

Fiódor Dostoyevski

El Gran Inquisidor

Traducción y notas de Augusto Vidal

Introducción de Iván García Sala



Alianza editorial

El libro de bolsillo

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Foto: Monje en una silla
© Enrico Natoli / EyeEm / Getty Images
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



- © de la traducción y notas: Herederas de Augusto Vidal, 2021, cedida por Galaxia Gutenberg, S. L.
- © de la introducción: Iván García Sala, 2021
- © Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2021
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1362-509-6
Depósito legal: M. 21.588-2021
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción. Un ateo ante el icono
- 46 Bibliografía
- El Gran Inquisidor
- 51 Los hermanos traban conocimiento
- 66 La rebelión
- 89 El Gran Inquisidor

Introducción

Un ateo ante el icono

A lo largo de su carrera como escritor, Dostoyevski manifestaba en algunas ocasiones que sus obras no conseguían reflejar aquello que bullía en su imaginación, y afirmaba que aspiraba a escribir una obra de la que se sintiera realmente satisfecho. Poco tiempo antes de morir, con la creación de *El Gran inquisidor*, cuyo tema decía haber llevado toda la vida en su alma, consideró haber alcanzado la culminación de su actividad literaria. Desde su publicación hasta la actualidad, esta breve pero poderosísima obra, en la que se condensaron ideas que Dostoyevski había alimentado durante años, generó un corpus complejo de interpretaciones literarias, filosóficas, teológicas y políticas. No es intención de la presente introducción atajar esta pluralidad hermenéutica, pero sí esbozar algunas cuestiones del pensamiento Dostoyevskiano, temas y motivos recurrentes en su obra y algunas influencias y reflexiones de otros autores y pensa-

dores para que el lector tenga una pequeña guía con la que completar su lectura de la obra.

Vida de Dostoyevski

Ya en su infancia Fiódor Mijáilovich Dostoyevski (Moscú, 1821-San Petersburgo, 1881) convivió con el dolor y la desdicha humana. Hijo de un médico que había conseguido el rango de noble, avaro y cruel, que maltrataba a esposa, hijos y siervos, veía desde muy temprano la vida miserable de los pacientes del hospital para pobres en el que vivían. Educados en una profunda devoción en la fe y los ritos del cristianismo ortodoxo, él y sus hermanos recibieron también una buena formación escolar y universitaria, a pesar del carácter despótico de su padre. Fiódor se licenció en San Petersburgo como ingeniero militar, pero su pasión era la lectura y la literatura, a la que dedicaba todo su tiempo libre. Empezaron entonces los primeros signos de epilepsia, enfermedad que le acompañaría toda la vida y que sería un elemento importante en la constitución de la personalidad de muchos de sus personajes. En 1839 murió asesinado el padre en manos de sus siervos. Dostoyevski trabajó un tiempo como ingeniero militar hasta que decidió abandonar la carrera en el ejército y dedicarse plenamente a su vocación como escritor. Su primera obra, *Pobres gentes* (1846), conoció un éxito rotundo entre la crítica y el público. Visarión Belinski, el teórico de la escuela natural rusa, lo encumbró hasta lo más alto, y se le abrieron los salones literarios y los círculos intelectuales. Sin embargo, en las si-

guientes obras, como *El doble*, *El señor Projarchin*, *La patrona*, Dostoyevski buscó otras vías de expresión más allá de la estética realista que propugnaba Belinski y sus seguidores, y esto implicó un alejamiento de estos círculos y el inicio de un camino propio literario e ideológico. Empezó a frecuentar ese mismo año el círculo de Mijaíl Petrashevski, la primera organización socialista rusa, dedicada al estudio y difusión de las ideas de Fourier y otras socialistas utópicos. A raíz del estallido de la revolución de 1848 en Francia, el círculo empezó a ser vigilado por las autoridades y, en 1849, sus miembros, entre ellos Dostoyevski, fueron detenidos, encarcelados y condenados a muerte. Sin embargo, momentos antes de la ejecución, en el pelotón de fusilamiento, un correo del zar anunció la conmutación de la pena por la condena a trabajos forzados en Siberia. Dostoyevski pasó cuatro años en el penal siberiano, realizando trabajos físicos extenuantes y conviviendo entre los presos comunes y políticos, sobre los que más tarde escribiría *Apuntes de la casa muerta* y que le servirían de inspiración y modelo para muchos de los personajes de sus obras posteriores. Después de cumplir su condena, se le prohibió volver a la Rusia central, y tuvo que instalarse en una fortaleza en Semipalatinsk, en la frontera con China, donde contrajo matrimonio, que acabaría siendo infeliz. En 1859 se le permitió vivir en la ciudad de Tver, y poco más tarde, pudo retornar a su añorada San Petersburgo. Se dedicó de nuevo a la escritura y volvió el éxito literario; con su hermano Mijaíl fundaron la revista *El tiempo*, en la que difundían sus ideas de cariz eslavófilo y publicó algunas de sus novelas y textos. Poco más tarde, en 1862, realizó

el primero de sus diversos viajes a Europa, que le fascinó y decepcionó, y que, entre otras cosas, alimentó su nefasta pasión por el juego. Al morir su esposa y su hermano, y acuciado por las deudas, firmó un contrato leonino con un editor que le obligaba a entregar una novela en un plazo determinado o perder todos los derechos de autor sobre sus obras. Para cumplir con las exigencias del contrato, solicitó la ayuda de una taquígrafa, Anna Snítkina, y consiguió entregar la novela *El jugador a tiempo*; poco después contrajo matrimonio con ella. A partir de entonces compuso sus cinco grandes novelas (*Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios*, *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov*) con su ayuda. Ella le dio la estabilidad emocional y económica, y también hijos. En 1878, después de la muerte de su hijo menor Aliosha y de una peregrinación al monasterio de Óptina Pustín, empezó a escribir *Los hermanos Karamázov*, que tenía que ser la primera parte de una obra que recogería todo su pensamiento. La muerte, en 1881, truncó la escritura de la segunda parte.

Ivan Karamázov

Aunque puede leerse de forma independiente, y así se ha publicado en numerosas ocasiones, como en la presente edición, *El Gran inquisidor* se inserta dentro de *Los hermanos Karamázov* (1879-1880), cuyo argumento gira alrededor del asesinato de un padre y la corresponsabilidad de sus hijos en dicho parricidio. Como es habitual en Dostoyevski, la novela se organiza a partir de largos

monólogos y confesiones que permiten exponer y confrontar ante el lector los pensamientos e ideologías contrapuestas de los personajes. En una de estas largas confesiones, Iván Karamázov, el hermano universitario, imbuido de las ideas de la intelectualidad progresista de la época, relata a su hermano Aliosha, novicio de un monasterio, el contenido de un texto que ha imaginado pero que nunca llegará a escribir, *El Gran inquisidor*.

El texto representa la culminación de las reflexiones de Iván sobre el ateísmo que ha ido desarrollando a lo largo de su joven vida. A los 17 años ya había escrito un pequeño texto sobre la fe, la *Leyenda del cuatrillón de kilómetros*, en la que un filósofo, que se reivindicaba como ateo acérrimo, al descubrir en la hora de la muerte que existía la vida futura, se negó a aceptarla; por ello fue condenado a vagar un cuatrillón de kilómetros entre las tinieblas antes de poder acceder al paraíso. Inicialmente se negó a avanzar por sus convicciones, pero cuando hubo recorrido todo el espacio y le abrieron las puertas del paraíso,

antes de que hubiera pasado allí dos segundos, exclamó que aquellos dos segundos valían no sólo el cuatrillón de kilómetros sino un cuatrillón de cuatrillones y hasta elevado a la cuadrillonésima potencia. En una palabra, cantó «hosanna» (Dostoyevski 2011b: 1018-1021).

Tiempo más tarde, ya licenciado, Iván imaginó un poema, «Cataclismo geológico», en el que la humanidad acababa con la idea de Dios y, de ese modo, se destruían todas las ideologías antiguas y aparecía una nueva moral:

Los seres humanos se unirán para exprimir de la vida cuanto ésta pueda dar, pero sólo para alcanzar la felicidad y la alegría en este mundo. El hombre se encumbrará con espíritu divino, con un orgullo titánico, y aparecerá el hombre-dios. Venciendo a cada hora y ya sin límites a la naturaleza, el hombre, gracias a su voluntad y a la ciencia, experimentará a cada hora un placer tan excelso, que le sustituirá todas las anteriores esperanzas en los placeres celestes. Cada uno sabrá que es mortal en cuerpo y alma, sin resurrección, y aceptará la muerte orgullosa y tranquilamente como un dios (Dostoyevski 2011b: 1028).

Sin embargo, en tanto que esta nueva era se demoraría miles de años en llegar, Iván consideraba que todo aquel que ya tuviera conciencia de la verdad podría llegar a ser un hombre-dios y actuar según le placiera, porque, aceptando la inexistencia de Dios, comprendería que no habría ningún límite a su deseo y voluntad. Se formula, por tanto, la divisa en la que concluyen todas las reflexiones de Iván y que es utilizada por sus hermanos para justificar el asesinato de su despreciable padre: si Dios no existe, «todo está permitido», incluso el crimen. Es esta una de las ideas medulares de la novela y una de las más influyentes de Dostoyevski para el pensamiento del siglo XIX y XX, que ya aparece en otras obras anteriores suyas, como *Crimen y castigo*, *Los demonios* y *El adolescente*. Apunta André Gide, que el «todo está permitido» es la respuesta del ateo a la pregunta «¿qué puede un hombre?», pregunta que con Nietzsche parece desplazar a los grandes interrogantes que han inquietado a la humanidad (Gide 2016: 160). Iván Karamázov y otros personajes dostoeivskianos, como Raskólnikov, en *Crimen y castigo*, Stavroguin o Kirílov, en *Los demonios*,

creen que el hombre extraordinario, el superhombre, ante la inexistencia de Dios, «lo puede todo». Pero cuando intentan llevar a cabo los designios de su voluntad, son dominados por la angustia, pues, ¿cómo poner de manifiesto la voluntad? ¿Qué es lo que está permitido y lo que realmente puede hacer un hombre? Dice el lúcido Gide que aquellas personas que a lo largo de la historia se han lanzado a vivir según su voluntad, como los artistas o los hombres de acción, no se han planteado estas preguntas y, si lo han hecho, las han respondido inmediatamente con su forma de vivir. En cambio, los personajes dostoyevskianos, enfrascados únicamente en teorizar sobre el tema, fracasan en su deseo de convertirse en superhombres porque «Dostoyevski considera que el hombre inteligente está prácticamente incapacitado para la acción» (Gide 2016: 161-165). Si Raskólnikov, en su afán de demostrarse si es o no un hombre extraordinario, comete un vil e inútil asesinato de dos ancianas y tiene que acabar aceptando su mediocridad, Iván Karamázov, en cambio, vive inmerso en sus disquisiciones teóricas sin llevar a cabo ninguna acción, resolviendo que lo único que le queda es apurar los placeres de la vida antes de abandonarla a los treinta años.

Pero volvamos a la novela. Al iniciarse el relato, Iván Karamázov, de unos veintitrés años por aquel entonces, después de una larga estancia en Moscú, lleva tres meses en la ciudad paterna. Un día antes de partir de nuevo, estando en una taberna, se encuentra con Aliosha, le invita a cenar y siente la necesidad de hacerle partícipe de sus angustias y tormentos. Ahora, en compañía de su hermano menor, matiza sus ideas sobre el ateísmo. Confiesa que podría creer en la existencia de Dios, pero que no puede en nin-

gún caso aceptar el mundo que Él ha creado, pues incluye el sufrimiento como parte del orden establecido de las cosas. Particularmente Iván no comprende ni quiere aceptar el sufrimiento infantil. Después de exponer diversos casos de crueldad y violencia contra los niños, concluye, rebelándose contra Dios, que si este sufrimiento es el billete para alcanzar la felicidad en el más allá, renuncia al billete. Aliosha reacciona recordando el ejemplo de Cristo, que sufrió para todos; es entonces cuando *El Gran Inquisidor* viene a la memoria de Iván y decide relatarlo a su hermano.

El género literario

De entrada, Iván comenta que desde el punto de vista del género literario, *El Gran Inquisidor* es un poema. Podemos considerar que se refiere al poema narrativo, de larga tradición en la literatura rusa desde la época romántica. Autores como Pushkin o Lérmontov, siguiendo la estela de Byron y Goethe, habían utilizado el verso para narrar historias de toda índole: novelescas, jocosas, históricas, infantiles, etc. Y en algunos casos se sirvieron de este género para retratar a personajes enfrentados a un poder superior contra el que se rebelaban, como en *El jinete de bronce*, de Pushkin, o en *El demonio*, de Lérmontov. Iván Karamázov, que anteriormente ya había compuesto otro poema narrativo, el mencionado «Cataclismo geológico», hace un guiño al género cuando cita dos versos de *Coriolano*, un poema histórico escrito por el poeta romántico Aleksandr Polezháiev en 1838 («En magníficos autos de fe / quemaban a los malos heréticos»). Sin embargo, *El Gran inquisi-*

dor no nos llega en forma de verso sino de relato, con un Iván ejerciendo de narrador y el protagonista, el Inquisidor, monologando ante un Cristo silente. A esta contradicción formal se suma el comentario de Iván en la «introducción» a *El Gran inquisidor* considerando que la obra tiene mucho en común con el teatro medieval y renacentista, es decir, con los dramas litúrgicos y los misterios, así como con los apócrifos y los cantos populares, en los que las potencias cristianas del ultramundo se encarnaban en personajes que dialogaban y polemizaban. Como resultado de esta superposición de informaciones un tanto desconcertantes sobre el género literario, la crítica a menudo ha preferido no designar la obra como «poema», sino como «parábola», «fábula» o «leyenda». De estas tres denominaciones, la tercera se ha popularizado a partir del célebre ensayo del filósofo Vasili Rózanov titulado, precisamente, *La leyenda de «El Gran Inquisidor» de F. M. Dostoyevski* (1894). Desde entonces se utiliza comúnmente el término «leyenda» para designar y titular el texto.

Tiempo y espacio

La acción de la leyenda empieza cuando Jesucristo aparece de improviso en las calles humeantes de la Sevilla inquisitorial del siglo XVI. Dostoyevski no explica las razones que motivaron esta elección, pero es de suponer que dicho espacio temporal, marcado por la ferocidad de la Iglesia católica blandiendo la espada de los césares, era el marco idóneo para exponer una teoría que cuestionaba el papel del catolicismo y del Papado. No obstante, entre los muchos

textos que pudieron inspirar a Dostoyevski la creación de *El Gran Inquisidor*, destacan algunas obras históricas y otras literarias situadas en la España del furor inquisitorial. Entre las primeras, la *Historia del reinado de Felipe II*, de William Prescott (1855); entre las segundas, el poema *Leyenda de la inquisición española*, de Apolón Máykov, que Dostoyevski había publicado en su revista *Época*, y, sobre todo, el drama *Don Carlos* (1787), de Schiller, donde uno de los personajes, el marqués de Posa, ante el rey Felipe II hace un elogio de Dios por otorgar a los humanos la libertad de elegir entre el bien y el mal. Otra posible fuente de inspiración literaria hispánica, según el estudioso Vsévolod Bagnó, es «un sorprendente procedimiento judicial», un relato aparecido en la revista *El telégrafo de Moscú* en 1830 que decía ser una traducción del español de una obra de Bartolomé de Ocampo. Tanto el autor como la obra española no se han localizado, por lo que el texto ruso es, claramente, una mistificación. Bagnó señala las sorprendentes semejanzas entre este texto y la leyenda de Dostoyevski:

En el siglo XVI aparece Él en España; todos le reconocen, aunque nadie se atreve a pronunciar su nombre. Él realiza milagros y atrae la atención de los inquisidores, que acaban encerrándolo en una mazmorra. Durante los interrogatorios sus respuestas horrorizan a los inquisidores; totalmente desorientados, piden consejo al Gran Inquisidor quien ordena de inmediato que se queme al hereje: «Francisco Jiménez de Cisneros –dice el misterioso desconocido al oír la sentencia–, que el dedo del Señor señale sobre ti.» Justo en aquel instante, muere en Sevilla el Gran Inquisidor y el prisionero desaparece sorprendentemente de su calabozo (Bagnó 2006: 229).

Sin embargo, el protagonista de este relato es Agasfer, el Judío Eterno, y no Cristo, como en la leyenda de Dostoyevski.

Como puntualiza Iván, la aparición de Cristo en *El Gran Inquisidor* no tiene que ver con la Parusía o Su Segunda Venida a la Tierra:

Desde luego, ése no era su descenso a la tierra, tal como aparecerá, según promesa suya, al fin de los tiempos, en toda su gloria celestial, repentinamente, como un rayo que brille de Oriente a Occidente.

Más bien es una visita puntual motivada por la misericordia ante el dolor humano, como sucede en el caso del descenso de la Virgen al infierno referido por Iván, y se remite a textos que «siempre surgieron como protesta contra la deplorable adherencia de la Iglesia (en cualquier periodo que fuesen escritos) tan sólo a los fastos externos de una fe cristiana que había quedado en posesión del poder temporal» (Frank 2010: 553). En la Rusia de Dostoyevski el retorno de Cristo sobrevolaba con fuerza el imaginario popular, especialmente entre las sectas y maestros espirituales de toda índole que proliferaban en el siglo XIX y que ejercían oposición a la Iglesia ortodoxa, por ejemplo, entre los *jlistí*, que creían en un Cristo que elegía encarnarse en los cuerpos de hombres y mujeres comunes.

5. Las tentaciones

En el poema de Iván, Cristo es reconocido por la población mísera y doliente, y Él empieza a obrar milagros has-

ta que el Gran Inquisidor lo encierra en una mazmorra y le dirige un monólogo lleno de resentimiento, meditado durante años. Su discurso se erige sobre el célebre episodio de las tres tentaciones en el desierto de los evangelios sinópticos:

Luego el Espíritu llevó a Jesús al desierto para que el diablo le pusiera a prueba.

Pasó cuarenta días y cuarenta noches sin comer, y después sintió hambre. Se acercó el diablo a Jesús para ponerle a prueba, y le dijo:

–Si de veras eres Hijo de Dios, ordena que estas piedras se conviertan en panes. Pero Jesús le contestó:

–La Escritura dice: «No solo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra que salga de los labios de Dios». Luego el diablo lo llevó a la santa ciudad de Jerusalén, lo subió al alero del templo y le dijo:

–Si de veras eres Hijo de Dios, échate abajo, porque la Escritura dice: «Dios mandará a sus ángeles que te cuiden. Te levantarán con sus manos para que no tropieces con ninguna piedra».

Jesús le contestó:

–También dice la Escritura: «No pongas a prueba al Señor tu Dios».

Finalmente, el diablo le llevó a un monte muy alto, y mostrándole todos los países del mundo y su grandeza le dijo:

–Yo te daré todo esto, si te arrodillas y me adoras.

Jesús le contestó:

–Vete, Satanás, porque la Escritura dice: «Adora al Señor tu Dios y sírvele solo a él». Entonces el diablo se apartó, y unos ángeles acudieron a servirle (Mt 4: 1-11).

Algunos críticos consideran que Dostoyevski utilizó este episodio evangélico influido por el filósofo Vladímir Soloviov (1853-1900), con el que compartía amistad e ideas, que le acompañó durante su peregrinaje al monasterio de Óptina Pustín después de la muerte del hijo, Aliosha, en 1878. Ese mismo año, poco antes de empezar Dostoyevski la escritura de *Los hermanos Karamázov*, Soloviov, en el ciclo de conferencias *Lecturas sobre la Teo-humanidad*, a las que asistió su amigo, se remitió también al episodio de las tres tentaciones para tratar el desarrollo del cristianismo occidental, aunque las dos propuestas difieren en el uso que hacen del episodio evangélico. La de Dostoyevski pasa por identificar la primera tentación con el deseo de los humanos de bienestar material, por el que están dispuestos a entregar su libertad; la segunda, con el milagro, el misterio y la autoridad, las tres fuerzas con las que se puede esclavizar la conciencia de los hombres; y, finalmente, la tercera, con la unificación de toda la humanidad bajo el poder de unos elegidos, concretamente, bajo la directiva de la Iglesia romana. Esta interpretación del pasaje neotestamentario permite a Dostoyevski condensar un conjunto de ideas que había ido tratando a lo largo de su obra.

Las voces narrativas

Antes de exponerlas, es necesario, no obstante, tener en cuenta brevemente el juego de voces y narradores que intervienen en el discurso por la complejidad y confusiones interpretativas que generan. Como se ha comentado,

la estrategia narrativa es de *mise en abîme*: tres narraciones, una dentro de la otra, que crean efectos especulares entre ellas. Simplificándolo, podríamos decir que en la primera, la de *Los hermanos Karamázov*, hay un narrador omnisciente y dos personajes, Iván y Aliosha, que dialogan entre sí e interpretan el contenido del poema; en la segunda, el poema propiamente, Iván es el narrador y el Gran Inquisidor y Jesús los dos personajes que «dialogan» (uno con su palabra avasallante y el Otro con su silencio); en la tercera, la del episodio de las tres tentaciones, el Gran Inquisidor es el narrador y comentarista, mientras que el diablo y Jesús son los personajes que dialogan. En las tres conversaciones, hay un personaje (Iván, el Inquisidor, el diablo) que interpela a su interlocutor (con un relato, con preguntas o tentaciones) buscando una respuesta; la que recibe, de un modo u otro, lo deja fuera de juego:

NARRACIÓN	NARRADOR	INTÉRPRETE	PERSONAJE QUE INTERPELA	PERSONAJE QUE RESPONDE
<i>Los hermanos Karamázov</i>	Narrador omnisciente	Narrador omnisciente	Iván	Aliosha
<i>El Gran Inquisidor</i>	Iván	Iván y Aliosha	Gran Inquisidor	Jesús
Las tres tentaciones	Gran Inquisidor	Gran Inquisidor	Diablo	Jesús

Esta estructura permite establecer toda suerte de paralelismos entre personajes y narradores. Valga el ejemplo del narrador omnisciente haciendo una identificación

inquietante entre Iván y el diablo al indicar al final del encuentro de los dos hermanos su extraña manera de caminar (Frank 2010: 775-776), o el de Aliosha entrando conscientemente en el juego especular cuando responde al poema de su hermano «plagiando» el beso de Cristo. Y también puede inducir a confusiones. Porque, ¿dónde queda Dostoyevski? ¿A través de qué personaje está hablando? ¿A qué discurso, qué idea o posición ideológica de las expuestas en el poema debemos atribuir el ideal Dostoyevskiano? ¿Dónde está su verdad?

Socialismo e Iglesia

Para dilucidar estas preguntas, analicemos el poema a la luz de *Los hermanos Karamázov* y otras obras de Dostoyevski. En 1879, frente a un auditorio de estudiantes de la Universidad de San Petersburgo, con ocasión de la lectura de *El Gran Inquisidor*, él mismo le daba la siguiente interpretación:

El significado es que, si se deforma la fe de Cristo, uniéndola a objetivos mundanos, se pierde al instante todo el sentido del cristianismo, la razón tiene que caer indefectiblemente en el ateísmo, y en lugar del gran ideal cristiano se creará una nueva Torre de Babel. La visión grandiosa del cristianismo hacia la humanidad se reduce a ver a esta como un rebaño de animales, y bajo el supuesto amor *social* hacia la humanidad, hay un desprecio, ya sin máscara, hacia la misma (Селиверстов 1991: 13).

El poema trata, según estas palabras, de la tergiversación de las ideas de Cristo necesaria para conseguir el poder sobre los hombres. Como veremos a continuación, el autor, al hablar del «supuesto amor social hacia la humanidad», estaba responsabilizando a los movimientos socialistas y a la Iglesia, concretamente a la romana, de dicha manipulación.

En cuanto al socialismo (término que para el escritor incluye también el nihilismo y el anarquismo), a lo largo de su vida Dostoyevski lo observó con desconfianza, y a través de sus novelas y textos periodísticos denunció sus futuras derivas autoritarias. Consideraba que la solución para los problemas de su país pasaba por desechar las teorías socialistas europeas y mirar hacia las formas de organización colectiva del campesinado ruso, como la *obschina*, creadas en base a los principios morales cristianos y no a partir de teorías racionalistas. Porque el socialismo occidental, con su propuesta de revolución socioeconómica, pretendía construirse sobre los cimientos de una nueva moral basada en el ateísmo, que no era capaz de ofrecer más principio que el de «el hombre todo lo puede». Ya de joven, en los círculos de Belinski y de Petrashevski, donde contactó con las teorías de Fourier y de otros socialistas utópicos, empezó Dostoyevski a concebir estas ideas. Recordaba en 1873 en «Gente vieja», un artículo publicado en *Diario de un escritor*, una de las primeras conversaciones que sostuvo con Belinski poco después de la publicación de *Pobres gentes*. Decía Dostoyevski que en aquel tiempo el crítico literario era un defensor acérrimo del socialismo; admirador absoluto de la razón, la ciencia y el realismo literario, entendía que era

imposible construir nada sin la base de unos principios morales, pero consideraba que la revolución tenía que empezar con la propugnación del ateísmo y la destrucción del cristianismo y su moral:

[...] y tendía a desmoronar aquella religión de la que surgieron los cimientos morales de la sociedad que él negaba. [...] A no dudarlo, comprendía que, rechazando la responsabilidad moral del individuo, rechazaba también la libertad del mismo; pero creía con toda su alma [...] que el socialismo no sólo eliminaba la libertad individual, sino que, por el contrario, la restauraba en proporciones desconocidas, pero ya sobre una nueva base, de solidez diamantina.

Pero quedaba la deslumbrante personalidad de Cristo, a la que fue siempre más difícil de combatir. Belinski, como buen socialista, debía desbaratar la doctrina cristiana, considerándola una falsa e ignorante teoría filantrópica, condenada por la ciencia moderna y por los principios económicos de actualidad. Con todo permanecía incólume la preclara faz del Hombre-Dios, su inaccesibilidad moral, su admirable y prodigiosa belleza. Pero Belinski, en alas de su continua e inextinguible exaltación, no se arredraba ante este obstáculo insuperable, como se arredró Renan, quien proclamó, en su *Vie de Jesús*, libro ateo a todas luces, que, pese a todo, Cristo representaba el ideal de la belleza humana, una imagen inasequible que jamás volvería a repetirse en el futuro.

—¿Sabe usted? —chilló una noche Belinski, que a veces tenía voz de flautín cuando se acaloraba mucho—. ¿Sabe usted que no se pueden acumular pecados sobre el hombre ni atosigarlo con deberes, exigiéndole que ponga la mejilla cuando la sociedad está constituida de modo tan canallesco que