

*Stoa*  
Vol. 12, no. 23, 2021, pp. 51–66  
ISSN 2007-1868

EN PRINCIPIO ERA EL VERBO. UNA APROXIMACIÓN  
A LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y FILOSOFÍA,  
CON LA *CRÍTICA DE LA RAZÓN PRÁCTICA Y CRIMEN*  
Y *CASTIGO* COMO PRETEXTO.

In the begin it was the Word. An approach to the relationships between  
Literature and Philosophy, with the *Critique of practical reason and*  
*Crime and punishment as a pretext.*

FERNANDO GÓMEZ CABIA  
(Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)  
fgomezcabia@gmail.com

**1.** En principio era el verbo. Para situar una historia hay que comenzar desde el inicio absoluto. Y así debemos imaginarnos al hombre que recién ha adquirido su capacidad de deslumbrarse antes las cosas, que empieza a establecer relaciones entre causas y efectos, que comienza a entender un poco la jugada de la existencia. Y que conoce enseguida la perplejidad y el miedo hacia lo inexplicable, hacia la esencia oscura del dolor. Y que siente por dentro que hay mundos mejores, que hay posibilidad de alegría, que se puede sentir nostalgia de un futuro incierto pero feliz. La intuición poética de Lorca lo clava: *oh pena de los gitanos, / pena limpia y siempre sola. / Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota.* Y, por todo eso, comienza a maquinarse estrategias de defensa en torno a la mejor herramienta que posee: el habla. Desde justo antes de dejar la caverna, el hombre sabe que el lenguaje le garantiza fluidez

Recibido 22 de marzo  
Aceptado 12 de mayo

cognitiva y le asegura, ya en las plazas remotas del Neolítico, que ha dejado de ser un animal solo y acorralado por la incertidumbre, que es ya un individuo inteligente amparado en el acogimiento de un grupo de seres igualmente perplejos e ilusionados.

Los arqueólogos intentan hoy reconstruir la mentalidad de las viejas sociedades prehistóricas a través de la comparación con grupos humanos semejantes que sobreviven en la actualidad como *primitivos* ideales del hombre técnico en que nos hemos convertido. Así nació la antropología de campo. Y es curioso contemplar que todas las sociedades, no importa su grado de primitivismo, han desarrollado unos complejos sistemas míticos para explicarse el mundo, su origen, su funcionamiento, y para encarar con dignidad las preguntas más radicales de la existencia. Estos mitos están siempre enunciados a través de procedimientos literarios: a la hora de apuntar a la oscuridad, la metáfora suele arrojar más luces que otras herramientas. O, cuando menos, destellos. En torno a esta literatura de urgencia vital se va articulando todo un universo puramente imaginario, toda una manera específica de entender el mundo, que es lo que terminará transformando a la inicial cuadrilla de monos asustados en hombres solidarios prestos a atravesar con orgullo el páramo de la existencia. La palabra, en fin, hace al hombre. Y su uso denso e inteligente para explicar la vida, forjado en interacción de *plaza pública*, hace a las sociedades, las naciones, las culturas, aquello que los antiguos llamaron con su precisión habitual *formae mentis*.

En principio era el verbo, pues. Y enseguida, en el juego de los miles de años oscuros de antes de la historia, el hombre fue diversificando su vida espiritual. Temprano se desligaría la actividad artística de carácter plástico. Y, sin embargo, desde muy antiguo, la reflexión estética ha indagado en los misteriosos (¿de verdad misteriosos?) paralelos que existen en la pura *forma* de concebir pintura y literatura. Horacio, otro antiguo de los que aciertan con toda precisión, acuñó exactamente aquellos caminos convergentes que se pierden en lo profundo de la actividad mental humana: *ut pictura, poesis*; así como obra la pintura trabaja la literatura, por los mismos caminos de abstracción verosímil sobre la realidad. Dos mil años después, la pintura abstracta pareció encontrar un camino propio, *del todo pictórico*, para expresar los demonios interiores del ser humano, el mundo turbio del inconsciente que los surrealistas descubrieron como sujeto estético principal. Y, sin embargo, la teoría de la literatura pergeñó a cuenta de la *poética de lo abstracto* otra línea de paralelos entre el arte alucinado de la palabra y el de los pigmentos. Antonio García

Berrio acertó al volver el aforismo horaciano y concebir ese *ut poesis, pictura* que tan útil ha resultado para describir, con herramientas poético-retóricas, el devenir oscuro de la pintura contemporánea.

*Todo es lo mismo, nomás que diferente*, reza un aforismo mexicano. Y esta intuición popular no yerra. La actividad estética es una indagación en la verdad, en el destino, en lo oscuro, anterior incluso a la palabra. Posiblemente pre-humana, por lo tanto (pre-*sapiens sapiens*). Y, aun así, comparte rasgos íntimos con otras actividades del espíritu hechas con procesos verbales. Cuando el hombre alcanzó el dominio de su mejor herramienta surgió una floración de pensamiento progresivamente abstracto que nos trajo hasta donde estamos. El lenguaje superó su primera ubicación de artefacto exclusivamente de relación social y empezó a apuntar a lo más lejano y comprometido. Y ahí se enfrentó a los misterios.

Recuerdo mi ya lejano curso de Historia de la Filosofía de COU. El temario empezaba en una lección titulada *Del mito al logos*. Pongámonos en ese punto. El lenguaje, herramienta todavía indiferenciada, acaba de iniciarse en los caminos de experimentación abstracta. Allí se dan la mano Literatura y Filosofía, que son la misma cosa. El hombre necesita *resolver*, y lanza la palabra a una extensa indagación que le llevará muy lejos. Quizá en poco tiempo los caminos de búsqueda diverjan, pero siempre conservarán memoria del origen común. Cada vía se llenará de las técnicas y los trucos que la propia tradición de su devenir especializado ponga a mano del creador. Pero, aun así, los caminos correrán paralelos porque fueron pensados como vías para llegar a un único destino.

Del pensamiento mágico al científico, como prometía aquel remoto tema de COU. O sea, mito para la Literatura y ciencia para la Filosofía. Pero, ¿alguna vez alguien ha abandonado el pensamiento mágico? ¿Qué es la metáfora, tan útil también al filósofo, sino una pirueta de asombro que nos pone delante de un mundo que no es el real con una fuerza desusada? ¿Conocer las causas y los efectos hace que olvidemos las sendas de lo inefable? Hoy, envueltos en técnica, ¿somos en conjunto muy diferentes a las sociedades primitivas en nuestra necesidad de certidumbres *por la puerta de atrás*? Es posible, y permíteme la herejía, que lo que llamamos con harta pompa *pensamiento científico* esté excesivamente prestigiado en su pretendida independencia, su rigor y su exactitud. Porque uno lee solvente divulgación científica de astronomía y no acierta a encontrar la diferencia entre la *hipercientífica* teoría del *big bang* y las cosmogonías presocráticas o las de los maoríes australianos.

Pura *voluntad* de creer: palabras lanzadas a salvarnos de la perplejidad, en ambos casos. Y pura *voluntad* de estilo para crear un discurso presuntamente distinto que pueda ser prestigiado frente a *lo otro*.

Para aliviarnos del caos. En esa vía transitaron juntas Literatura y Filosofía. En apariencia (se suele citar a Platón y su *República*), sus caminos se separaron pronto: la Literatura perseveró en el viejo e irracional mito, en la fantasía, mientras que (dicen de sí los filósofos, póngase en cuarentena) la Filosofía escogió el camino de la claridad científica. No deja de ser otra declaración de intenciones.

Que la Literatura guarda recuerdo de su origen oscuro, de ensalmo recitado a la luz de la hoguera para espantar monstruos, de palabra con valor mágico absoluto, no hay demasiada duda. Recordemos que *carmen*, en latín, valía igualmente para referirse tanto al *poema* como al *sortilegio* de brujería. Sabemos que las *sortes virgilianae*, que consistían en abrir al azar cierta antología del poeta Virgilio y tomar un verso aleatorio como oráculo, fueron aplicadas en la Baja Latinidad y en la Edad Media como método adivinatorio infalible por los profesionales europeos del chamanismo. La Literatura está acostumbrada a volverse y pasar la vieja frontera sin rebozo, con una punta de orgullo incluso. Pero no debe olvidársenos tampoco que Boecio, *el último romano*, pretendió depurar su alma en el trance definitivo escribiendo una *Consolación por la Filosofía*, una especie de sortilegio de hombre culto para apaciguar su miedo y conjurar las fuerzas de la opresión desatadas contra él. Fuerzas que al cabo le costaron la vida: hechizo por hechizo, no parece ése mucho más efectivo que el *abracadabra* clásico o que el eterno palíndromo *sator arepo tenet opera rotas* enrollado en un escapulario junto al corazón. En todos los casos, meros procedimientos literarios, oraciones al vacío.

Es conocido que Borges, cuando ejerció como director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, ordenó clasificar todas las obras de Metafísica en la vergonzante sección de *Literatura Fantástica*. Y, pese a todo, un prestigio edificado *desde dentro* durante toda la Modernidad busca separar a los textos filosóficos de los literarios. La Filosofía, la vieja *consolatrix afflictorum* de Boecio, se ha alzado soberbia como un empeño de explicación *científica* del mundo y sus cosas; mientras, la Literatura se ha quedado por voluntad en un argadijo de ficciones vanas que en apariencia no pretenden ir más allá de su inmediatez placentera de pasarratos. Y, sin embargo... Una alumna inteligente de Secundaria (las hay) me preguntó, sin mediar provocación, por qué la literatura de altos vuelos solía ser siempre tan triste y melancólica.

Uno, algo mayeúutico en ocasiones, quiso hacerle tirar del hilo, a ver qué salía. La muchacha pensó que, en el fondo, la Literatura sirve más al autor que al lector, porque a aquél le aclara la conciencia y el alma, y además le sirve para ajustarle cuentas a una realidad injusta (y así se vuelve amarga), mientras que al lector le sume en un mar de cavilaciones que antes no tenía. *Eso* es la buena Literatura, señorita. Pero ¿hay una definición más precisa también para la Filosofía?

¿Qué otra cosa pretendió San Agustín con sus *Confesiones*, sino aclararse para aclararnos? (Y no olvidemos además que tanto el santo obispo de Hipona como Boecio, *filósofos*, estaban encuadrados sin discusión en el canon de la *literatura romana*, como repite cualquier manual al uso). Este asunto, además, no es una cuestión remota, aplicable sólo a venerables latinos. ¿Es casualidad que la novela europea llegue a la Modernidad con la aparición del insobornable *yo* crítico de la picaresca española, y que Descartes haga técnicamente lo propio con su *Discurso del método* en la filosofía? Porque el procedimiento retórico para cimentar una visión individual insobornable y radicalmente moderna de la vida es *exactamente el mismo*: ante el *nosotros* idealizante de raíz cristiana medieval, el *yo* con criterio, libre y moderno que abre la nueva Europa de las Luces.

De procedimientos retóricos hablamos. Desde tiempos de Aristóteles (*filósofo*, pero padre de Retórica y Poética), los trasvases entre las viejas ciencias del discurso han sido continuos y tan fértiles que han desdibujado las fronteras entre ambas disciplinas. La Retórica ha dado a la Poética una sistematización superior de procedimientos elocutivos (las figuras retóricas/literarias), mientras que la Poética ha *infectado* (otra vez el concepto peyorativo sobre la Literatura) no pocas veces de sales y galas ajenas la predicación forense y sacra. La nueva Teoría de la Literatura busca sus cimientos postestructuralistas en la aspiración a la totalidad semiótica que sólo puede darle la Retórica. Así que la vieja disciplina de los discursos persuasivos está en el cimiento de la Literatura y de la especulación sobre ella. Cierto. Pero, ¿qué eran sino habilísimos rétores también los sofistas griegos en torno a los cuales (para alabanza o denigración) la Filosofía encontró método y se hizo mayor de edad?

La Retórica, el uso hábil del verbo, está en la raíz común de Literatura y Filosofía. Sobre esa base compartida, la Filosofía se ha constituido a través de la *hipertrofia* de una operación constitutiva del discurso retórico, la *inventio* o captación de argumentos, buscando en la dimensión dialéctica del texto la adhesión racional a sus discursos. La Literatura parece haber tendido más

hacia una *hipertrofia de la elocutio*, de las galas expresivas, que pretenden alcanzar al receptor de una forma más emocional e intuitiva. Pero en toda la demás fuerza significativa de ambos discursos late aún la misma y vieja prestancia eficaz de la Retórica.

Ciertamente vamos muy deprisa y todo esto es una simplificación urgente. *Pero es*. Además, hay caminos intermedios que abonan la opinión. ¿Quién puede leer las amenas misceláneas de *El Espectador* de Ortega y Gasset, tan floridas, sin sentir que hemos echado los ojos antes a un literato, a un charlista culto, que a un filósofo? ¿O quién que lea a Josep Pla puede dudar de que está ante un filósofo en zapatillas por su propio gusto? Claro que hay diferencias, especialmente en la distinta voluntad de rigor técnico entre un tipo de textos y el otro. Pero muchas veces no pasa, otra vez, de mera *voluntad*. Y la voluntad no parece autorizar a fundar dos disciplinas estancas, dos modos por completo diferentes de encarar la realidad y de abrir ventanas a las cosas.

Chaim Perelman recuperó a mediados del siglo XX el espíritu dialéctico de la Retórica para la ciencia de la Literatura. Tras dos siglos de descrédito por hipertrofia de la dimensión puramente verbal del texto (es el uso vulgar y peyorativo del término: “un discurso demasiado retórico”), Perelman reivindica en su *Tratado sobre la argumentación* (1951) la esencia original de la Retórica, concebida para crear textos convincentes en la polémica de ideas contrastadas. En el prólogo del libro, llamado a hacerse un clásico de la Teoría de la Literatura contemporánea, el autor traza las diferencias entre la *Lógica* y la *Dialéctica*, entre *ciencia* y *retórica*, y nos habla de las causas del excesivo prestigio de los primeros términos de las dos parejas anteriores. La *Lógica*, según Perelman, trata las cosas bajo el criterio dicotómico de *verdadero/falso*; la *Dialéctica*, encarnada en lo técnico como Retórica, es sin embargo el reino de *lo razonable*, de lo convincente, de lo inmediatamente resolutivo para una asamblea que debe tomar una decisión perentoria. En épocas de poder absoluto (tras la caída de la República en Roma o con los Estados Absolutos de la era moderna en la Europa Occidental del XVII y XVIII), el prestigio asambleario de *lo razonable* fue cercenado por la “legitimidad” de *lo verdadero*, más sujeta a manipulación interesada por los detentadores oficiales de la Verdad. Ésta cobra un prestigio enorme, con su tono inamovible de esencia revelada; se inicia en ese momento esa época de certidumbres a la fuerza que conocemos como Modernidad. Un puntal de ese tiempo de presuntos consensos unánimes es la Filosofía, justamente prestigiada como elemento “científico” de afirmación y contraste último de las esencias. Por el contrario, es curioso certificar

que de esas épocas (XVII-XVIII) deriva el empobrecimiento completo de la Retórica por la amputación de su espíritu dialéctico (subversivo en tiempos de absolutos) y su reclusión como una mera técnica de embellecimiento de discursos puramente epidícticos. Tampoco sorprenderá, siguiendo la línea, que la reivindicación dialéctica de la Retórica que hace Perelman se plantee en el ámbito cultural del Occidente de Europa *justo después* de vencido el nazismo. No es casualidad.

Verdad = Filosofía; ficción = Literatura. Sin más matices. Compartimentos estancos. Desde dentro de la Filosofía se persevera en esta oposición, que deja en muy buen lugar al oficio. Se juega, quizá no del todo a lo inocente, con el venerable prejuicio platónico respecto a los poetas, sin explicar con claridad que la razón de la expulsión de éstos de la República ideal es un mero trampantojo, ni siquiera hábil, de raíz sofística... O sea, literario *sensu lato*.

Así están las cosas. Pero las últimas promociones de pensadores van socavando ese muro. Roland Barthes, terrorista cultural y animador de todas las batallas, traza el concepto teórico-literario de *texto de placer*. La empingorotada Teoría de la Literatura de raíz formalista-estructuralista, muy pagada de su *cientificidad*, no será capaz de producir para el crítico francés sino textos de puro placer sobre otros textos placenteros, los propiamente literarios, sin posibilidad alguna de cientifismo. La palabra, pues, no puede (ni debe) aspirar a la Verdad incontrovertible, sino sólo a la esfera de lo probable y del deleite intelectual. Las diferencias que en esto pudiera haber entre distintos tipos textuales divergentes en apariencia serían apenas cuestión de excipiente *de oficio* o de distinta densidad de empleo metafórico en los discursos producidos. Por lo tanto, *todo* es lo mismo, todo es Literatura, en sentido primero, secundario (crítica literaria) o incluso terciario (teoría de la literatura). O, añadimos nosotros, por un camino tangente: filosofía. Hay una herramienta para indagar en los misterios; y hay usos diferentes del mismo útil. Un uso recto, *en serio*, que intenta verter luz clara en la tiniebla; y una labor oblicua, de *ficción verosímil* que, pese a ser cosa fingida, apunta a la vida. Y que pretende proyectar una luz oscura de linterna sorda sobre lo escondido. Es el recurso del que pide consejo al profesional fingiendo *un amigo al que le pasa* lo que en verdad él padece; todos sabemos que, muchas veces, es la mejor manera de enfrentarse a lo que duele. Pero siempre, y en todo caso, está el Verbo, la única herramienta que puede esgrimir el hombre antes de conformarse ciegamente.

2. Es posible que todas estas elucubraciones anteriores hayan quedado excesivamente abstractas y dispersas. Docente, en fin, mi intención será traer como ejemplo dos libros, filosófico el uno y literario el otro, en los que se intenta prácticamente la misma cosa desde posiciones metodológicas diferentes. Me refiero a la *Crítica de la razón práctica* de Immanuel Kant (1788) y a *Crimen y castigo* de Fiodor Mijaílovich Dostoyevski (1866). Ambos libros intentan buscar la posibilidad de una ética en tiempos de crisis ideológica, en momentos de esos en los que el viejo paradigma está esclerotizado y, ridículo quizá, ya no puede dar ninguna certidumbre; y, en fin, tiempos en los que el alba de las concepciones nuevas aún no remonta el horizonte. Oscuridad, pues. Y, por ello, los espíritus más agudos lanzan su *palabra* a la busca, cada quién desde los patrones del oficio que conoce.

Es un lugar común señalar que la filosofía kantiana vino a sacar al pensamiento occidental del atolladero en el que se encontraba por la querrela entre racionalistas y empiristas. Para ello, Kant debió empezar radicalmente desde cero, sometiendo hasta lo más aceptado a un tribunal imparcial e insobornable. Las grandes *Críticas* del de Königsberg, por tanto, son la señal más evidente de que la sensibilidad racional de su autor había detectado en el pensamiento de la época un fin de ciclo que no permitía avances, sino sólo repeticiones manieristas de ideas dadas acríticamente por válidas.

Recuerdo la sorpresa que le producía al estudiante de Filosofía y Letras que fui el entusiasmo deslumbrado de García Morente por la *Crítica de la razón pura*. *He aquí un verdadero héroe de la Humanidad*, venía a decir el viejo profesor que nos *traducía* al castellano usual la críptica jergonza kantiana. Se disparaba entonces la imaginación. Kant, allá en su desabrido gabinete de soltero, toma una labor más grande que las fuerzas de un hombre: echar los cimientos de la Contemporaneidad. Decía Ortega que es imperativo para cualquier pensador solvente y que se sienta actual haber pasado por una obligada fase kantiana. Aquel individuo desmedrado proyectó la luz de su entendimiento en la negrura del *todavía no se sabe* que alguien tenía que romper para fundar un mundo nuevo. Al preguntarse *¿es posible conocer?*, Kant lanzaba el Verbo a selvas de monstruos ignotos que son hoy nuestras feraces tierras del pan llevar ideológico.

La *Crítica de la razón práctica* siempre ha tenido para mí, lego en profundidades de filosofía, un valor sentimental añadido. La soberbia máquina de razonar de Kant es humana al cabo. “He tenido que abrogar el saber para hacerle un sitio a la fe”, dicen que dijo don Immanuel cuando andaba com-

poniendo este libro. Kant *necesita* certidumbres metafísicas (libertad, alma inmortal, Dios) sin las que vivir le parece aterrador. Y ya ha visto que, a pura razón teórica, la metafísica es imposible. Imaginemos a un espíritu excepcionalmente armado, pero humano y endeble por ello, en la soledad de un páramo infinito y vacío donde atruena el silencio. Un hombre que viene de criarse en dulces arrullos y amables cuentos con buenos y malos, pero al que el camino del rigor le ha hecho descreer de las viejas consejas confortativas. El niño que todos fuimos ha jugado a meterse en la habitación oscura, poblada desde dentro de la propia alma infantil por brujas y endriagos, pero sin separar la mano del interruptor de la luz. Por si acaso. Esa función parece la de los *postulados* metafísicos, indemostrables por la razón pura, pero *necesarios* para la razón práctica como garantes de la posibilidad de una moral. Y es que *era necesario* encontrar esa moral para el crítico desvelado por el sueño de la Razón (que, como hartó sabía Goya, a las veces produce monstruos, como los viejos mitos o como los versos visionarios de según qué poetas enloquecidos). La palabra, pues, vuelve a su viejo oficio de ensalmo confortativo, de bálsamo espiritual que acompaña en la zozobra y aun la resuelve con certidumbres nuevas. ¿Será sólo casualidad que el tercer gran tribunal kantiano, la *Crítica del juicio*, trate precisamente de Estética?

El prestigio cabalístico de los números absolutos también ha subyugado desde antiguo al imaginario irracional del ser humano. Treinta y tres años cabales después de la aparición de la *Crítica de la razón práctica* nació en Moscú Fiodor Mijaílovich Dostoyevski, el autor de *Crimen y castigo*. Dostoyevski fue también hombre desmedrado y enfermizo, que sabía aún más de inseguridades y tormentas. Una enciclopedia que tengo a mano resume en líneas apretadas su talante vital:

Dostoyevski, F. M. Escritor ruso (Moscú, 1821 – San Petersburgo, 1881). Se graduó como ingeniero militar sin llegar a ejercer su profesión. En 1849 fue acusado de conspiración y condenado a muerte, si bien tal sentencia fue conmutada por la de cuatro años de trabajos forzados en Siberia. Este hecho, junto a las frecuentes crisis epilépticas que padeció, configuraron en cierta forma el carácter de su novelística. Los personajes de Dostoyevski se mueven en situaciones límite y aparecen tratados con una gran profundidad psicológica (...).

La aspereza de la prosa del Espasa encubre el destino de un hombre de crianza desahogada, con un concepto acomodado y culto de la existencia, al que de repente se le desatan los demonios. Por delitos vinculados a la opi-

nión, otra vez la Palabra. Dicen que el indulto para su pena de muerte llegó a la capilla cinco minutos antes de la hora fijada para la ejecución: conviene no extenderse y ahorrar el patetismo de aquel tránsito, las letanías susurradas profesionalmente por el pope, el último beso al crucifijo del hasta entonces devoto Fiodor Mijaílovich. . . Y, desde ahí, la tormenta. Epilepsia, estados febriles, viajes compulsivos a balnearios europeos con ruleta, el demonio del juego, la penuria, el escribir a destajo entre crisis y alucinaciones para pagar al editor los adelantos que ya habían caído por el sumidero del *rien ne va plus*. . . Todo lo que en Kant, tan pulido y metódico, es una sobrehumana tormenta interior se vuelve en Dostoyevski un drama público jugado en la calle, una degradación también superior a las fuerzas de un solo hombre. Y en la indagación liberadora que cada uno hizo para poder soportar su noche oscura respectiva va en proporción al genio de cada cual. La diferencia entre el sol de mediodía kantiano y los turbios resplandores visionarios del Raskólnikov de Dostoyevski son al cabo el resultado de talentos contrapuestos, de oficios diversos y de excipientes culturales distintos. No del empeño en sí, que es inquietantemente paralelo.

En Siberia, Dostoyevski inició una lectura casi obsesiva del Evangelio y una observación *realista* (según la particular manera en la que el autor concebía el término) del buen pueblo ruso. El refinado ingeniero filogermánico y europeísta se topó en el campo de trabajo con la Rusia Eterna, compasiva, armada de un cristianismo patético y místico al tiempo, que soportaba con resignación la injusticia y los atropellos. ¿Parece raro la obsesión del escritor de *Crimen y castigo* por la religión, la moral y sus aberraciones? La novela de Raskólnikov no es sino una vasta y desolada indagación a la desesperada sobre si es posible la moral, en qué condiciones y cómo y por qué hay que convertirse en un Cristo paródico y aterrador en un mundo de *cristianos* que lo volverán a crucificar. . . ¿Cómo ser bueno y creer en estas condiciones, *in hac lacrymarum valle*? ¿Pero cómo poder no creer en nada, vacío ante la jarra de la taberna nihilista a donde acuden, como sombras esquivas, Raskólnikov y Marmeládov? ¿O cómo soportar sin fe, aunque sea ésta basada en la santidad del asesinato, las largas tardes y las noches de fiebre en los chiscones por los que se arrastran los personajes?

Dostoyevski debe inventar una nueva fe para sus criaturas, en una época en que la vieja santidad hace agua. Por eso Raskólnikov, en su delirio progresivo, se va constituyendo como un Cristo heterodoxo y paródico, como parodia de la Vida es su existencia miserable. Será un Mesías en todos sus detalles, fun-

dador de una moral individual y autónoma que tiene en el asesinato benéfico un puntal de su estructura. El protagonista de *Crimen y castigo*, un Zaratustra en pobre diablo y antes de tiempo (la novela apareció diez y seis años antes del libro de Nietzsche), se siente libre de las ataduras morales que afligen a las almas inferiores y se lanza a la redención desinteresada de sus semejantes más próximos a través del asesinato de la usurera Alfona Ivánovna, cuyo capital financiará tan peculiar cruzada. El tono de degradación paródica del Evangelio, tan sabido por el autor, es evidente en todos los detalles de la novela. *Raskol* significa *hereje* en ruso; el personaje se nos impone como un asceta del pecado más horrible, y, como Cristo, considera necesario “beber el cáliz del dolor hasta las heces” para poder redimir a sus semejantes; uno de los motores de su cruzada es su amistad con una muchacha que se prostituye por necesidad, pero moralmente limpia, que le redime de sus delirios y con la que lee el Evangelio, una clara contrafigura de la Magdalena novotestamentaria; Raskólnikov es virgen y mártir; carga con sus crímenes como con una cruz, en plástica imagen repetida varias veces; por redimir a sus allegados de la pobreza y el pecado va al presidio, una forma metafórica de crucifixión. . . Finalmente, como lección cruel, su sacrificio no arregla ninguna de las situaciones miserables que pretendía deshacer. . .

La parodia, camino torcido de la crítica ideológica, es una constante en la cultura rusa, como estudió el genial Mijaíl Bajtín. En cierta medida, la parodia de Cristo y su moral que compone Raskólnikov cumple *sub specie litteraturae* el papel que en la *Crítica de la razón* práctica tiene el análisis kantiano sobre las éticas materiales. Todos los vicios y las inconsecuencias de una sociedad y de sus productos ideológicos están retratados de ambas maneras, con procedimientos diferentes (distintos usos) en aras de un empeño común (la misma herramienta): poner de manifiesto la insuficiencia de las éticas al uso.

Incluso se podría rizar el bucle y ver en ciertos rasgos de la memorable anti-ética del alucinado Raskólnikov una cierta intención degradante de algunos puntos particulares de la *Crítica de la razón práctica* kantiana. El prusiano, en efecto, prefería una ética formal a una material. Mientras que las morales corrientes, materiales, daban criterios extrínsecos, *a posteriori* e hipotéticos al ser humano, al que se le dice qué es bueno y qué es malo para llegar al Bien, Kant propugnaba una ética que *no predicara contenidos*, sino que estudiara *las condiciones que ha de cumplir cualquier ética para ser aceptable*. ¿No es formalmente irreprochable la ética absurda de Raskólnikov, al menos dentro

de las leyes propias de su especial universo paródico? Los delirios que acometen al personaje sobre la santidad de asesinar a Alíona Ivánovna (“un piojo”) para redimir a su propia madre, su hermana y su amiga parecen desencadenados por una lectura alucinógena de la *Crítica de la razón práctica*. Pese a lo absurdo de la opción del personaje, el sistema visionario de Raskólnikov es impecable como ética cristiana formalmente bien establecida, aunque bajo delirio. En la pura forma, su crimen y su castigo son éticamente luminosos. Kant proponía una ética que no dice qué hemos de hacer, sino cómo debemos de actuar; en este sentido, el *imperativo categórico* de Raskólnikov, tan cristiano y tan utilitarista a lo XIX en la misma pieza, es perfecto: *obra de tal modo que hagas el mayor bien (redimiendo a la madre, la hermana, la familia Marmeládov) con el menos costo en dolor posible* (la muerte aseada de “un piojo”, la usurera). La ética de Raskólnikov es formal, *a priori*, con imperativo categórico y autónoma: radica en el sujeto, no en normas ajenas a él (como el clásico *no matarás*) ni en la bondad o maldad de las propias acciones (el específico asesinato de Alíona) Es el sujeto el que es moral/inmoral, no sus acciones.

Raskólnikov, en un proceso febril hacia la demencia, se ve acometido por la necesidad de establecer con urgencia una moral formal aberrante y paródica, que se le impone hasta llegar al asesinato (también paródico). El sueño de la Razón ha producido su monstruo. *Crimen y castigo* se plantea como un *escándalo de la razón*, como una luz oscura, reacentuada, sobre *el mismo problema* que motivó el esclarecido ejercicio intelectual de Kant. Dostoyevski, lleno de demonios por dentro, desarrolla un juego disolvente, traza una caricatura en la que, mediante la hipérbole brutal, se hacen más patentes los rasgos del sujeto caricaturizado. *Lo mismo, nomás que diferente*: sólo divergen aquí los excipientes de oficio (voluntad de claridad filosófica/técnica literaria especular) y los caracteres de genios personales contrapuestos (rigor y pulcritud mental/caos vital y nihilismo ácido).

Raskólnikov es un evidente producto de crisis, de la llamada del abismo. Crisis social, colectiva, sí (*mal du siècle*, *spleen*, hiperestesia), pero también de crisis personal de su creador, Fiodor Mijaílovich Dostoyevski. Su tono vitriólico se fue pergeñando en la ruina del escritor en el casino de Wiesbaden; en el calor asfixiante del verano petersburgués (tan magistralmente reproducido en las atmósferas opresivas de la novela); en el agobio ante las exigencias del editor que le urge a entregar esta y otra novela cuyos anticipos ya había pulido en la ruleta, y que le obligaron a dictar todo *Crimen y castigo* en un

vértigo de taquigrafía, agarrado de lleno por la angustia de la página en blanco; en su viudedad reciente, llena de reproches y de mala conciencia; en el paso por la cárcel... El autor *tocó fondo*: solo hasta el abandono, gastando el día en merodeos obsesivos, enfermo de hipersensibilidad, abrumado por ideas suicidas...

*Crimen y castigo* sirvió para purgar demonios. Así que la novela escarba sin misericordia y radicalmente en las *verdades primeras*, en la discusión demolidora de los fundamentos de todo lo santo y lo bueno. Tiene el valor taumatúrgico de la blasfemia más liberadora. Y Dostoyevski, como un Kant atragantado de bilis negra, se pregunta por la posibilidad de ser moral en el infierno, por una moral del crimen santo, dentro de las leyes caleidoscópicas de la parodia carnavalesca. Como Kant, *nomás que diferente*. Porque así no pudo bajo ningún concepto escribir un tratado lógico-filosófico-moral lleno de equilibrio y medida, sino una inquisición abrasada que pisa los terrenos insanos del delirio. En esas condiciones sólo se puede inventar un personaje catártico, Raskólnikov, que purgue los demonios del autor. Rafael Cansinos Asséns, magnífico desequilibrado y traductor de Dostoyevski, sostuvo que si Raskólnikov hubiera sabido escribir novelas no habría asesinado; habría imitado a su creador, y hubiera escrito *cómo otro asesinaba*, para poder salvarse de la aniquilación, del caos y de la duda, de la idea pálida del suicidio...

3. Vamos recapitulando ya. Está claro que la *Crítica de la razón práctica* y *Crimen y castigo* no son ni la misma obra ni están cortadas por el mismo patrón. Es evidente. Pero ambos libros pertenecen a una misma línea honda que se remonta a las pulsiones más escondidas del ser humano. Esta vena común emparejó en la noche de los tiempos a todas las actividades que utilizaban la abstracción, y enseguida el lenguaje, para tratar de penetrar en lo oscuro y remediar lo que hacía daño. La especialización de las diferentes disciplinas a lo largo de los milenios permite que hoy contemplemos unos productos tan aparentemente distintos, pero no puede borrar ciertas comunidades de fondo un tanto desasosegantes.

La crítica literaria rusa contemporánea a Dostoyevski solía sentirse perpleja con las novelas del maestro. Se salían tanto de los cauces establecidos que parecían engendros solitarios, sin relación con las obras de los otros autores más *de escuela*. Parecían entonces las cosas de Fiodor Mijaílovich intentos fallidos, atropellados, en los que el autor estaba ausente y no cogía las riendas de la narración, y por los que pululaba una serie atroz de dementes a los que se habían cedido con total irresponsabilidad los trastos ideológicos del

relato. Los diálogos parecían deshilvanados, los personajes oscilantes y a medio definir, puro magma sin cristalizar. *Vivos*, diríamos hoy; pero por más que Dostoyevski se empeñaba en decir que él no pretendía el *mimetismo* chato de sus contemporáneos, sino un *realismo superior* basado precisamente en todo lo que se le censuraba, los críticos seguían desazonados. Porque era evidente que, por ejemplo, *Crimen y castigo* tenía un *no sé qué* emocionante, que conectaba con pulsiones muy profundas y escalofriaba; pero se parecía tan poco a las *buenas novelas*...

Así que la crítica contemporánea buscaba vías de inserción para incorporar a Dostoyevski a la corriente dominante. Unos se empeñaron en adscribirle como un peculiar *realista* destartalado pero eficaz. Es claro que emplea rasgos formales de la época: descripción “objetiva”, naturalista, de los motivos de un crimen; narrador omnisciente, aunque se inhiba a favor de la mostración del puro devanar mental autónomo de los personajes. Su obra, pese a todo, sería homologable con la gran escuela realista rusa del XIX. Sin embargo, para otro sector de la crítica de entonces, Dostoyevski se habría lanzado a un intento ambicioso pero fallido para redefinir una moral en tiempos de incertidumbre y un nuevo modo de ser el hombre en el mundo. Para el buen crítico burgués de 1866 todas esas historias no debían codificarse en una *novela* (para eso estaban los sesudos tratados de Filosofía; la novela debía ser una ocasión de evasiones placenteras para un propietario acomodado); y además, en un mundo que *está bien hecho*, ¿qué falta hace calentarse la cabeza con cosas de dementes? Obviamente, ni Nietzsche ni Freud habían venido a inquietar las plácidas aguas del mejor de los universos posibles; y como ya se sabía que Darwin era un deficiente mental que no sé qué historias cuenta de los monos... Pero la Contemporaneidad está amagando.

En el fondo, aquella pacata crítica rusa no estaba del todo descaminada. De las dos salsas hay en nuestro autor. Con los instrumentos de un novelista de su época, a falta de otra cosa (¿qué hubiera preparado aquel hombre con los hallazgos de la Vanguardia?), Dostoyevski lanzó una indagación filosófica, ética, *sub specie litteraturae*, que superaba las herramientas de las que se había dotado. El autor y *alter ego* de Raskólnikov lanza su palabra al vacío: ¿es posible una ética, cualquier ética, en un mundo disuelto, sin seguridades, nihilista, fragmentario, cruzado por las fiebres tan contemporáneas del sinsentido de la vida y por la soledad? Y es precisamente en ese punto del camino donde *Crimen y castigo* se encuentran con Kant, que llevaba ochenta años de verbo a cuenta de intentar trazar una ética nueva para el hombre libre y

autónomo (como los personajes de Dostoyevski, sin ir más lejos, libres de la tiranía del dios omnisciente), para una época nueva con los cimientos del viejo modelo venerable demolidos y superados por la realidad emergente e imparables de lo contemporáneo.

Después de plantear esta comunidad profunda podremos pasarnos media vida diciendo que hay diferencias casi infinitas. Y también es del todo cierto (intrigante mundo nuevo, antiguo como la vida, en que una cosa y su contraria son ciertas y asumibles al tiempo). Las épocas de Kant y de Dostoyevski son diferentes: la del prusiano, de orden, rigor lógico y Luz; la del ruso, de fragmentación bajo la capa plácida, nihilista, de fiebre enfermiza, de Sombra. Por ello, y seguro que por mil otras cosas, Kant, *filósofo*, hace sistema y Dostoyevski, *novelista* y raro, tira *flashes* dañinos, intuiciones metafóricas sin rematar, presentimientos resueltos en paradojas (¿pero no usaron los presocráticos precisamente las aporías?). En este empeño de Dostoyevski, la Literatura es un camino más adecuado que la Filosofía. Cuando un filósofo tenga que andar estos caminos de sinrazón parecerá más un literato que un pensador serio, o por lo menos esos reproches le harán sus contemporáneos a Nietzsche. El caso es que pocos de los que vivieron en aquel magma tuvieron perspectiva para darse cuenta que ambas, Literatura y Filosofía, son herramientas para cavar distintos sectores de la misma huerta, la del desasosiego del Hombre. Desde siempre *las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora*.

### **Bibliografía**

La norma corriente del género literario llamado *ensayo* pide que el texto vaya libre de aparato crítico. La idea es que se lea suelto y sin embarazo. No obstante, para la confección de este trabajo se han manejado algunos libros de los que ahora se da cuenta. Se apuntan solamente los libros a los que se ha aludido directa o tangencialmente en el cuerpo del discurso.

- Anónimo, (1554), *Lazarillo de Tormes*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.  
 Aristóteles, (1972), *Retórica*, Gredos, Madrid, 1972.  
 —, (1974), *Poética*, Gredos, Madrid, 1974.  
 Bajtín, M., (1963), *Problemas de la poética de Dostoyevski*, FCE, México, 1985.  
 —, (1965), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid, 1987.  
 Barthes, R., (1970), *S/Z*, Seuil, París, 1970.  
 Bieler, K., (1968), *Manual de Literatura Romana*, Madrid, Gredos, 1983.  
 Boecio, (1982), *Consolación por la Filosofía*, Gredos, Madrid, 1982.

- Cansinos A. R., (1943), "Prólogo", en F. M. DOSTOYEVSKI (1866): *Crimen y castigo* (cit.): pp. 193-203.
- Descartes, R., (1637), *Discurso del método*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- Dostoyevski, F. M., (1866), *Crimen y castigo*, en *Obras Completas*, Tomo II: pp. 199-585, Aguilar, México, 1991.
- García B. A., (1994), *Teoría de la Literatura*. Cátedra, , Madrid, 1994.
- y M<sup>a</sup>. T. Hernández Fernández, (1988), *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988.
- García L. F., (1928), *Romancero gitano*, Cátedra, Madrid, 1983.
- Gómez C. F., (1998): *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijaíl Bajtín*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, , 1998.
- Horacio, (1988), *Epístola a los Pisones*, Gredos, Madrid, 1988.
- Kant, I., (1788): *Crítica de la razón práctica*, Sígueme, Salamanca, 2001.
- Mithen, S., (1996), *Arqueología de la mente*, Crítica, Barcelona, 1998.
- Ortega y Gasset, J., (v. a.): *El Espectador*. Madrid, Revista de Occidente, v. a.
- Perelman, Ch., (1951), *Tratado de la argumentación. La nueva Retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- Pla, J., (1994): *Quadern gris*, Edicions 62, Barcelona, 1994.
- Platón, (1981), *La República*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981.
- Pozuelo Y. J. M<sup>a</sup>., (1988), *Del Formalismo a la Neorretórica*, Taurus, Madrid, 1988.
- Sagan, K., (1996), *Cosmos*, Planeta, Barcelona, 1996.
- San Agustín, (1972), *Confesiones*, Bruguera, Barcelona, 1972.
- Todorov, T. (1981), *Bakhtine, le principe dialogique. Suivi des écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, París, 1981.
- Varios Autores, (1988), *El Pequeño Espasa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.