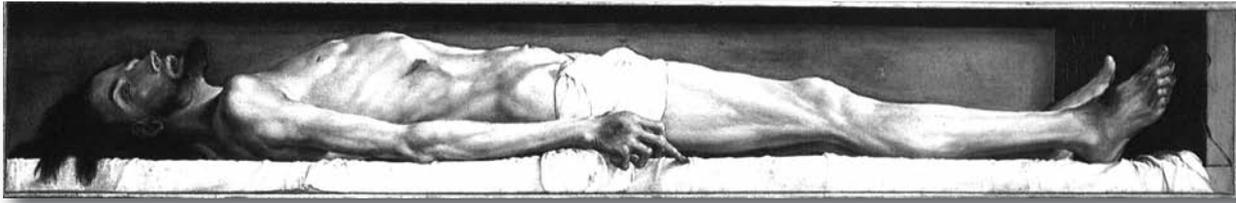


Cristo muerto (1521), Hans Holbein. Óleo sobre tabla. Öffentliche Kunstsammlung. Basilea.



Figuras de la muerte

V. JAVIER LLOP PÉREZ

V. Javier Llop Pérez es doctor en Filosofía y profesor de Filosofía en la Enseñanza Secundaria.

Es difícil y de mucha responsabilidad hablar dignamente de Fiódor Mijáilovich Dostoievski y de su importancia para nuestro mundo interior, pues el peso y la envergadura de este hombre único requieren una nueva medida.¹ Con estas palabras comienza Stefan Zweig la presentación de su estudio sobre Dostoievski, resaltando la profundidad a que nos obligan sus personajes, ya que de ellos “arranca un pozo que desciende hasta las simas demoníacas de lo terrenal, cada vuelo al mundo del espíritu roza con sus alas la faz de Dios” (TM, 95). Presentamos estas reflexiones sobre la muerte analizando tres episodios que ofrece la obra de Dostoievski *El idiota* (1868). Sabido es que muchos de los personajes de Dostoievski presentan una complejidad difícil de abarcar y, en ocasiones, sus acciones y pensamientos provienen de experiencias vividas por el propio autor: “No debemos olvidar que las causas de las acciones humanas suelen ser infinitamente más complejas y diversas de lo que luego decimos al procurar aclararlas, y raras veces se perfilan con precisión”.² Las diferentes miradas, incluida en ocasiones la del narrador, confluyen sobre los personajes para darnos una visión compleja y caleidoscópica que nos acerca, quizá más que ningún otro escritor, a lo enigmático de la naturaleza humana. Dostoievski siempre plantea los problemas cruciales de la existencia dramatizándolos y encarnándolos en sus personajes, dándoles palabra y vida: “El prodigio realizado por Dostoievski consiste en que cada uno de sus personajes —y ha creado un verdadero enjambre de ellos— existe, en primer lugar, en función de sí mismo y en que cada uno de esos seres íntimos, con su

secreto particular, se nos presenta con toda su problemática complejidad; el prodigio estriba en que son precisamente esos problemas los que dan vida a cada uno de sus personajes, y quizá debiera decir que tales problemas viven a expensas de cada uno de los personajes, problemas que chocan entre sí, se combaten y se humanizan para extinguirse o triunfar ante nosotros”.³

Este es el caso de las tres figuras o cuadros de la muerte que analizaremos aquí: el condenado a muerte, al que en el último instante se le conmuta la pena, el cuadro de Hans Holbein del descendimiento de Cristo y los ataques de epilepsia del príncipe Mischkin. Tres experiencias que, sin duda, marcaron al propio Dostoievski y que le suscitaban reflexiones de gran profundidad.

Una lectura atenta de *El idiota* no deja de hacer sentir al lector que la muerte, en múltiples formas y como una niebla persistente, atraviesa la novela de principio a fin: la casa de Rogochin —“semejante a una tumba”, como señala Ippolit—, los anuncios del asesinato de Nastasia Filipovna, la muerte de Mary, el asesinato del campesino por un reloj de plata, las citas de asesinos famosos, la muerte del general Ivoguín... Finalmente, la muerte de Ippolit, la de Nastasia. Centraremos nuestra atención en tres cuadros o figuras de la muerte que nos parecen cruciales por la densidad que encierran para nuestra reflexión. Estas tres figuras son, como hemos señalado anteriormente: el condenado a muerte, el Cristo de Holbein y la enfermedad del príncipe Mischkin.

Adelaida, una de las hijas de la generala Yepanchina, le pide al príncipe materia para pintar un cuadro, porque, dice, “no sé mirar”. El príncipe recuerda entonces

1 S. ZWEIF, *Tres maestros* (Balzac, Dickens, Dostoievski), trad. de J. Fontcuberta, El Acantilado, Barcelona, 2004, p. 93 (en adelante, TM).

2 F. DOSTOIEVSKI, *El idiota*, trad. de A. Vidal, Bruguera, Barcelona, 1981, p. 576 (en adelante, EI).

3 A. GIDE, *Dostoievski*, trad. de S. Marsal, J. Janés Editor, Barcelona, 1950, p. 61.

Evidentemente, sabemos de todo ello porque algunos hombres escaparon del final y, de diferentes formas, nos acercan con el alma en vilo a un abismo que apenas podemos barruntar porque siempre estamos fuera y lejos de esa visión y de esa experiencia

su estancia en el extranjero, en una aldea suiza donde fue muy feliz, y en soledad había imaginado cómo sería su vida futura, y soñaba en Nápoles “en la que todo son palacios, ruido, fragor, vida” (EI, 73). Y añade: “Luego me parecía que también en la cárcel es posible hallar una vida inmensa”. Pues bien, el cuadro que va a proponer a Adelaida es “el rostro de un condenado a muerte un minuto antes del golpe de la guillotina, cuando aún está de pie en el cadalso, antes de que le tiendan en la báscula” (EI, 78).

Esta terrible propuesta es el resultado de dos acontecimientos vividos por el príncipe. El primero es el relato que le hizo un condenado a muerte a quien, en el lapso de quince o veinte minutos, le conmutan la pena capital; el segundo es la visión directa de un condenado a muerte en Lyon. En el primer caso se trata de un hombre de veintisiete años, sano y fuerte. Ante la inminencia de la muerte, los cinco minutos previos a la ejecución le parecen “un tiempo infinito, una riqueza inmensa; tenía la impresión de que en aquellos cinco minutos iba a vivir tantas vidas que no necesitaba pensar aún en el último momento” (EI, 74), que le daría tiempo de despedirse, “*pensar en sí mismo*” (cursivas en el original) y mirar alrededor. Y, efectivamente, estos tres momentos de tiempo están cargados de significado: despedida de los compañeros; reflexiones sobre el dejar de ser; contemplación de los rayos de sol que centellean en la dorada cúpula de una iglesia y que se le muestran “su nueva naturaleza y que a los tres minutos, de un modo u otro, se fundiría con ellos” (EI, 75). Y más terrible que el horror que se aproximaba, era pensar: “¡Oh, si no tuvieras que morir! ¡Oh, si te devolvieran la vida, qué eternidad! ¡Y sería toda mía! ¡Oh, cada minuto lo convertiría yo en todo un siglo, no perdería nada, calcularía cada uno de los minutos, ni uno solo perdería en vano!” (EI, 75).

La tremenda experiencia de este hombre, que había sido la del propio Dostoievski, se presenta como tiempo comprimido (cinco minutos) y expandido (espacio de tiempo infinito), espacios anulados y transfigurados (fusión con la cúpula), peso de la existencia que se percibe y experimenta en toda su conciencia y su valor inmenso. Entonces, ese condenado fue indultado y se encontró esa “vida eterna” en sus manos, esos minutos eternos a su disposición. Y, sin embargo, no vivió con tal intensidad, porque no es posible: “Es imposible vivir ‘llevando la cuenta’ de todos los minutos. Por lo que sea, pero es imposible” (EI, 76), dice Aleksandra.

En el segundo caso se trata de “un hombre inteligente, impávido, fuerte, ya entrado en años. Se llamaba Legros” (EI, 28). En la descripción que hace el príncipe Mischkin al criado de los Yepanchines, resalta que “cuando subió al patíbulo lloraba y estaba blanco como el papel” (EI, 28). Lo trágico es imaginar una situación en la que llora de puro terror, un hombre que jamás

había llorado. El príncipe, que ha presenciado esa escena, aún la tiene ante los ojos y cinco veces ha soñado con ella. Y ante la apreciación que le hace el criado de que, al menos, habrá sufrido poco, el príncipe le propone la siguiente idea (que quizá, dice, parezca “salvaje”): cuando uno muere por causa de torturas y sufrimientos, el dolor físico “distrae” del “dolor principal, el más fuerte”, y que consiste en saber con *certeza* que vas a morir y en eso “radica todo el espantoso tormento, y no hay otro que le supere en todo el mundo” (EI, 29). La muerte por asesinato o en la guerra tiene su lógica y su azar propios, pero la condena a muerte a plazo fijo quita toda esperanza y “se volverá loco o se pondrá a llorar. ¿Quién ha dicho que la naturaleza humana es capaz de soportar semejante tortura sin que la razón se perturbe?” (EI, 30).

Al relatar el príncipe a Adelaida esta visión del reo de Lyon, destaca el momento en que dos miradas se cruzan, la del reo, una vez subida la escalerilla que conduce al cadalso, y la del príncipe, que está abajo: “Yo me fijé en su rostro y lo comprendí todo” (EI, 79). El príncipe no escatima detalles para hacernos ver la situación física y anímica del condenado: muy pálido, blanco como el papel, los pies renqueantes, la garganta oprimida... Y “la cabeza vive con una intensidad asombrosa, seguramente trabaja con fuerza, con fuerza, con fuerza, como una máquina en marcha” (EI, 80). Y el reo, repite por tres veces el príncipe, *sabe*: “todo lo sabes y todo lo comprendes... hasta el mismísimo cuarto de segundo último, cuando la cabeza ya se apoya en el cepo y... *sabe*... El sacerdote le aproxima la cruz, el otro quiere besarla con sus labios azules, mira y *lo sabe todo*” (EI, 81).

Y como si de un vórtice se tratara, atrayendo hacia sí todas estas experiencias escuchadas y vividas, aparece la propuesta sorprendente del príncipe de un cuadro que refleje el rostro de un condenado, de ese condenado que él vio a punto de morir, en el momento que la vida se comprime en un segundo. Esa experiencia indescriptible sólo se puede representar haciendo el esfuerzo inaudito de imaginar en lo posible los sentimientos, experiencias y espasmos que atraviesan al condenado. Ese instante, que “delataba algo de religioso” (y no sólo por la cruz que le ofrece a besar el sacerdote), es el filo indescriptible en que vida y muerte se tocan, es el punto cero en que se siente qué es la vida, es el fondo oscuro y, a la vez, luminoso, en que se sabe... sin comprender, cuando las teorías, doctrinas, prejuicios y raciocinios se esfuman ante la experiencia muda y desnuda de la vida que aparece concentrada en unos segundos eternos, vida infinita y poderosa de la que quisiéramos dar cuenta en toda su profundidad. Pero, a la postre, resulta que no se puede vivir llevando la cuenta... Y, sin embargo, cabe la sospecha de que ese vivir el instante como si fuera el último (y lo es porque es único e irrepetible) adensa la vida concentrando toda su riqueza. El príncipe titubea acerca de esa imposibilidad: quizá piensa en vivir cada instante en la línea de la tensión escatológica de los primeros cristianos que esperan la *parusía*.⁴ Pero esa espera hoy no es ya posible.

Evidentemente, sabemos de todo ello porque algunos hombres escaparon del final y, de diferentes formas, nos acercan con el alma en vilo a un abismo que

4 Al menos así lo entiende Joseph Frank, el mejor biógrafo de Dostoievski: “Pues Mischkin siente con tal fuerza el milagro y deslumbramiento de la vida... precisamente porque vive ‘contando cada momento’ como si fuera el último... En otras palabras, el príncipe vive en la tensión escatológica que fue (y es) el alma misma de la primitiva ética cristiana, cuya doctrina de *ágape* totalmente desinteresado fue concebida en la misma perspectiva del inminente fin de los tiempos”. J. FRANK, *Dostoievski. Los años milagrosos 1865-1871*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 362.

apenas podemos barruntar porque siempre estamos fuera y lejos de esa visión y de esa experiencia. Por ello, la propuesta para el cuadro de Adelaida, la que no sabía mirar, es la propuesta más extrema y arriesgada para un pintor, que tiene que sacar de sí aquello que representa. Se la invita así a adentrarse en un sentimiento extremo de máxima tensión y concentración. “Y un sentimiento tal,” —señala Zweig refiriéndose a la obra entera de Dostoievski— “que por decirlo así reduce a una sola cifra la enorme suma de la vida, este sentimiento de extrema concentración, angustia y vértigo a la vez, que en una ocasión él mismo llamó ‘sentimiento de las alturas’ —la locura divina de asomarse al propio precipicio y gozar por anticipado de la dicha de la caída mortal—, este sentimiento supremo de que en la plenitud de la vida uno experimenta también la muerte es también la invisible cima de las grandes pirámides épicas de Dostoievski” (TM, 185).

Al decir del príncipe, lo espantoso es saber cuándo vas a morir, es experimentar minuto tras minuto —que entonces se hacen eternos— esa condena de la que sabes y de la que no hay esperanza alguna de escapar, es tener fijo ante los ojos el instante de la muerte. Como imposible es pretender vivir en esa actitud que querría aprovechar al máximo cada instante con toda su intensidad y concentración. Dos extremos, pues, que tensan al ser humano hasta el límite, y ahí no es posible vivir. Dos extremos, sin embargo, que se iluminan mutuamente: la inminencia de la muerte realza el valor inconmensurable de la vida, que convierte cada segundo en lo más valioso; la vida, concentrada en unos minutos supremos, nos asoma al abismo del final. Y, en medio de esa recíproca iluminación, el cuerpo, escenario y frontera privilegiados de combate, es arrastrado y zarandeado como por un tornado que acelera la sangre, provoca sudor frío, paraliza los miembros, atenaza la voz, nubla la mente, crispera los nervios hasta la locura, invade el pánico...

Pero “de esa tortura y de ese horror habló también Cristo”, dice el príncipe (EI, 30).

Ese cuadro imposible ha sido pintado. El príncipe lo ha visto en Basilea, según le relata a Adelaida: “Hace poco tiempo vi un cuadro semejante en Basilea. Me gustaría describírselo... Procuraré hacerlo alguna vez..., me causó una impresión honda” (EI, 78). Esa impresión se reproducirá cuando visite la casa de Rogochin. En ella, encima de la puerta de un cuarto, un extraño lienzo está colgado: es alargado y estrecho. Es el único de la casa que tiene valor, aun siendo una copia. “Representaba al Salvador, recién descendido de la cruz”. El príncipe reconoce en esa copia el original de Hans Holbein que vio en el extranjero y que no pudo olvidar. El príncipe, a propósito de la pregunta de Rogochin “¿crees en Dios?”, comenta: “¡Contemplando

este cuadro, hasta la fe puede uno perder!” (EI, 261).

También Ippolit ha visto ese cuadro “en una de las salas más lóbregas de la casa” de Rogochin. Destaca que “se representa en él el verdadero cadáver de un hombre que ha sufrido torturas sin fin antes de su crucifixión... Es el rostro de un hombre al que acaban de bajar de la cruz, hace *un momento* tan sólo, es decir, aún conserva rasgos de vida y calor... El rostro está representado sin compasión alguna; ahí se ve tal como se da en la naturaleza misma... En el cuadro, el rostro se ve atrocemente maltratado por los golpes, hinchado, con horribles equimosis, túmidos y ensangrentados, con los ojos abiertos y las pupilas al sesgo” (EI, 488). Ese cuadro del siglo XVI, época de angustias pánicas, con la Reforma recién iniciada en Suiza, es estremecedor: un ser humano tumefacto, lívido, sin aureola ninguna que dulcifique su rostro, los miembros crispados, sobre todo su mano derecha... En cinco ocasiones repite Ippolit la expresión “el cadáver de un hombre”. Es la representación del momento supremo de la *kenosis* del Salvador. Pero ¿qué salvación puede ofrecer ese cadáver? Ese muerto, en su total abandono, ¿qué puede mostrar sino la fuerza ciega y brutal de la muerte? A la interrogación suscitada por la fe, “muerte, ¿dónde está tu victoria?”, la respuesta poderosa de Holbein: aquí está el triunfo de la muerte, el despojo, el cadáver... Una doble interrogación suscita en Ippolit la visión del cuadro: ¿cómo pudieron creer los discípulos, las mujeres, (poseídos por una “pena y un desaliento atroces”, por “un miedo espantoso”) en la resurrección de Cristo al verlo con esta figura? ¿Cómo habría subido a la cruz el mismo Cristo si se hubiera visto así? Cabe pensar que la visión de ese hombre muerto trastornaría tanto a sus seguidores como a él mismo si hubiera podido contemplarse (¿no lo intuyó acaso cuando suplicaba: “Padre, si es posible, aparta de mí este cáliz?”). Las miradas habrían quedado abrasadas en su esperanza al chocar con la imagen del máximo abandono, carne lacerada ofrecida a la corrupción. La conclusión de Ippolit es: “En ese cuadro, diríase que se expresa precisamente la idea de fuerza oscura, insolente y eternamente absurda, a la que todo se halla subordinado, y al que contempla el cuadro esta idea se le transmite a pesar suyo” (EI, 489). Fuerza oscura que arrastra todo, fuerza sin sentido que se manifiesta en una imagen que puede quitar la fe a más de uno al mostrar sólo al hombre y a un hombre en la postrera soledad, en el mayor abandono, sin esperanza ni consuelo trascendente alguno. Pero “¿puede manifestarse en una imagen lo que carece de imagen?” (EI, 490), se pregunta Ippolit en medio del delirio. Con razón alude a conceptos irrepresentables como “forma extraña e imposible”: “Pero a mí de vez en cuando me parecía ver, en una forma extraña e imposible, esa fuerza infinita, aquel ser sordo, oscuro y mudo” (EI, 490), pues de ella no tenemos noción ni conseguimos respuesta a nuestras preguntas. El Hijo del Hombre enmudece y nos deja abandonados a nuestra suerte que es la suya, pues todos quedamos sometidos a la ley de la Naturaleza. Así lo entiende Ippolit. Pero el príncipe, que no está cerrado al sentimiento religioso, recuerda que a Rogochin le gusta mirar ese cuadro, pero con su mayor comprensión del fondo de las personas, interpreta que, en realidad, “siente necesidad de mirarlo”, que “quiere volver por la

*El Hijo del Hombre enmudece y nos
deja abandonados a nuestra suerte
que es la suya, pues todos quedamos
sometidos a la ley de la Naturaleza.
Así lo entiende Ippolit*

fuerza a la antigua fe". "¡Sí, necesita creer en algo, creer en alguien! De todos modos, ¡qué extraño ese cuadro de Holbein!" (EI, 276), dice el príncipe. El apasionado Rogochin se siente atraído por el Cristo de la Pasión, por el Cristo muerto antes de su entierro y resurrección, pasión de la que participaba Holbein al pintarlo de ese modo único; pasión de la muerte y por la muerte anudada en la mirada de Rogochin que quiere creer y siente la necesidad pasional de matar, que ama y odia con la misma intensidad, por lo que es imprevisible lo que puede esperarse de él. El lienzo de Holbein es un monumento a la muerte del hombre en la pasión y testimonio de la pasión humana por la muerte, está elevado a la categoría de obra de arte que, al ser contemplado, arrastra en el torbellino de lo oscuro y absurdo, y que abre una interrogación suprema que divide en dos: aplastamiento por la ley de la naturaleza o apuesta por la fe. En todo caso, ¡cuánta *pasión* en ese lienzo!

Cuando el príncipe relataba la experiencia del hombre que subía al cadalso, comparaba esa vivencia terrible con el miedo que puede sacudirnos ante la inminencia de una casa que se desploma sobre nosotros. La cuestión es que quizá se ha vivido algo parecido a esa muerte: "¿No han tenido nunca esta sensación, después de un gran susto o en un momento muy terrible, cuando el entendimiento conserva aún toda su lucidez, pero ha perdido ya todo poder?" (EI, 80). El tercer cuadro o figura de la muerte se refiere al "cuadro" clínico de la epilepsia del príncipe Mischkin. La epilepsia: señal demoníaca, enfermedad sagrada, *le grand mal*, el ataque tónico-clónico, denominaciones que recibe según las diferentes *epistèmes* y que tiene como consecuencia la pérdida de la conciencia con espasmos más o menos bruscos, y todo ello precedido por un aura de síntomas previos. Dos ataques sufre el príncipe en *El idiota*, apelativo que recibe por sufrir ese mal y que da título a la novela. El primero, a las pocas horas de abandonar la casa de Rogochin (parte II, cap. 5); el segundo, en la reunión del *gran mundo*, cuando es presentado al grupo de aristócratas en casa de las Yepanchinas (parte IV, cap. 8).

El príncipe ha abandonado la casa de Rogochin después de recibir la bendición de su anciana madre. Lleno de desazón e inquietud, ensimismado, con cambios continuos en sus sentimientos y resoluciones, pasea por Petersburgo al atardecer y en su mente se superponen sensaciones e ideas que van ganando alternativamente la superficie de la conciencia dirigiendo sus pasos. "Su demonio" lo tiene agarrado y una "idea súbita" —ver los ojos de Rogochin— le obsesiona. El capítulo termina con el intento de asesinato del príncipe por Rogochin, que frustra el ataque de epilepsia. Pues bien, en un momento de esa tarde, sus reflexiones se dirigen hacia su estado epiléptico. Un instante antes del ataque, se produce una exaltación de sus energías vitales. "La sensación de vida, de conciencia de sí mismo, casi se duplicaba en aquellos instantes, que duraban lo que un relámpago" (EI, 269-270). Su ser se sumía en una "calma superior llena de armonía, dicha y clara esperanza, llena de comprensión y de sentido". Hasta tal punto esa experiencia es estremecedora y pletórica, que parece elevarle a una "existencia superior", a una "síntesis más elevada de la vida", era "belleza y plegaria". Ahora bien, su reflexión le lleva inmediatamente a

determinar el sentido de esa experiencia y a caracterizarla como consecuencia de su enfermedad: "Al meditar acerca de aquel segundo, con frecuencia se decía el príncipe a sí mismo que todos esos momentos y destellos de una sensación y una conciencia más elevadas de sí mismo... no son otra cosa que una enfermedad, que una alteración del estado normal" (EI, 280).

Y, sin embargo, esa experiencia es real y en absoluto baladí. La interrogación es pertinente: ¿qué valor tiene esa experiencia? Tal exaltación de la vida es la caracterización de un nivel ontológico al que se accede gracias a una lucidez extraordinaria. Comparado con el nivel pragmático-utilitario de la vida cotidiana, "normal", es decir, sometido a las categorías del pensamiento racional y a las necesidades diarias, aquella experiencia "de la conciencia, y, al mismo tiempo, de la autosensibilidad, en alto grado inmediatas" supone una plenitud en la que la vida adquiere su intensidad más elevada. Hasta tal punto que, en ese último instante, antes de perder la conciencia, podría afirmar: "¡Sí, por este momento puede darse toda la vida!" (EI, 271). Instante supremo de la existencia que colma el jarro sin desbordarlo y en el cual las mayores revelaciones de un Dios pueden producirse, como le ocurrió al epiléptico Mahoma; momento único de armonía y lucidez extrema en que se percibe la vida como ofrecida en un don que sólo cabe agradecer y frente al cual los demás instantes quedan empobrecidos; segundo último antes de la caída que conforma una síntesis de la vida en la que se experimenta que "en adelante dejará de existir el tiempo" (EI, 271), como se dice en el Apocalipsis, porque todo está ya consumado, todo está justificado y bendecido. ¿Efectos de la enfermedad? Cabe dudarlo, pues aun siendo así, la realidad de ese transporte es demasiado trascendental para desecharlo como restos de un desequilibrio cerebral, y entonces la "dialéctica" del razonamiento le lleva al príncipe a ver que "el embotamiento, la confusión del alma y el idiotismo como clara secuela de aquellos 'supremos momentos'" (EI, 271). Los síntomas de la enfermedad son consecuencia y no causa de esa visión armoniosa del todo; esa suprema experiencia es tan potente que produce efectos inmediatos en la mente y en el cuerpo, pues excede lo humano. Así describe la armonía de lo que le rodea poco antes del ataque en casa de los Yepanchines, delante de los aristócratas del *gran mundo*: "¡Sabe, no comprendo cómo puede uno pasar junto a un árbol y no ser feliz viéndolo! ¡Cómo se puede hablar con una persona y no ser feliz queriéndola! ¡Oh!, lo que ocurre es que no sé cómo expresarme..., pero ¿cuántas cosas hay a cada paso tan hermosas que hasta el más desesperanzado de los hombres las encuentra hermosas? Miren a un niño, miren la divina aurora, miren una hierbecita, cómo crece, miren los ojos que le contemplan y

¿No han tenido nunca esta sensación, después de un gran susto o en un momento muy terrible, cuando el entendimiento conserva aún toda su lucidez, pero ha perdido ya todo poder?

le quieren” (EI, 659-660). Una experiencia que compromete todas las potencias del ser humano sumergiéndonos en “otra” realidad sin escisiones ni conflictos, donde se manifiesta en toda su intensidad el carácter trascendental del ser: *unum, verum, bonum, pulchrum*. La dicha del ser humano y la belleza de todas las cosas se anudan en esta especie de visión mirífica, donde cualquier ser, por ínfimo que sea, merece ser amado. Y después de esa visión extática, casi de místico, la caída: “Oía el grito salvaje ‘del espíritu convulso y derrotado’ del infeliz”. Las palabras con las que describe Zweig la epilepsia de Dostoievski pueden aplicarse al príncipe Mischkin: “En medio de su cuerpo tenía clavado como una estaca el más peligroso de los males, terrible y eternamente presente símbolo de la muerte: la epilepsia... En una abreviatura de lo más increíble Dostoievski vive la muerte en vida y en cada segundo antes de morir experimenta la esencia más fuerte y embriagadora del ser, la tensión patológicamente acrecentada de ‘sentirse a sí mismo’” (TM, 121-122).

En el caso especial del príncipe Mischkin (que, no lo olvidemos, tiene claros rasgos cristológicos), no hay relación entre mal físico y mal moral. La enfermedad no es señal de degeneración y caída sino acontecimiento que toca a algunos seres y les concede una nueva experiencia de la realidad. Parece que la epilepsia demoníaca se ha convertido en epilepsia sagrada o, al menos, si no usamos términos de tanto peso, portadora de elementos positivos. Por el contrario, en otros personajes importantes de la novela como Nastasia o Ippolit, la “maldad” (siempre relativa y con muchos matices) está ligada a la enfermedad: Nastasia no sólo fue seducida y mantenida por un hombre mayor (Totskii) desde pequeña, sino que se la considera a menudo “loca”;⁵ Ippolit está cercano a la muerte por su tisis y eso le llevará a tensiones extremas. En todo caso, Dostoievski nos invita a adentrarnos en el núcleo de esta experiencia en vez de observarla “desde fuera”, objetivamente. Sólo así puede haber “comprensión”. Lejos de la lógica discursiva que pretende “explicar” los síntomas, lejos del método de las *Naturwissenschaften* que eliminan la libertad humana (“la razón de Euclides”, como la llamaba Dostoievski), encontramos una auténtica autoexposición de la experiencia epiléptica. Por ello Berdiaeff ha escrito que, más que psicólogo, Dostoievski fue un “pneumatólogo”.⁶ Foucault ha hablado de “intuición” como medio apropiado para acercarse a la experiencia de la enfermedad mental: “La intuición reduce, hasta anularla, la distancia que implica todo conocimiento objetivo: el análisis naturalista encara al enfermo con el distanciamiento propio de un objeto natural; la reflexión histórica lo mantiene en una exterioridad que permite explicarlo, pero difícilmente comprenderlo. La intuición, saltando al interior de la conciencia mórbida, trata de ver el mundo patológico con los ojos del enfermo mismo: la verdad que busca no corresponde al orden de la objetividad, sino de la intersubjetividad”.⁷ A estos razonamientos, cabría añadir la lúcida opinión de Gide sobre la relación directa entre anomalía y reforma, enfermedad y creación:

Así, pues, Mischkin es epiléptico; y lo son también Kirilov y Smerdiakov. En cada uno de los grandes libros de Dostoievski figura un epiléptico. Sabemos que tam-

*Decía el príncipe Mischkin
que había ciertas experiencias
que podían acercarnos a comprender
lo que siente un condenado a muerte
y una de ellas es la epilepsia*

bién lo era Dostoievski, y la insistencia con que hace intervenir la epilepsia en sus novelas nos ilustra lo suficiente acerca del papel que atribuía a la enfermedad en la formación de su ética, en la trayectoria de sus pensamientos. Si investigamos a fondo, en el origen de toda profunda reforma moral encontraremos siempre un pequeño misterio fisiológico, una insatisfacción de la carne, una inquietud, una anomalía. En el origen de una reforma existe siempre una inquietud, un malestar; el desasosiego de que sufre el reformador es consecuencia de un desequilibrio interior. Su obra no es otra cosa que un intento de reorganización de acuerdo con su razón, su lógica y el desorden que advierte en sí mismo, pues la falta de orden le es intolerable. Por lo tanto, si no basta, naturalmente, ser un desequilibrado para ser un reformador, sí, en cambio, cualquier reformador es en principio un desequilibrado.⁸

Decía el príncipe Mischkin que había ciertas experiencias que podían acercarnos a comprender lo que siente un condenado a muerte y una de ellas es la epilepsia. En ellas se da la unión de una percepción agudísima de la existencia y el instante de la caída en la muerte en vida. Experiencias ambas acompañadas de una lucidez extraordinaria. Pues bien, la epilepsia produce una lucidez “parecida a la del *haschich*, el opio o el alcohol”, según dice el príncipe. A modo de confirmación de esto queremos recordar las experiencias con mescalina y LSD que realizó Huxley y que dejó consignadas en su obra *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Aquí se destacan tres cuestiones que nos interesa subrayar. En primer lugar, cómo las categorías espacio-temporales se subvierten y alteran, cómo las formas se desestructuran y diluyen, cómo la visión utilitaria de la realidad queda anulada. Y señala: “Pero, mientras miraba, esta visión estética de cubista fue reemplazada por lo que sólo puedo describir como la visión sacramental de la realidad”.⁹ En segundo lugar, cómo Huxley valora el contenido de la experiencia sin darle importancia al cómo de su acceso a ella: “La razón de la experiencia importa menos que la experiencia misma” (PP, 33). Y, en tercer lugar, resalta algo que incide directamente sobre el *status* de esa experiencia, y es que no se puede vivir así: “Esta participación en la gloria manifiesta de las cosas no dejaba sitio, por decirlo así, a lo ordinario, a los asuntos necesarios de la existencia humana y, ante todo, a los asuntos relacionados con las personas” (PP, 34). Visión sacramental, gloria: expresiones que apuntan a un nivel de percepción, conciencia y sensibilidad trascendentes, al menos sobre el nivel ordinario de los asuntos humanos, y que suspendería, de quedar encerrados en él, las ocupaciones y necesidades cotidianas, las relaciones humanas más vitales, atrayéndonos a un círculo armonioso, pero condenándonos a un autismo tan maravilloso como letal: la

⁵ El príncipe es el más explícito al considerarla así: “En ese instante, lo sentía plenamente; estaba convencido, plenamente convencido, por motivos que sólo él conocía, de que aquella mujer estaba loca”; “—¡Está loca! ¡Loca! ¡Se lo aseguro! —respondió el príncipe con voz temblorosa, tendiéndole no se sabe por qué motivo sus manos asimismo temblorosas” (EI, 419-422).

⁶ N. BERDIAEFF, *El credo de Dostoyevsky*, trad. de A. Markoff, Apolo, Barcelona, 1935, p. 236.

⁷ M. FOUCAULT, *Enfermedad mental y personalidad*, trad. de E. Kestelboim, Paidós, Barcelona, 1991, p. 64.

⁸ A. GIDE, *Dostoievski*, pp. 189-190.

⁹ A. HUXLEY, *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*, trad. de M. de Hernani, Edhasa, Buenos Aires, 1977, p. 21 (en adelante, PP).

*Digamos, con lenguaje más filosófico:
el hombre está siempre, de principio,
entre los entes y abocado a los entes,
pero tiene la posibilidad de
arrancarse de los y acceder a aquello
que es condición de posibilidad de la
existencia misma y de los entes: el ser*

muerte en vida. No importa tanto cómo se accede a ello, pues hay diversos caminos: epilepsia, drogas, mística, cuanto lo que ofrece y da... aunque sea momentáneamente. El *qué* y el *cómo* se co-responden: qué sucede y acaece en el ataque no es independiente de cómo sucede, y este “cómo” es inseparable de *lo que* acaece, están imbricados el acontecimiento y el proceso en el que sucede. Desde este nuevo conocimiento, su auto-comprensión queda alterada y con ella su propia caracterización de la enfermedad: el “qué” reinterpreta el “cómo”. Cuando el príncipe se comprende y comprende el mundo con el conocimiento, esa experiencia que le transforma, puede sentirse víctima, pero no víctima accidental a la que advienen de vez en cuando efectos que constituyen el *corpus* de la enfermedad, sino víctima en el sentido en que cuerpo y mente, corazón e inteligencia, son atrapados en otra dimensión que exige su “sacrificio” a cambio de la nueva perspectiva alcanzada: caer en un ocaso que es tránsito y transporte, caer en el abismo que es correlativo de la más alta síntesis de la vida. No está el príncipe curado al aparecerse el mundo como un jardín del paraíso, ni es posible vivir *en* esa experiencia, pero sí es legítimo hablar y experimentar el mundo y la vida a través del prisma de esa experiencia. Estamos ante situaciones límite, experiencias limítrofes a la muerte, instantes de una plenitud indescriptible cuya intensidad nos suspende —verdadera *epoché* existencial— ante el trasiego diario con las personas y las cosas.

Es momento de hacer un balance de los cuadros o figuras que hemos analizado y que Dostoievski nos presenta a lo largo de *El idiota*.

El condenado a muerte, para el cual pide el príncipe un cuadro, es ese ser que, en el límite de su existencia, queda trastornado y como vuelto del revés, como el rostro de Jano mirando hacia delante —al abismo de la muerte— y hacia atrás —a la vida que se deja inmediatamente después—, y entonces, en esos instantes, todo cobra un valor y un relieve extraordinarios, instantes últimos que parecen quedar suspendidos en el tiempo, congelados, eternizados. Pero luego, salvada la vida, se vuelve a mostrar en su cotidianidad, porque aquello que se experimentó de forma privilegiada no es posible vivirlo de continuo. Pero haber pasado por ello de seguro habrá dejado una huella imborrable que incidirá sobre los restantes días de la existencia.

El cuadro de Holbein representa la muerte y nos obliga a decisiones extremas, pues no es sólo un hombre muerto lo que allí se muestra, sino el Hijo del Hombre recién descendido de la cruz, y en la medida que aparece como un cadáver, sin dulcificaciones ni aura alguna de santidad, somete la vida a un *criterium* radical y excluyente, que compromete nuestra propia existencia: creer en una vida trascendente o aceptar que nada existe más allá. *Experimentum crucis*, experiencia de la

cruz o experiencia crucial que nos sitúa en una encrucijada donde debemos elegir entre dos caminos extremos, pues en esa elección se juega el destino de la vida, vida expuesta a las leyes de la naturaleza o vida resguardada en la fe. A no ser que pasemos de largo delante del cuadro sin experimentar su llamada...

La enfermedad del príncipe, que no se reduce sólo a un cuadro de síntomas y que guarda parecido esencial con los efectos de cierto tipo de drogas, es experiencia radical en la que, un instante antes de la pérdida de la conciencia, la vida se ofrece en una dimensión transfigurada, *sub specie aeternitatis*, instante decisivo por el que valdría la pena dar toda la vida, cuando el tiempo se suspende configurando un aura donde cosas y personas se armonizan. Experiencia que conmociona el cuerpo, territorio donde se da y no causa que la produce. El mismo Dostoievski ha creado algunos episodios de *El idiota* bajo tal inspiración.¹⁰

Debemos concluir. Estos cuadros o figuras de la muerte nos interrogan acerca de cómo se debe vivir y cómo se debe morir. En ellas hay siempre un transporte que suspende la línea de las preocupaciones cotidianas y eleva a una esfera de máxima intensidad, donde la realidad queda sumida en un estado armonioso y las relaciones entre las cosas y las personas adquieren un valor supremo. ¿Cómo y en qué medida pueden estas experiencias orientar la vida? ¿Qué valor tienen, en definitiva, si son excepcionales, ya que “no se puede vivir así”? Parece que la existencia del ser humano transcurre necesariamente en una línea o llanura donde lo vitalmente esencial tiene la preeminencia, pero aparecen crestas o cimas (quizá pozos) desde las que se ilumina esa existencia, iluminación que es tan poderosa que no se puede soportar. Digamos, con lenguaje más filosófico: el hombre está siempre, de principio, entre los entes y abocado a los entes, pero tiene la posibilidad de arrancarse de ellos y acceder a aquello que es condición de posibilidad de la existencia misma y de los entes: el ser. Desde esa cima se muestra el carácter metafísico de la realidad, y el rasgo existencial del ser humano aparece en su nódulo.¹¹ Ahí, en ese vértice, muerte y vida aparecen como una unidad en ese instante único y especialísimo que es “mediodía y eternidad”, para decirlo con la expresión de Nietzsche: “el instante de la sombra más corta, en el que se encuentran la mañana y la tarde, el pasado y el futuro. Este punto de encuentro es el instante de la unidad suprema de todo lo temporal en la mayor transfiguración de la luz más clara, es el instante de la eternidad”.¹² Desde ese “corte”, necesariamente la vida se reorienta, pues aparece sin culpa, sin responsabilidad, sin tiempo, visión inocente como en la mirada del niño que no sabe aún de palabras, de compromisos, de tiempos, de diferencias. Ese instante de corte merece el nombre de “transformación”. Momentos de máxima lucidez y consciencia en la vida que Jünger pedía para el momento de la muerte, en vez de lenitivos o calmantes, vida y muerte que se reflejan mutuamente en su recíproca suspensión y que iluminan (¿para siempre?) el devenir humano. Tránsito e iluminación, hemos dicho. El tránsito ofrece distintas formas: de lo más conocido para nosotros a lo menos conocido —el fundamento—, la experiencia terrible que se vive en breves minutos —el condenado a muerte, la epilepsia—, la acción de ciertas

¹⁰ En carta a Maïkov, en marzo de 1868, Dostoievski confiesa que algún episodio lo escribió en estado de inspiración: “J’ai écrit ce finale (la grand soirée chez Nastassia Philippovna) en état d’inspiration et il m’a coûté deux crises consécutives” (Ph. CHARDIN, *Un roman du clair-obscur. L’Idiot de Dostoievski*, Archives de Lettres modernes, 162, Paris, 1976, p. 42).

¹¹ “En ese instante de la vida, querido Sócrates —dijo la extranjera de Mantinea—, más que en ningún otro, vale la pena el vivir del hombre: cuando contempla la belleza en sí.” PLATÓN, *El Banquete*, trad. de F. García Romero, Alianza, p. 98.

¹² M. HEIDEGGER, *Nietzsche I*, trad. de J. Luis Verma, Destino, Barcelona, 2000, p. 325.

drogas —el trance—, la experiencia mística —el éxtasis. Señalábamos que lo esencial era aquello a que conducían y lo que ofrecían, y no el modo de acceso: iluminación de la vida cotidiana. Las relaciones pragmático-utilitarias, las oposiciones sujeto-objeto, las formas ofrecidas espacio-temporalmente quedan suspendidas, y así los objetos se nos ofrecen tal como son, dejados en su ser cosas (*Sein lassen*) o transfigurados en forma de monumento, como en una obra de arte: las *manzanas, melocotones, peras y uvas* de Cézanne, las armonías y acordes de la 5ª de Mahler, el poema 'La pantera' de Rilke... Si el hombre es, en ocasiones, el lugar de ese choque vida-muerte, ¿no quedará trastornado, es decir, vuelto hacia aquello que lo trans-torna? Si el hombre es "el que está en un ángulo" (*Ecken-steher*), si "no podemos ver más allá de nuestro ángulo",¹³ esa nueva perspectiva o ángulo al que se accede, ¿no ofrecerá posibilidades nuevas, posibilidades que en sí mismas producen efectos, sin necesidad de que se manifiesten en un "hacer" inmediato? En vez de deslizarse por la existencia, el hombre se hunde en el *ex* —desde el cual surge y aparece— *sistere*. Esa es la cima o el fondo *desde* el cual el ser humano es... No se puede vivir así, pero esos instantes, esas iluminaciones, esas cimas son las que hacen valioso el existir humano al arrancarlo del simple sobrevivir sonámbulo. Estas figuras de la muerte suscitan interrogaciones esenciales sobre el vivir y el morir, no ofrecen soluciones que sólo eludirían nuestro esfuerzo para pensarlas.