorski interpreta, además, la moraleja del cuento en relación con los pasajes evangélicos (Mateo 22:21; Hechos 8:9), acerca de lo que se da al César y a Dios y, especialmente, la pretensión de Simón el Mago de comprarles a los apóstoles el poder de inspirar el Espíritu Santo, y al cual Simón Pedro lo amonesta. El señor Projarchin se llama Semión, variante rusificada del nombre Simón. La lucha interior experimentada por el héroe, la que representa un duelo entre la grandeza de la vida y el poder de la muerte, y en la que triunfa la última, es el sentido alegórico de la historia de Projarchin.

Los aires napoleónicos los adquieren diferentes personajes de Dostoievski anteriores a Raskólnikov, paradigma del napoleonismo serio, en algunos casos con intención cómica y

---

<sup>16</sup> Hay quienes relacionan el argumento de *El señor Projarchin* con algún episodio de la biografía de Napoleón. El indigente Projarchin, que cuida celosamente su privacidad, muere sobre un colchón relleno de dinero: 2 mil 500 rublos. Anécdota que al parecer hizo recordar al un tío abuelo de Napoleón, el canónigo Luciano Buonaparte, que ayudó económicamente a su sobrino en un momento crítico, y que supuestamente hubiese muerto sobre un colchón lleno asimismo de dinero. Por lo demás, el tema es recurrente en la literatura del XIX: *Gobseck* y *Le père Goriot* son variantes de la misma historia, que en Rusia evoca, en la segunda mitad del siglo, Scheller-Mijáilov, novelista de segundo orden.

en otros, al menos paradójica. En “El sueño del tío”, una dama provinciana posee mente estratégica digna de Napoleón, cualidad que aplica, en su deseo de dominio y escalamiento, a la fabricación de un matrimonio ventajoso para su hija. Pero el mismo “tío”, un príncipe vejstorio incapaz ya desenvolverse por su cuenta, se atribuye a sí mismo cualidades napoleónicas. En un ambiente carnavalesco, se deshacen las ambiciones de los dos: las estratagemas se descubren y se exponen al denuesto público, pero el príncipe además muere como un rey de carnaval, primero entronizado por la atención general, en medio de una persecución de los interesados en sus bienes, después destronado y denigrado, simbólicamente desmembrado, como bien ha sido mostrado por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*. En *La aldea Stepánchikovo y sus habitantes*, se da el paso hacia la aproximación del símil napoleónico al de Tartufo.

Otro Napoleón frustrado es, sin duda, el “hombre de subsuelo”, amante clandestino de las paradojas, refugiado en su concha, que sin embargo se niega a permanecer inadvertido y busca interlocutor y juez más allá de su autorreducido ámbito: su desprecio por la “humanidad”, su negación a hacer nada más allá de molestar al prójimo, o sea su inacción de principio, es la representación paródica de un voluntarismo extremo expresado en la siguiente conocida máxima: “¡Que el mundo se acabe, pero que yo siempre pueda tomar mi té!” Sus invectivas, sin embargo, están dialógicamente dirigidas hacia las propuestas especulativas de beneficiar a la humanidad contenidas en la novela de Chernyshevski *¿Qué hacer?*, libro que pretende ofrecer justamente las recetas a la pregunta titular. La respuesta “dialógica”, que Dostoievski pone en la boca del “hombre del subsuelo”, resulta de lo más ambivalente y, como ha señalado Bajtín en el libro mencionado, reproduce una infinitud viciosa. En parte, Dostoievski tal vez no hubiese podido o querido dar una réplica más directa: habría tenido que desprestigiar su propia voz polémica, transferida a un personaje antipático, llevándola al absurdo, porque en el momento de escribir *¿Qué hacer?* Chernyshevski se encontraba, después de una “ejecución civil”, confinado a una celda de la fortaleza de San Pedro y San Pablo, en Petersburgo, transformándose, a ojos vistas, en el héroe de muchas generaciones por venir de los liberales, demócratas y revolucionarios (de Lenin, por ejemplo). La “teoría del egoísmo racional”, que debe beneficiar a la larga a la humanidad entera, que Chernyshevski

desarrolla a través de los actos de sus personajes, “gente nueva”, es un tema cercano a cierta variedad de napoleonismo que Dostoievski va a profundizar a partir de las *Notas del subsuelo*. El “clandestino” plantea que, en primer lugar, el ser humano es capaz muchas veces perjudicarse a sí mismo con el fin de hacer su propia voluntad. Dostoievski ganará críticas indignadas tanto de parte de la generación nihilista como de los intelectuales más moderados, que no deseaban reconocer realidad alguna en los problemas que explicitaba así el “ex presidiario de Omsk”.

En *Crimen y castigo*, la misma idea se desarrolla en clave seria: Raskólnikov fundamenta teóricamente la posibilidad de un ascenso social “napoleónico”<sup>17</sup> al plantear la división de la humanidad en dos partes desiguales: los actores, a los que todo les es permitido y para los cuales no vale restricción moral alguna, y el material humano, carne de cañón, destinado a trabajar, a reproducirse y a servir, a la mejor parte de humanidad, de territorio e instrumento para exhibir sus capacidades. Además, los actos de los primeros, por desastrosos que fuesen, pueden llevarse a cabo en beneficio de la humanidad; exactamente lo que se imagina de sí mismo Raskólnikov, personaje que en su propio apellido lleva la idea del cisma: *raskol*, movimiento religioso fuera de la ley que se remontaba al siglo XVII y que sobrevivió hasta la propia revolución de 1917. Raskólnikov se dispone a matar para probarse a sí mismo su pertenencia a la mejor parte de la humanidad. Tiene que confrontar las consecuencias sórdidas y nada gloriosas de tal hazaña y, además, junto con la víctima propiciatoria en el altar del advenimiento de uno de los super-hombres, víctima que es supuestamente un miembro inútil y pernicioso del género humano, sacrifica a una persona más, inocente y justa. “¿No será algún Napoleón doméstico el que destazó a nuestra Aliona Ivánovna?” preguntará maliciosamente un policía a cargo de la investigación del crimen.

El siguiente paso en la evolución del tema napoleónico será la novela *El idiota* (1868), de desarrollo amplio y con muchas implicaciones en torno al tema napoleónico. Por primera vez la idea desemboca explícitamente en la relación entre el dinero y el poder en el personaje de Gania Ívolguin: un asunto obvio, infinitas veces tratado por la crítica. El

---

<sup>17</sup> Al parecer, la idea se remonta a una de las obras de Louis-Napoléon Bonaparte, más tarde Napoleón III. Al hablar del bonapartismo, es necesario tomar también en cuenta a este político contemporáneo de Dostoievski, a quien Marx había apodado “Napoléon le Petit”.

motivo de un enriquecimiento instantáneo es objeto de una reiteración obsesiva, de una geminación: el comerciante Rogozhin se convierte de la noche a la mañana en un millonario; el mismo protagonista el Príncipe pasa por una transformación parecida, heredando inesperadamente una fortuna y convirtiéndose así de individuo casi indigente en un hombre de recursos y en objeto de ambiciones reivindicativas de algunos representantes de la generación nihilista. También se ejemplifica allí la vía de la acumulación primaria, para ilustrar el modelo capitalista (Ptitsyn, el prestamista cuñado de Gania Ívolguin), pero tal posibilidad es despreciada por los apasionados perseguidores de la fortuna. Un guiño hacia el bonapartismo se manifiesta hasta en el aspecto externo de Gania, que lleva una barba al estilo de Napoleón III.

*El idiota* es posiblemente la novela que más vueltas da al imaginario napoleónico, en comparación con las demás obras de nuestro escritor. La leyenda napoleónica se convierte en parodia por la boca del general Ívolguin, el decadente y borracho progenitor del ambicioso Gania. El general inventa toda una historia de su participación en las guerras europeas del principio del XIX en calidad de un paje del emperador. Su narración imaginativa reúne una colección de clichés que generó este tipo de producción en la mentalidad popular. En realidad, su propia participación militar, mucho más reciente, ha de corresponder a la época de la guerra de Crimea (1854-55), en la que Rusia sufrió una derrota monumental, de modo que la epopeya napoleónica inventada viene a ser una especie de autorreivindicación.

El giro más inesperado en la evolución de las posibilidades del modelo napoleónico es, según una reciente aportación al acervo de la crítica dostoiévskiana, de N. Podosokorski, al relacionarlo con el protagonista, el príncipe Myshkin, personaje tradicionalmente interpretado por la crítica en una clave exclusivamente cristológica. Pero analizaré esta variante en la segunda parte, para proseguir aquí con las involuciones de las posibilidades del tema napoleónico.

En *Los demonios* (1873), el nihilista Pedro Verjovenski desempeña un papel bonapartista en una ciudad provinciana gobernada, a su vez, por un funcionario débil que cede su papel a la esposa, con aspiraciones napoleónicas también. Un bonapartista nihilista finalmente burla a la dama-Napoleón y convierte la ciudad en el escenario de una rebelión

popular, que debe servir de ensayo a una futura revolución. Toda una serie de personajes, desde los centrales (Stavroguin) hasta periféricos (Kiríllov) han sido interpretados en términos afines a la imagen de Napoleón el Grande, siendo el joven Verjovenski, aventurero político y nihilista, un remedo de Napoleón le Petit. Así, Kiríllov padece de otra dolencia intelectual tan característica de los personajes de nuestro novelista: intenta rivalizar con el propio Dios dueño de la vida y la muerte. Su gesto de teomaquia – guerra con Dios — es el suicidio.

*Los demonios*, a su vez, ha sido interpretada, por I. Kariakin, como una respuesta dialógica y polémica a *Guerra y paz* (1869), que se justifica, creo, por la posibilidad de leer el título de la novela de Tolstoi como *Guerra y mundo*, como se leía, en efecto, antes de la reforma del alfabeto de 1918 (**миp** ‘mundo’ y **миp** ‘paz’ perdieron la distinción semántica con la ortográfica). Si la novela de éste representa un mundo armonioso perturbado por la guerra desencadenada por el “usurpador”, Dostoievski da un cuadro de un mundo desgarrado por problemas internos que se remontan al período de su propia juventud literaria y política, los años cuarenta. Los perversos y desquiciados nihilistas son hijos espirituales (en la novela, hijos al pie de la letra) de los liberales de la época del fourierismo y de las revoluciones de 1848. La argumentación de Kariakin no carece de observaciones atinadas que la hacen creíble, y pueden inscribirse en la teoría dialógica de Bajtín.

Adelanto que el tema cristológico se integra a la obra por medio de la penitencia y una expiación que emprende el padre del nihilista, Stepán Trofímovich Verjovenski, liberal de la década de los cuarenta, por medio de una peregrinación y conversión.

En *El adolescente* (1875), un joven desfavorecido por la fortuna, hijo de un aristócrata y una sierva campesina (de una “familia casual”, producto de nuevas condiciones sociales, ciertamente capitalistas), trata de resolver su situación de dependencia mediante un enriquecimiento basado en la acumulación primaria (ahorro y/o especulación). Objetivo: convertirse en un Rothschild para obtener así el poder sobre sus semejantes. La idea napoleónica desemboca en otra figura prototípica de la era capitalista, que ya no necesita de la aureola heroica: sus triunfos se encuentran en otra parte. Otro modelo de voluntarismo burgués, más especulativo, se satiriza, de un modo un tanto siniestro, en el personaje de Kraft, que se suicida al darse cuenta de la insignificancia de Rusia en la

historia, descubrimiento que lo hace perder el sentido de la vida. Como sabemos del contexto general de la obra de Dostoievski, el papel de Rusia en la historia se proyecta hacia el futuro bajo designio mesiánico y fundamentalista ortodoxo (*El idiota*, *Los demonios*, *Diario del escritor*). En *El adolescente*, el debate prosigue, con variantes, en las prédicas del padre de nuestro protagonista, el aristocrático Versílov. Las líneas temáticas de la religión ortodoxa y del ascenso social vertiginoso se acercan, estrellándose en la contradictoria figura de Versílov.

En *Los hermanos Karamázov*, la pretensión de Raskólnikov de salvar la humanidad por medio del crimen la repite en cierta forma el Gran Inquisidor, producto de la imaginación literaria de Iván Karamázov. Al rechazar al propio Cristo, en cuyo nombre manipula a la masa, prometiendo mandar a la hoguera al propio Salvador, en calidad de hereje, con el fin de pacificar a la humanidad proporcionándole el pan de cada día asegurado y el consuelo espiritual. De acuerdo con S. G. Bocharov, en las ideas del Gran Inquisidor se rememora un poema de Pushkin, que termina con la siguiente sentencia: “¿Para que los rebaños necesitan los dones de la libertad? / Les corresponde ser esquilados o destazados”. Se trata de una reflexión sobre el tema de Napoleón.

La compleja interacción dialéctica entre Iván Karamázov y el bastardo Smerdiakov, los dos con ambiciones descomunales, uno con la universalista y metafísica, otra traducida en un plano materialista abstruso, obviamente parodiado, representa asimismo una variación del tema napoleónico. El primero representa otra variante de *teómaco*, el que combate a Dios. La solución de Dostoievski a tal demanda será proclamar *teóforo*, portador de Dios, al pueblo ruso.

## **2 El tema cristiano**

En *Crimen y castigo*, el tema cristiano lo acentúa la prostituta Sonia, víctima de las circunstancias domésticas que se resumen en la sola palabra: *pobreza*. Moviéndose dentro de los propios elementos de la autoconciencia de la muchacha, cuya única consolación es la lectura del Evangelio, Raskólnikov trata de hacerla ver que su crimen “contra Dios” es

equiparable al suyo, que es un doble asesinato: Sonia ha atentado contra el templo divino que es su cuerpo, y su sacrificio es cercano al sacrilegio. Raskólnikov al reconocer su fracaso como líder de perfil napoleónico hace gestos religiosos de arrepentimiento externo, persuadido por Sonia, pero sin convicción interna. El despertar de la conciencia de Raskólnikov en el epílogo de la novela se da en términos apocalípticos, aunque sin resaltar el aspecto específicamente religioso.

La intención declarada de Dostoievski en *El idiota* era representar un ser humano positivamente bello, una *imitatio Christi*, combinando el ejemplo del nazareno Cristo con una reverencia hacia un don Quijote interpretado asimismo en términos cristianos. No obstante, esta *imitatio Christi* tiene un final desastroso tanto para el mismo Príncipe como para toda la gente a quien trata de hacer beneficiaria de su conducta que supuestamente sigue a Jesucristo: exactamente lo mismo sucede con don Quijote. Si bien en la etapa preliminar Dostoievski al parecer identifica a su héroe “positivamente bello” con Cristo, en la totalidad de la novela su carácter evoluciona con un giro diferente. S. G. Bocharov interpreta *El idiota* remitiendo a la filosofía religiosa rusa. Apela asimismo a las nociones de la religiosidad popular (el Príncipe es una especie de *iurodivy*, un loco santo) y a los antecedentes literarios, en este caso la poesía de Boratynski (“El prematuro”).

La idea central de una cristología es la encarnación, lo principal y lo más entrañable para Dostoievski. Cristo asume una personalidad humana voluntariamente, con todas las consecuencias morales y materiales que esto implica, y debe someterse en cuanto hombre a la ley manipulada de los hombres. A este propósito me viene a la memoria la idea que había tenido acerca de la relación entre la cultura carnavalesca y la cristología otro bajtinista ruso V. N. Turbín. Se trata exactamente de un Cristo encarnado, recién enviado a un mundo terrenal al que recibe junto con un cuerpo humano en toda su materialidad, socialidad y manifestaciones corporales. La comunicación que prevalece en este mundo es radicalmente distinta de la pluralidad social jerarquizada y variable del mundo humano, con sus lenguas, lenguajes sociales, dialectos, jergas y registros que permiten irreverencias, groserías, inversiones, parodias, pequeñas verdades y mentiras, y las visiones del mundo pasan por esta heteroglosia como a través de un prisma. En el mundo de donde el Dios encarnado viene, un mundo de la verdad absoluta dicha en un lenguaje anterior a la Caída (ver W.

Benjamin), sólo capaz de transmitir la verdad y la trascendencia, la comunicación en el sentido terrenal no existe. La fascinación del Enviado por el recién cobrado cuerpo, con sus funciones materiales, y por el lenguaje imperfecto, lenguaje de plaza pública, ambivalente e impreciso, pero alegre y lleno de otras posibilidades, explicaría la interpretación del júbilo carnavalesco interpretado por Bajtín en su libro sobre Rabelais. Tal era la versión de Turbín (1991).

Bocharov a su vez considera, a propósito de la novela de Dostoievski, que la estructura y la concepción de *El idiota* se sostiene en la idea cristológica central, que es la de la encarnación, de la que deriva la idea de la plasmación del hombre como ideal de la belleza total, espiritual y corporal. (No obstante, se puede objetar, el cuerpo no es glorificado sino humillado en cuanto tal, con plena aceptación moral del hijo de Dios, de acuerdo con la teología cristiana, sobre todo la ortodoxa). Un Cristo que acepta el dolor como la suerte humana, este sería Jesucristo Dios encarnado. En cambio, el príncipe Myshkin en cuanto imitador de Cristo carece de una plasmación plena; lo que le falta es la corporalidad verdadera y adulta. Es como un niño, asexual, desapasionado, falto de fuerza vital, en cierta forma fantasmático. No es capaz de realizar una vida plena de un hombre, no conoce la fuerza de emociones y sentimientos, aunque le es dado un conocimiento superior de las relaciones humanas inaccesible para otros. Es inconmesurable con la humanidad circundante, cualidad que resulta ser un arma de doble filo que afecta a él mismo y sobre todo a los otros. Es un alma “que no ha vivido”, lo mismo que Nastasia Filípovna, a la que el Príncipe pretende redimir, sobre todo ante sí misma. En resumen, si Jesucristo es Dios encarnado, el Príncipe es el hombre “desencarnado”, no plasmado plenamente como ser humano, de acuerdo con el pensamiento de Bocharov. Se sitúa como tal en una especie de “limbo”, incapaz de convivir con los hombres; definitivamente demente, después de la catástrofe, regresa a Suiza, al sanatorio psiquiátrico, topológica y simbólicamente más cerca del cielo, pero sin llegar al paraíso, y queda virtualmente suspendido entre las dos realidades al final de la novela.

Desde la primera “declaración de principios”, el Príncipe aparece como un guía moral y asume este papel conscientemente, como si verdaderamente supiera hacia dónde está conduciendo a las personas ante las cuales predica. Intenta redimir a los “humillados y

ofendidos”, y así desde el principio asume la defensa de una mujer que se considera irremediabilmente perdida a sí misma, debido a la denigración moral, física y social a la que fue sometida en la adolescencia. Nastasia Filípovna trata de demostrarse a sí misma y al mundo entero que su “mancha” ha afectado profundamente su naturaleza, en la que combinan (como después formularía Dmitri Karamázov), el ideal de la Virgen con el de Sodoma. El Príncipe es incapaz de vencer la tendencia a la autodestrucción que su heroína manifiesta y, por el camino, destruye – indirectamente - la vida de otra mujer que lo quiere, Aglaia. Pero sus intenciones de armonizar el entorno no surte efecto: la locura pasional de Rogozhin termina en el asesinato de Nastasia Filípovna. De hecho la función terrenal del Príncipe se invierte: en vez del papel de Cristo, se manifiesta como el de Anticristo interpretado específicamente por el filósofo religioso Vladímir Soloviev. El Anticristo es el doble de Cristo que actúa en la tierra, y la diferencia básica consiste en que Cristo no ha sido aceptado por este mundo, y el Anticristo sí: exactamente como el Príncipe.

Por el otro lado, si analizamos la trayectoria del Príncipe, ésta sí sugiere un destino o, al menos, un proyecto napoleónico. El héroe regresa a Rusia del sanatorio psiquiátrico en Suiza como un verdadero indigente y aparentemente desempeña el papel de *iurodivy*, loco santo. Pero después nos enteramos que venía por la promesa de una herencia inesperada y por tratar de reintegrarse al mundo de la gente conociendo, en primer lugar, a sus supuestos parientes, los Epanchín. Empieza a “conquistar” psicológicamente a la gente desde el viaje en el tren y se gana una aceptación total de sus compañeros de travesía. Al llegar a la casa de los Epanchín la conquista empieza desde la antesala: un lacayo, que al principio lo trata con desprecio, termina aceptándolo humanamente. El general Epanchín, gana su secretario y, finalmente, la madre de familia *née* princesa Myshkin y las tres bellas hijas terminan encantadas por el Príncipe. El modelo se repite a lo largo del argumento y, a pesar de derrotas pasajeras – una bofetada, una burla, una calumnia, un engaño - el doble de Cristo en la tierra sigue su paso triunfal. No obstante, conforme se desarrolla la acción, los triunfos desembocan en fracasos: Nastasia Filípovna no se deja redimir, Rogozhin cae en la demencia amorosa y celos irracionales cada vez más profundas, Aglaia queda infeliz y destruye su propia vida, etc. Nuestro Napoleón cristoforme se acompaña, además, de un remedo de Talleyrand, el humilde funcionario Lébedev, pequeño intrigante e intérprete del

Apocalipsis. Este bufón gratuito que interviene en la vida de nuestro Príncipe y logra cambiar el curso de los sucesos, se sorprende cómicamente de su destino: siente haber nacido para ser Talleyrand, pero inexplicablemente nació en el pellejo de Lébedev.

En *Los demonios*, el tema cristiano tiene también múltiples ramificaciones. La *teomaquia* de Stavroguin y de Krílov, las ideas del pueblo *teóforo* (naturalmente, el pueblo ruso), inicialmente de Stavroguin, son apropiadas por Shátov, partidario de un cristianismo ateo, sacrificado por los demonios nihilistas. La “loca santa”, *yurodivaya* María la Coja, esposa legal del tenebroso Stavroguin, cae también como víctima propiciatoria de los intereses de los “demonios”. Ha sido notado que el apellido de Stavroguin se remonta al griego *σταυρός*, ‘cruz’. Este personaje, uno de los últimos eslabones en la cadena de los “hombres superfluos” de la novela rusa, héroes con talentos y fuerzas descomunales a los que no halla aplicación, se dedica a hacer el mal: es una especie de Anticristo. Después de toda una serie de desastres que provoca directa o indirectamente, siente necesidad de realizar una confesión a un destacado guía espiritual, el monje Tijon. El contradictorio gesto de Stavroguin – quiere hacer público el crimen de estupro a una menor y la provocación de suicidio - termina en la nada. Stavroguin ciertamente no es un Napoleón doméstico como otros personajes de Dostoievski: es otro tipo de héroe, aquel a quien mucho le es dado pero que malgasta su potencial espiritual, moral y físico. Y tampoco toma en serio el papel de líder religioso, político o social, aunque juega con todos: en todos los lugares es un impostor que lleva destrucción y muerte a la gente. Su arrepentimiento no es genuino, sino que, como un mal histrión, trata de seducir con su supuesta “hazaña” al otro. Temiendo ante todo al ridículo, no se atreve expiar su pecado explícitamente, no es apto para cargar con esta cruz y termina en un suicidio él mismo.

*El adolescente*, además de ser, obviamente, una novela de educación, es una variante cristológica más. Por una parte, el padre legal del Adolescente, Makar, es un personaje popular característico de la Rusia de Dostoievski: peregrino permanente, sigue el ejemplo de Cristo. No obstante, es un ejemplo de cristología anodina y en el fondo superficial, y no llega a convertirse en un modelo para su “hijo” legal, que está buscando una figura paterna, un líder espiritual y un modelo ético y estético. Éste lo encuentra en su padre natural, Versilov, que conjuga en sí la *imitatio Christi*, el liderazgo intelectual y una

imagen estéticamente bella. *El adolescente*, aparte de tratar de afirmarse en el mundo – proceso en el que va de un desatino al otro, afectando su entorno –, dedica sus esfuerzos a descubrir el misterio que para él representa Versílov, el “profeta de las viejas” (sospechoso de haber usado disciplinas bajo la ropa), que trata de seguir un ejemplo de conducta cristiana. No obstante, sus intentos altruistas casi siempre terminan en nada, y a veces producen desastres (por ejemplo, indirectamente y sin querer, provoca un suicidio). Figura artísticamente inspiradora, ideólogo (en el sentido de Bajtín) que viene directamente de los ideales liberales de los años cuarenta (libertad, igualdad y, naturalmente, fraternidad, de las que Dostoievski se había burlado en *Apuntes de invierno sobre las impresiones de verano*, 1862), es también un hombre de pasiones fuertes y, además, es otro *teómaco*: al menos esto parece ser al destruir públicamente un icono, herencia de Makar y, por ende, del pueblo.

*Los hermanos Karamázov* representa un mundo en que el alma humana, el alma rusa, si se quiere, se manifiesta en toda su amplitud, en toda su capacidad al bien infinito y al mal infinito, debatiéndose entre dos extremos: el ideal de la Virgen y el de Sodoma, de acuerdo con la observación de uno de los hermanos del título. Es demasiado ancho el ser humano, dice Dmitri Karamázov, yo preferiría angostarlo. El fenómeno que retrata Dostoievski adquirió el nombre de **карамазовщина** (“karamazovismo”) y, junto con el “dostoievskismo” (**достоевщина**), el término se convirtió en la tarjeta de presentación de la obra de nuestro autor.

En la novela Dostoievski vuelve a intentar una cristología, proponiéndola en la figura de Aliosha Karamázov. No obstante, el proyecto rebasa los límites de la obra, de por sí extensa, y declara que el episodio del parricidio, el suceso central, es sólo la prehistoria del héroe. De acuerdo con las investigaciones, el novelista tenía la intención de hacer pasar a Aliosha por muchas peripecias, entre ellas, tenía que vencer la tentación del nihilismo, convirtiéndose en revolucionario, y sólo después volvería al camino cristiano. Ahora bien, en la novela que tenemos ante nosotros, Aliosha aparentemente es el más bueno, virtuoso y humanitario entre los tres (¿o cuatro?) hermanos, seguidor de Cristo y de su guía espiritual Zosima y, no obstante, falla en la primera prueba que la vida, en la persona de Zosima, le presenta: prevenir el desastre del parricidio, que ya se estaba presintiendo. De este modo, siendo que todos tienen la culpa de todo y ante todos, como varias veces se destaca en el

texto, Aliosha sea tal vez el que más culpa tiene en lo que sucede, siendo el único capaz de detener el crimen y específicamente alentado por Zosima a hacerlo.

Pero dejo la compleja estructura y el ambicioso propósito de esta novela para un análisis posterior.

## BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, M. M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. T. Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BERLIN, I. *El erizo y la zorra*. Ensayo sobre la visión histórica de Tolstoi. Trad. Mario Muchnik. Barcelona: Muchnik Editores, 1981.

BOCHAROV, S. G. *Tramas filológicos* [Филологические сюжеты]. Moscú: Studia Philologica, 2007.

DESCOTES, M. *La légende de Napoléon et les écrivains français de XIX siècle*. Paris: Minard, 1967.

DOSTOIEVSKI, F. M. *Obras reunidas*, 10 ts. [En ruso]. Moscú: Xudozhestvennaia Literatura, 1956-1958.

\_\_\_\_\_. *El jugador*. Trad. José Laín Entralgo y Estella Navarra. Madrid: Salvat Editores, 1982.

\_\_\_\_\_. *Diario de un escritor*. Crónicas, artículos, crítica y apuntes, edición de Paul Viejo. Trad. Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó. México, DF: Editorial Páginas de Espuma, 2010.

FERNANDEZ, D. *Russies*. Paris: Philippe Rey, 2010.

FRANK, J. *Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. [5 tomos].

KANTOR, V. “*Juzgar a la creatura de Dios*”: el patos trágico de Dostoievski [en ruso]. Moscú: ROSSPEN, 2010.

KARIAKIN, I. *Dostoievski y Apocalipsis* [en ruso]. Moscú: Folio, 2009.

KASATKINA, T. “Cómo leemos la literatura rusa acerca de la lujuria”. [En ruso]. *Novy Mir*, 7, 1999.6, 2008.

\_\_\_\_\_. (ed.). *La novela de Dostoievski “El idiota”*: estado actual de estudios. [En ruso]. Moscú: Nasledie, 2001.

\_\_\_\_\_. “La posición autorial en las obras de Dostoievski” [en ruso], *Voprosy Literatury*, 1, 2008 <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/1/ka9.htm> .

LOTMAN, I. M. *Pushkin* [en ruso]. San Petersburgo, Iskusstvo, 1995.

MAISTRE, J. *Las veladas de San Petersburgo, o, coloquios sobre el gobierno temporal de la Providencia*. Madrid: Administración del Apostolados de Prensa, 1909.

MANDELSTAM, O. “El fin de la novela”. En *Obras completas*. [En ruso] Moscú: Xudozhestvennaia Literatura, 1990, pp. 201-205 [t. II].

MURAVIEVA, O. S. “Pushkin y Napoleón (variante pushkiniana de la ‘leyenda napoleónica’)”. [En ruso]. En: *Pushkin: Issledovania i materialy*. Academia de Ciencias de la URSS, Instituto de la Literatura Rusa (Casa de Pushkin), Leningrado: Nauka, 1991. Vol.14, pp. 5-32. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/ise/ise-0053.htm>

PODOSOKORSKI, N. N. *Napoleonovskaia tema v romane F. M. Dostoievskogo “Idiot”* [El tema napoleónico en la novela de F. M. Dostoievski *El idiota*]. Tesis de candidato en Ciencias Filológicas, Novgorod Veliki, 2009.

PUSHKIN, A. S. *Eugenio Onegin*. Edición bilingüe Mijaíl Chílikov. 2ed., Madrid: Cátedra (Letras Universales), 2001.

SERMAN, I. “El tema del pueblo en las *Notas de la casa muerta*” [en ruso], *Dostoevsky Studies*, vol. 3, 1982, <http://utoronto.ca/tsq/DS/03/101.shtml>

SCHNAIDERMAN, B. *Dostoiévski*. Prosa Poesia. São Paulo: Perspectiva, 1982.

STENDHAL. *Rojo y negro*. Trad. Emma Calatayud; edición Fátima Gutiérrez. 9ed., Madrid: Cátedra (Letras Universales), 2006.

TOLSTOI, L. N. *Obras completas*. Trad. Irene y Laura Andresco. 5ed. Madrid: Aguilar, 1981. [t. II].

VOGÜE, E. *Le roman russe* (articles parus dans la *Revue des Deux Mondes*, 1883-1885, Paris, Plon, 1886 <http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Vogue%20-20Le%20Roman%20russe.htm>

ZHOZHIKASHVILI, S. “Apuntes sobre los estudios contemporáneos de Dostoievski”, *Voprosy Literaturny*, 4, 1997.

*Recebido em 11/10/2011*

*Aprovado em 04/11/2011*