

# UTOPIAS

Número

6

Marzo-  
abril  
de 1990

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM



Intelectuales, política y  
democracia: Bovero,  
Echeverría, Rabotnikov,  
Ferraris

Poesía en riesgo:  
34 autores

Encuentro con William  
Golding

José Sarukhán  
 Pablo González  
Casanova  
 Carta a  
Eduardo Nicol por  
Ramón Xirau  
 *In memoriam*  
Samuel Beckett

4 mil pesos

# UTOPIAS

☐ Número 6  
☐ Marzo-abril de 1990

**Director:** Arturo Azuela

**Coordinador:** Sergio Pitol

**Edición y administración  
general:** Juan Meléndez

**Consejo editorial:** Federico Álvarez,  
Hermann Bellinghausen, Elisabetta Di  
Castro, Esther Cohen, Ana María  
Escalera, Gerardo de la Fuente Lora,  
Anamari Gomís, Cesáreo Morales

**Apoyo en trabajo social:** Dolores  
Alquicira y Rocío González

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM  
Secretaría General  
Ciudad Universitaria; Coyoacán; 04510 México, D.F.  
Teléfono 548 14 52

*Utopías* no responde por textos no solicitados

Producción editorial: *Equipo Editor, S.C.*; Ámsterdam,  
33-B; primer piso; colonia Hipódromo; 06100 México,  
D.F.; teléfono 211 86 86 ☐ Cuidado de la edición:  
*María del Carmen Merodio y Miguel Ángel Guzmán /*  
Diseño y diagramación: *Fernando Rodríguez*

**Ilustración de la portada:**  
Francisco Toledo  
(*Muerte con matamoscas*,  
encáustica sobre  
amate, 60 × 61 cm, 1989)  
**Ilustración de  
la contraportada:**  
Víctor Sosa  
(*Estructura ausente*,  
acrílico sobre tela, 110  
× 145 cm, 1989)



Las ilustraciones del presente número fueron tomadas de  
*Francisco Toledo/Exposición retrospectiva, 1963-1979*, Museo de  
Arte Moderno-INBA, México, 1980; *Coyote va a la fiesta de*  
*Chihuitán*, de Francisco Toledo y Víctor de la Cruz, H.  
Ayuntamiento Popular de Juchitán, Juchitán, 1983; *Zoología*  
*fantástica/Homenaje a Jorge Luis Borges*, de Francisco Toledo,  
SEP, México, 1986; *Lo que el viento a Juárez*, de Francisco  
Toledo, prólogo de Carlos Monsiváis, Ediciones Era, México,  
1986; *Toledo/Pintura y cerámica*, de Luis Cardoza y Aragón,  
Ediciones Era, México, 1987; *Canto a la sombra de los animales*,  
de Francisco Toledo y Alberto Blanco, Galería López Quiroga,  
México, 1988; archivo gráfico de Equipo Editor, S.C.

Los dibujos del dossier "Poesía en Riesgo" son de Carlos  
Ramos.

## Cuestiones de teoría

- Los intelectuales, la política y la democracia, *Michelangelo Bovero* 2  
Intelectuales y política, ¿"conciencia desdichada"?, *Nora Rabotnikov* 7  
La izquierda: reforma y revolución, *Bolívar Echeverría* 10  
Desafíos e imperativos para la geografía de América Latina,  
*Graciela Uribe Ortega* 15  
¿El filósofo desea morir? / Del apolítico al otro que está en  
nosotros, *Maurizio Ferraris* 18

## El acontecimiento

- Declaratoria inaugural del ciclo de Conferencias Temáticas, *José*  
*Sarukhán* 25  
Pensar en la Universidad, *Pablo González Casanova* 27

## Cultura y crítica

- Dostoievski y la crítica literaria, *Angelina Muñiz* 35  
Encuentro con William Golding, *Federico Patán, Colin White,*  
*Hernán Lara Zavala, William Golding, Richard Watkins* 40  
Lo que puedo hacer eso no puedo: La vocación escritural de  
*José García, José Homero* 47  
Matador, *Esther Cohen* 51

## Dossier

- Poesía en riesgo / Poemas de *Luis Miguel Aguilar, Gaspar*  
*Aguilera Díaz, Aurelio Asiain, Alejandro Aura, Gabriela*  
*Balderas, Efraín Bartolomé, Guadalupe Basila, Hermann*  
*Bellinghausen, Ricardo Castillo, Alejandro del Valle, Celia del*  
*Palacio, Rocío González, José Homero, David Huerta,*  
*Margarita León, Víctor Manuel Mendiola, Javier Molina,*  
*Myriam Moscona, Fabio Morábito, Lourdes Olmos, Roberto*  
*Diego Ortega, José Manuel Pintado, Álvaro Quijano, Isabel*  
*Quiñónez, Vicente Quirarte, Jaime Reyes, Silvia Tomasa*  
*Rivera, Beatriz Stellino, Rafael Torres Sánchez, Manuel Ulacia,*  
*Rafael Vargas, José Javier Villarreal, Carmen Villoro, Verónica*  
*Volkow* 53

## Homenajes y reconocimientos

- Carta a Eduardo Nicol, *Ramón Xirau* 77  
Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius, *Graciela*  
*Cándano Fierro* 79  
La garganta del silencio, *Samuel Beckett* 82  
Fermentación estática, *Samuel Beckett* 84  
En *Fermentación estática* se reafirma la vocación poética de  
*Beckett, José Alberto Castro* 86

## Libros e información

- De vuelo con Tournier, *Anamari Gomís* 88  
Vida de un héroe civil, *Helena Beristáin* 89  
Creación de la experiencia femenina, *Graciela Hierro* 90  
Ética y libertad, *Enrique Hulsz* 91

### 1. Dostoievski y los críticos

A penas aparecidas las dos primeras novelas de Fiodor Mijailovich Dostoievski (1821-1881), *Pobres gentes* y *El doble*, en 1846, con dos semanas de diferencia entre ambas, quedaron establecidas dos corrientes de crítica literaria que aún se mantienen en nuestros días al analizar su obra.

La reputación de Dostoievski fue iniciada por Vissarion Belinski (1811-1848), considerado el mejor crítico de su momento, cuando escribió sobre *Pobres gentes*:

Otorguemos honor y gloria al joven poeta cuya musa ama a quienes habitan buhardillas y sótanos, y que advierte a los moradores de dorados palacios: "Mirad, también ellos son hombres, también ellos son vuestros hermanos".

Pero el mismo crítico, semanas después, cuando aparece *El doble*, se decepciona y afirma que el elemento fantástico de esta obra "sólo podría tener cabida en un asilo para lunáticos, y no en la literatura".<sup>1</sup> Estas dos opiniones contrapuestas originaron los dos modos en que sigue siendo juzgado con frecuencia Dostoievski, ya sea como el defensor de "humillados y ofendidos" o como el soñador, entre místico y mesiánico, obsesionado por las almas enfermas y los conflictos pasionales.

Tres años después, en 1849, Dostoievski es arrestado y llevado a juicio por ser un activista del Círculo de Petrashevski, de índole radical. Le es conmutada la pena de muerte por diez años de exilio en Siberia. Durante este periodo (de 1849 a 1859) se olvida su fama como escritor, y sólo al ser liberado y cambiar su actitud política, pasándose al bando de los eslavófilos, empieza a ser reconocido de nuevo.

En 1861 publica *Humillados*

y *ofendidos*, y el crítico Nicolai Dobroliubov (1836-1861) repite casi las mismas palabras de Belinski: admira el contenido social de la novela, pero no la considera una obra de arte. Cuando aparece *Crimen y castigo*, en 1866, será Dimitri Pisarev (1840-1868) el crítico que vea en la obra un ataque a los revolucionarios, y aunque alabe su valor artístico, pondrá de relieve las implicaciones del mensaje antinihilista propuesto por Dostoievski. Con la publicación en 1871 de *Los poseídos*, y en 1880 de *Los hermanos Karamazov*, ya no quedaron dudas de que Dostoievski se había convertido en el portavoz de las fuerzas conservadoras, religiosas y políticas. Los críticos radicales, con Nicolai Mijailovski (1842-1904) a la cabeza, encontraron la fórmula: Dostoievski era un sádico, un defensor del orden de cosas que disfrutaba de la tortura.

Estos dos patrones de la crítica, establecidos en el siglo XIX, se repiten casi sin variantes sustanciales en el siglo XX. El simbolista Dimitri Merejkovski (1866-1941), en su libro *Tolstoi y Dostoievski*, describe al primero como pagano, "profeta de la carne", y al segundo, como cristiano, "profeta del espíritu". Considera a Dostoievski un simbolista y no un realista, un escritor de tragedias de las ideas, no de problemas sociales. A pesar de un enfoque esquemático y convencional, Merejkovski fue el primero en comprender el alcance histórico y artístico de Dostoievski, y el primero en separarlo del contexto político. Su obra, rápidamente traducida a las principales lenguas europeas, influyó poderosamente en la crítica occidental.

En 1905, Máximo Gorki (1868-1936) atacó a Dostoievski como "el genio malo de Rusia", y después de la revolución de octubre fue discutido por los críticos marxistas con grandes reservas. Finalmente se llegó a una distinción entre la primera etapa dostoievskiana, es decir, hasta *Crimen y castigo*, positiva, progresista y humanitaria, y la segunda, que abarca los últimos años de vida del au-

# Dostoievski y la crítica literaria

Angelina Muñiz

tor, de índole negativa, reaccionaria y religiosa. Las obras de la primera etapa se imprimieron en cantidades masivas y a precios accesibles, y las de la segunda, en tiraje limitado o en colecciones. Inclusive Georg Lukács mantiene esa distinción y los estudios que le dedica se refieren básicamente a la primera etapa.

En nuestros días, la contribución de la crítica y la investigación soviéticas ha sido fundamental en la comprensión de la obra de Fiodor Mijailovich Dostoievski. Se ha editado más ampliamente y se estudian sus obras tardías. Se descubrió y publicó un capítulo suprimido de *Los poseídos* ("La confesión de Stavroguin"); se han recogido y editado las *Cartas*, por A.A. Dolinin, así como los *Cuadernos de notas*. Se ha ahondado en el estudio de la participación de Dostoievski en el Círculo de Petrashevski y, entre los críticos contemporáneos especializados en su obra, destaca la labor de Leonid Grossman.

En cuanto a los formalistas, su interés se centra en las técnicas y los mecanismos estilísticos utilizados por Dostoievski. Mijail M. Bajtin propone la teoría de la novela polifónica o de múltiples voces, de las cuales ninguna puede ser identificada con la del autor, y llega a la conclusión de que "no existe la palabra última en el mundo de Dostoievski".<sup>2</sup>

Yuri Tinjanov, en *Dostoievski y Gogol* (1921), hace un estudio comparativo de las influencias de los dos autores y sostiene la tesis de que Dostoievski, más que estar influido por Gogol, lo parodió.<sup>3</sup>

Entre los rusos emigrados,

Angelina Muñiz. Nace en Hyères, Francia, de nacionalidad mexicana. Hizo la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM y el doctorado en lenguas romances en la University of Pennsylvania y City University of New York. Actualmente es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado cuentos, poemas, reseñas y crítica literaria. Entre sus libros están las novelas *Morada interior*, *Tierra adentro*, los relatos reunidos en *Huerto cerrado* y una antología de la Generación del '98.

<sup>1</sup> Belinski, *apud* René Wellek (editor), *Dostoevsky/ A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., s/f, p. 1.

<sup>2</sup> Bajtin, *apud* René Wellek, *op. cit.*, p. 5.

<sup>3</sup> Sandra Rosengrant, "The Theoretical Criticism of Jurij Tynjanov", en *Comparative Literature*, vol. 32, núm. 4, 1980, pp. 355-389.

por ejemplo Nicolai Berdiaev (1874-1949) y Viacheslav Ivanov (1866-1949), se consideró con frecuencia a Dostoievski como un profeta del Apocalipsis y un filósofo de la religión ortodoxa. En cambio, hubo otros investigadores que aclararon aspectos del mundo dostoievskiano, como Dimitri Chijevski, en lo que se refiere a la historia del pensamiento y la literatura, con su ensayo, considerado clásico, sobre "El tema del doble" (1929). También cabría mencionar a V.V. Zenkovski, con su *Historia de la filosofía rusa*, publicada en 1948, a Constantin Mochulski y a L. A. Zander.

En cuanto a la crítica occidental, podemos revisarla<sup>4</sup> a partir de la contribución del diplomático francés vizconde Eugène-Melchior de Vogüé (1848-1910), quien dedicó un capítulo a Dostoievski en su libro *Le roman russe* (1886). Sin embargo, se sintió desconcertado con su obra y muy alejado de los problemas expuestos, calificando las últimas novelas de "monstruosas" e "ilegibles". Hasta llegó a dudar de llamarlas *roman* y propuso que fueran llamadas *roussan*.

En general, para la crítica europea el problema político no fue primordial y las divergencias de opinión no han sido tan acentuadas. Lo que desvirtuaba la comprensión de Dostoievski fue el desconocimiento o las vagas nociones del mundo eslavo y de la historia social e intelectual rusas. Con frecuencia fue tachado de caótico, oscuro, "asiático" u "oriental", olvidándose que, aunque su actitud hacia Europa fuera ambigua,<sup>5</sup> no puede negarse que proviene de una línea de pensamiento occidental y que arranca de la tradición literaria occi-

dental. Su conocimiento de Balzac, Dickens, Hugo, Hoffmann, del pietismo alemán (por intermedio de un escritor ruso del siglo XVII, Tijon Zadzonski), su franciscanismo (puesto de manifiesto en la idea de la unidad substancial de la humanidad), su romanticismo (derivado de Schelling y Hegel, sobre todo), su interés por la psicología profunda, los sueños, las personalidades fragmentadas, son nada más unos cuantos ejemplos tomados de dicha tradición.

Ahora bien, ante los dispares y, a veces, opuestos mundos que presenta la obra de Dostoievski, los críticos occidentales se han dejado llevar exclusivamente por alguna de sus posiciones y han dejado de lado las otras. Si no se entrelazan las diferentes vías de conocimiento que ofrece Dostoievski, el peligro siempre será tener una visión parcial de su compleja obra. Por ejemplo, son muchos los estudios sobre el aspecto cristiano ortodoxo de Dostoievski, y se toma como base depurada de este sentimiento el episodio del Gran Inquisidor en *Los hermanos Karamazov*. Y sin embargo, el catolicismo era fuente de corrupción y maldad para Dostoievski. Sus lecturas erótico-morales de autores franceses del siglo XVIII<sup>6</sup> le hicieron creer que esos relatos de perversiones, engaños y sensualidades eran reales, y, tanto en sus *Cuadernos de notas* como en el *Diario de un escritor*, y, especialmente, en la *Vida de un gran pecador*, expresiones como "el catolicismo o la fuerza del infierno" son frecuentes, o bien, referencias a *Therèse philosophe* o al marqués de Sade.<sup>7</sup>

Los escritores y críticos franceses de principios de siglo se

sintieron, por un lado, atraídos por la vida espiritual de los personajes dostoievskianos, pero, por otro, les molestaba su propensión por las fuerzas oscuras, caóticas y anárquicas. Tales fueron los casos de Romain Rolland, Paul Claudel, Charles Péguy, André Gide y hasta el mismo Marcel Proust, que lo juzgaba un genio, pero cuya "preocupación por el crimen era algo extraordinario y totalmente ajeno" para él, según menciona en *La prisionera*. En cambio, para los existencialistas Dostoievski fue el guía espiritual: su influencia sobre Jean Paul Sartre y Albert Camus es incalculable.

La crítica alemana es la segunda en cantidad, después de la rusa. El primer libro importante fue *La vida de Dostoievski* (1925), de Karl Nötzel, a partir del cual se multiplicaron los estudios y obras de investigación. En general, la crítica alemana ha expuesto su preferencia por los problemas teológicos y filosóficos con un mayor conocimiento de la historia intelectual rusa que el resto de las críticas europeas.

Tampoco podía faltar el enfoque psicoanalítico. Sigmund Freud (1856-1939), con su famoso ensayo "Dostoievski y el parricidio" (1928), sentó las bases para una serie de estudios posteriores que explicaban las novelas de nuestro autor desde un punto de vista autobiográfico, resaltando los temas morbosos, patológicos y criminales.

La influencia de Dostoievski sobre los escritores creativos en lengua alemana se dejó sentir desde Rilke hasta Hermann Hesse y Thomas Mann.

En el mundo de habla inglesa, el conocimiento e influencia de Dostoievski fueron más tardíos. Constance Garnett fue el

<sup>4</sup> Víctor Hehn lo mencionó por primera vez en Alemania.

<sup>5</sup> Dostoievski, *Diario de un escritor*, en *Obras completas de...*, 7a. ed., traducción del ruso de Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1961, t. III, p. 614: "Si, creemos que la nación rusa... constituye un fenómeno extraordinario en la historia de toda la humanidad. El carácter del pueblo ruso es tan distinto al de todos los pueblos europeos contemporáneos que los europeos no lo han comprendido hasta ahora, o lo han entendido al revés. Todos los europeos convergen en un mismo fin, en un mismo ideal: esto es así indiscutiblemente. Pero todos ellos están divididos entre sí por intereses terrenos, se excluyen unos a otros hasta lo irreconciliable, y cada vez se echan más por caminos particulares, apartándose de la senda común. En apariencia, todos ellos se afanan por encontrar en su seno, por sus propios medios, el ideal universal, con lo que se perjudican ellos y dañan a su empresa". P. 615: "Y es tremendo ver hasta qué punto tiene el alma libre el ruso, hasta qué extremos llega su voluntad. Nunca se desprendió nadie de la tierra natal como él solió hacerlo ni se aclimató tan pronto a un país extraño, a impulsos de la idea. Y quién sabe, señores extranjeros, si no estará predestinada Rusia a aguardar a que ustedes terminen;

a asimilarse, entre tanto, sus ideas, a elevarlas a la categoría de universalidad humana, y, finalmente, con libre espíritu, limpio de todo interés secundario, de clase social y terreno, lanzarse a una realidad nueva, amplia, de que aún no hay ejemplo en la historia, empezando por

donde ustedes hubiesen acabado, y llevándose a todos ustedes detrás de sí".

<sup>6</sup> William C. Brumfield, "Therèse Philosophe and Dostoievski's Great Sinner", en *Comparative Literature*, vol. 32, núm. 3, 1980, pp. 238-252, confirma el conocimiento que de estas

obras tenía Dostoievski. En cuanto a si leyó directamente al marqués de Sade, aún no queda establecido con certeza, a pesar de que lo mencione Mario Praz en *The Romantic Agony* (2a. ed., Oxford University Press, 1978), p. 420, y del artículo de Robert L. Jack-

son, "Dostoevskij and the Marquis de Sade", en *Russian Literature*, núm. 9, pp. 27-45.

<sup>7</sup> En un episodio de *Hu millados y ofendidos* se describe a una condesa como "tan voluptuosa que el marqués de Sade podría haber recibido lecciones de ella".

traductor de *Los hermanos Karamazov* en 1912. A partir de esa fecha fue cuando Dostoievski ocupó un lugar de interés en la Gran Bretaña. Middleton Murry, en su afamado *Fiodor Dostoievski*, de 1916, inició una era de entusiasmo por quien llamaba el "profeta de una nueva mística". Trató de contagiarle este entusiasmo a D.H. Lawrence, pero a éste le desagradaba profundamente su lectura. No fue sino hasta 1930 cuando su visión de Dostoievski se volvió más objetiva y tolerante, al escribir una introducción al Gran Inquisidor.

En los Estados Unidos la influencia de Dostoievski fue aún más tardía, y puede fecharse alrededor de la segunda guerra mundial. El mismo William Faulkner reconocía dicha influencia, sobre todo en *Santuario*. Para la literatura sureña, en general, Dostoievski fue considerado como un modelo. Sin embargo, la crítica norteamericana previa a la segunda guerra mundial es casi inexistente. Podemos mencionar a James Huneker, a E. J. Simmons y a Avraham Yarmolinsky, quienes repitieron lo ya dicho, con excepción del último, cuya tesis doctoral de 1921 fue una biografía y estudio sobre Dostoievski que sigue utilizándose como fuente.

A partir de la década de los cuarenta, la investigación avanza considerablemente, y el énfasis en los estudios rusos produce un gran número de artículos, ensayos y monografías sobre aspectos específicos de la obra dostoievskiana. Son notorios los estudios de René Wellek, Robert L. Jackson, William C. Brumfield, George Steiner, Eliseo Vivas, Philip Rahv, Irving Howe, Donald Fanger, Joseph Frank. Las dos posiciones establecidas desde las críticas originales de Dostoievski no ocurren en este caso, ya que la perspectiva histórica ha permitido enfocar directamente el problema literario *per se*, dejando de lado cualquier otro contexto que se aparte de él.

En las bibliografías sobre Dostoievski son pocos los casos en que se mencionan las relaciones con el mundo hispánico. En la literatura española Dostoievski fue uno de los autores rusos más tardíamente traducido. Enrique Diez-Canedo escribió *Vida y obras de Fedor Dostoievski* y le dedicó comentarios en algunos de los artículos reunidos en las *Conversaciones literarias*.<sup>8</sup> El traductor de las obras completas fue Rafael Cansinos Assens, así como el autor de los estudios introductorios a cada obra por separado. Entre los novelistas que más le deben a Dostoievski cabría citar a Pío Baroja. Y, por su parte, Ortega y Gasset lo toma como ejemplo, al lado de Proust, en su ensayo *Ideas sobre la novela*.<sup>9</sup>

## 2. La teoría literaria de Dostoievski

Como habrá podido observarse por lo anterior, la mayoría de los estudios dedicados a Dostoievski lo analiza a partir de la obra o la vida, del pensamiento o la religión, de la psicología o la moral, de la política o hasta de la metafísica. Sin embargo, no es sino recientemente, a partir de la década de los sesenta, cuando empiezan a estudiarse sus teorías críticas y estéticas. René Wellek, en su *Historia de la crítica moderna*, menciona ese hecho:

Es sorprendente que sus opiniones críticas y estéticas hayan sido relegadas, no obstante arrojar considerable luz sobre su práctica y de que estén lejos de ser incoherentes o dogmáticas. En contraste con algunas opiniones suyas sobre política y religión, aquéllas destacan como bastante razonables, capaces de alcanzar un equilibrio de buen sentido entre las facciones litigantes de su época.<sup>10</sup>

Los conceptos sobre teoría estética que elabora Dostoievski son sumamente idealistas, a diferencia de su crítica literaria. Sus fuentes provienen de

Platón, Schiller y Belinski. Su exaltación del ideal de la belleza y de la añoranza de un paraíso pueden llegar a límites que rayan en el éxtasis místico. Las palabras de Mischkin: "La belleza salvará al mundo", o la descripción del cuadro de *Acis y Galatea*, de Claude Lorrain, remiten, según Lukács, a una imagen de una edad de oro profundamente anhelada.<sup>11</sup>

Dostoievski afirma en el *Diario de un escritor*: "El arte es una necesidad para el hombre, como el comer o el beber. El ansia de belleza y creación son inseparables del hombre y sin ellas tal vez se hubiera rehusado a vivir en el mundo. El hombre desea la belleza, la busca y la acepta incondicionalmente". Y más adelante agrega: "En la belleza está la armonía y la promesa de la tranquilidad: es el símbolo ideal de la humanidad". Pero esta exaltación de la belleza, que puede parecer desmedida, está equilibrada por la advertencia impli-

<sup>8</sup> Enrique Diez-Canedo, *Conversaciones literarias / Primera serie, 1915-1920*, Joaquín Mortiz, México 1964, pp. 201 y ss.

<sup>9</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote / Ideas sobre la novela*, 2a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1969: "No es la materia de la vida lo que constituye su realismo, sino la forma de la vida" (p. 184).

<sup>10</sup> René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950 / The Later Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1965, p. 270.

<sup>11</sup> Georg Lukács; "Dostoievsky", *apud* René Wellek (editor), *Dostoievsky: A Collection of Critical Essays*, op. cit., pp. 146-158; véase p. 158.





cita de su peligro. En *Los hermanos Karamozov*, Dimitri reflexiona sobre la atracción negativa de Sodoma y asocia la belleza con el terror, la tentación y la destrucción. Es decir, para Dostoievski la belleza conlleva implicaciones religiosas y éticas: la identificación de belleza, bondad y verdad, de origen platónico, es tomada al pie de la letra.

Aunque esta posición estética no se relacione directamente con la teoría literaria o la crítica, sí se refiere a esa obsesiva aspiración de Dostoievski por alcanzar un arte universal y eterno, por su deseo de crear tipos más que individuos y por un rechazo del realismo. Así lo expone en el *Diario de un escritor*: "El novelista, el poeta, tiene otras tareas que las de describir la realidad cotidiana: existe lo universal, lo eterno, las profundidades inexploradas del espíritu y del carácter humanos". Poco después se queda de que:

Dicen que la realidad debe

ser representada tal y como es, mientras que no hay realidad, nunca la ha habido en la tierra, porque la esencia de las cosas es inaccesible al hombre, que percibe la naturaleza como un reflejo de la idea después de haber pasado por los sentidos. Debemos darle más libertad a la idea y no temerle al ideal.

De ahí que defendiera siempre lo fantástico y lo imaginativo en la literatura, y que atacara a quienes "copian los hechos reales". Cuando estaba terminando *El príncipe idiota*, escribió en una carta: "Yo tengo una concepción de la realidad y del realismo totalmente opuesta a la de nuestros críticos y seguidores del realismo. Mi idealismo es más real que su realismo". Y en otra carta a Strajov: "Yo tengo mi propia idea de la realidad en el arte. Lo que la mayor parte de las personas llama fantástico y excepcional constituye, para mí, la verdadera esencia del realismo".

Y, de este modo, hemos llegado al punto álgido de la polémica de la crítica rusa de la época. Dostoievski atacó a Chernishevski y a Dobroliubov por su visión utilitaria del arte. Reuniendo sus opiniones de los artículos que escribió, del *Diario de un escritor* y de las *Notas de la clandestinidad*, podemos elaborar su teoría literaria.

El artículo central en donde Dostoievski asienta estos puntos de vista es el que publicó en 1861 en *Vremia*, titulado "Dobroliubov y la cuestión del arte". El problema de la libertad artística es el motivo principal de su exposición, así como el concepto de la belleza. El ataque de Dostoievski a la estética utilitaria de Dobroliubov no intenta elevar el arte a regiones inaccesibles, sino afirmar su unidad orgánica con las necesidades del hombre: "La primera ley del arte es la libertad de inspiración y de creación".<sup>12</sup> Mientras que la segunda ley será la "necesidad de belleza", mencionada previamente. En cuanto a la actitud de Dostoievski hacia la responsabilidad social del artista, priorita-

ria para Dobroliubov, se basa en la teoría de que todo arte verdadero es de por sí útil y actual. Pero el problema se complica al relacionarlo con un momento de crisis social o nacional. Ya que Dostoievski no comulgaba con las ideas de los radicales revolucionarios, trata de resolver el problema de una manera ambigua. Proporciona varios ejemplos y quizás el más representativo sea el que describe una situación hipotética en la cual una mañana, después del tristemente famoso terremoto de Lisboa, los ciudadanos abrieran sus periódicos para obtener información de los sucesos y se encontraran en primera plana con un poema de un conocido poeta portugués. Según Dostoievski, la reacción de los lisboetas habría de ser, sin lugar a dudas, la de arrastrar al poeta a la plaza pública y ejecutarlo, no porque su poema fuera bueno o malo, sino porque su acción había sido ofensiva y egoísta. Después, el pueblo acudiría al doctor Pangloss en busca de consejo y él los tranquilizaría asegurando que habían hecho muy bien. En consecuencia, Dostoievski no culpa al arte, sino al artista: "El arte no fue el culpable aquel día del terremoto en Lisboa, sino el poeta, por abusar del arte en un momento inapropiado".<sup>13</sup> Sugiere que la justificación del poeta consiste en el hecho de *ser poeta*, y el poeta, por naturaleza, es un ser solitario y trágico, que está en conflicto con la sociedad y que sin el rasgo irracional dejaría de ser poeta.

Este episodio del poeta portugués, así como la intromisión de la razón por medio del personaje volteriano, el doctor Pangloss, "llama la atención, desde luego, por la imposibilidad de cualquier compromiso entre libertad y necesidad absoluta".<sup>14</sup>

Sin embargo, como con Dostoievski podemos saltar de una posición a otra y de una idea a otra, de manera contrapuesta o de manera dialéctica, también encontraremos datos para presentarlo como devoto

<sup>12</sup> Robert L. Jackson, "Dostoevsky's Critique of the Aesthetics of Dobroliubov", en *Slavic Review*, vol. XXIII, núm. 2, junio de 1964, pp. 258-274; véase p. 273.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 273.

de la noción de que la literatura debe servir a la sociedad. N. N. Strajov, íntimo amigo suyo y colaborador de *Vremia*, lo menciona en sus memorias:

Aunque adherido con firmeza a la noción de que la literatura debe servir al momento y que constantemente tuvo en cuenta los fenómenos contemporáneos que se enorgullecía de incorporar en su obra, Fiodor Mijailovich estaba dispuesto a elevar por encima de todo las estrictas exigencias del arte.

Dostoievski, al analizar la teoría del arte por el arte frente a la utilidad social, se planteó la siguiente pregunta: "¿Cómo podríamos determinar, medir y pesar efectivamente los beneficios que la *Ilíada* confirió a la humanidad como un todo?" y dentro de la literatura rusa le preocupaba, en particular, el poco aprecio de los radicales por Pushkin, a quien él consideraba el máximo poeta de todos los tiempos.<sup>15</sup>

La teoría estética de Dostoievski se basa en el conflicto o ambivalencia de los ideales del hombre ante la realidad, mientras que para Dobroliubov es suficiente el mero conocimiento histórico y materialista de la existencia humana. Esta ambivalencia se representa como sufrimiento para Dostoievski y es la esencia del ser humano consciente. La visión de la eterna lucha del hombre por un ideal integra el argumento decisivo de las *Notas de la clandestinidad*, en contra del concepto de una utopía social, racional y armónica. El paso siguiente es el de la vitalidad y

la creación en conflicto. El hombre que verdaderamente vive es el que lucha. Pero si la lucha cesa y el hombre alcanza sus ideales, la vida empieza a declinar. De este modo, el ideal estético, que se caracterizaba por su bondad, equilibrio y mesura, al lograrse trae consigo la desintegración, la inercia o el estatismo, los cuales producen, a su vez, un cambio en la actitud y la recreación de un nuevo ideal. Este fenómeno de desintegración del soñador divorciado de la vida fue explorado por Dostoievski en tipos como el del Hombre de la Clandestinidad o Fedor Karamazov, en quienes el estancamiento moral encuentra su expresión estética en el deleite de su propia execración o en la desfiguración del ideal moral. En términos estéticos, esta idea moral equivale a la forma ideal que se convierte en norma en la obra dostoievskiana.

Y así el hombre lucha en la tierra por un ideal que es *contrario* a su naturaleza... Cuando el hombre no ha cumplido la ley de lucha por el ideal, es decir, no ha traído amor a los demás, ni se ha sacrificado por los demás, experimenta el sufrimiento que ha sido llamado pecado. Por eso, el hombre debe sufrir incesantemente, hallando el equilibrio de cumplir la ley del sacrificio. Y esto es precisamente el equilibrio terrenal. De otro modo, nada tendría sentido.<sup>16</sup>

El concepto de arte para Dostoievski en su forma más depurada se relaciona con una fuerza que va uniendo el hilo

de lo nacional típico ruso. De ahí la importancia de sus discursos sobre Pushkin, en los que, al final de su vida, sintetiza su pensamiento artístico, con base en ciertos aspectos que entrelazan lo nacional con la asimilación de lo universal y la búsqueda de la belleza.<sup>17</sup>

En resumen, si bien en la década de 1840 Dostoievski era un radical y sus diferencias con Belinski y Petrashevski acerca de la función de la literatura en la sociedad eran mínimas, en la década de 1860 había pasado a ser un opositor del movimiento radical revolucionario y tanto su ideal estético como su teoría de la literatura se convirtieron en piedras de toque de las polémicas con los radicales, que buscaban el uso de la literatura para fines revolucionarios.

En pocas palabras, la famosa polémica Dostoievski-Dobroliubov se dirigía hacia un afianzamiento de actitudes políticas y sociales, que iba dejando de lado el aspecto literario. No obstante, Dostoievski no abandonó la idea de que la literatura debe servir a la sociedad, aunque bajo la premisa de que el artista es absolutamente libre como creador de belleza eterna. El servicio supremo del artista será, finalmente, la reedición de todo error humano.

La creatividad, elemento básico de todo arte, es un atributo orgánico e íntegro de la naturaleza humana. Proviene de sí misma y no depende de nada. Exige completa libertad. Limitar o acallar las necesidades artísticas del hombre sería paralizar el espíritu humano.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Dostoievski, *Diario de un escritor*, op. cit., pp. 1428 y ss.

<sup>16</sup> Robert L. Jackson, op. cit., p. 265.

<sup>17</sup> Dostoievski, *Diario de un escritor*, op. cit., p. 1428: "Tocante a mi discurso, quise yo en él hacer resaltar los cuatro puntos siguientes respecto a la importancia de Pushkin para Rusia:

1o. Que Pushkin fue el primero en describir, con su profundo, penetrante y altísimo

espíritu y con un corazón auténticamente ruso, el grave y morbosos fenómeno de nuestra inteligencia, de nuestra sociedad descuajada del suelo, que piensa remontada a las nubes, y el primero en reconocer su esencia...

2o. Pushkin ha sido el primero (así como suena: el primero, y antes que él, ninguno) en darnos los tipos artísticos de una belleza rusa, de esa belleza que inmediatamente ha nacido del alma ru-

sa, que se revela en nuestro espíritu popular, doquiera en nuestra tierra, y que él, Pushkin, ha buscado y encontrado aquí... (p. 1429).

3o. El tercer punto que quiero señalar en la importancia de Pushkin es este don especial que él tiene, el más característico de todos, y que ningún genio sino él posee, del genio artístico; ese don de calar tan a fondo en el espíritu de cualquier nación extranjera; más aún:

de convertirse en un representante espiritual de esa nación y crear dentro de ese espíritu exótico. En mi discurso dije que Europa nos ha dado los más grandes genios artísticos del mundo, esos genios que se llaman Shakespeare, Cervantes, Schiller, pero que en ninguno de ellos se advierte ese don de que hablo y que sólo se encuentra en Pushkin... (p. 1429).

4o. Esa facultad es decidi-

damente un don del pueblo ruso. Pushkin lo compartió con todo nuestro pueblo y, a fuer de artista consumado, dio expresión mejor que nadie a ese don, cuando menos en su obra, en su creación artística. Todo nuestro pueblo lleva en su alma esa tendencia a asimilarse el espíritu de los demás pueblos y, por ende, la tendencia a la reconciliación universal... (p. 1430).

<sup>18</sup> Robert L. Jackson, op. cit., p. 272.