



CAMUS, DOSTOIEVSKI Y EL PROBLEMA MORAL DE LA REVOLUCIÓN

Camus, Dostoievski and the moral problema of revolution

Alí Viquez Jiménez¹

RESUMEN

En este artículo estudio los textos *Los demonios*, de Dostoievski, su adaptación teatral por Albert Camus, y *Les justes*, también de este segundo autor. El objetivo es comparar el pensamiento dostoievskiano y camusiano desarrollado en torno a los personajes que representan a los revolucionarios rusos. Las conclusiones se refieren a la estrategia de lectura y reescritura que Camus operó sobre Dostoievski.

Palabras clave: Literatura rusa, literatura francesa, literatura comparada, novela rusa, drama francés.

ABSTRACT

In this article I study the texts *Demons* by Dostoevsky, its theatrical adaptation by Albert Camus, and *Les justes*, also by Camus. The goal is to compare dostoievskyan and camusian thinking developed around the characters that represent the Russian revolutionaries. The conclusions refer to the reading and rewriting strategy that Camus operated on Dostoevsky.

Key Words: Russian literature, French literature, comparative literature, Russian novel, French drama.

1. Introducción

En 1959, Albert Camus publicó una adaptación dramática de la novela de Dostoievski *Los demonios*. Fue uno de sus trabajos literarios finales, quizás el último de gran envergadura que completó. La obra se llevó a las tablas dirigida por él mismo, y con ello Camus rindió el debido homenaje a un autor al que presenta en otros textos como uno de sus referentes éticos.² Ahora bien, la admiración hacia Dostoievski, en la Europa de la postguerra, y en aquella Francia cuya intelectualidad vivía en mucho dividida entre quienes se alineaban con la Unión Soviética y quienes la adversaban, no dejaba de tener consecuencias extraliterarias. Más aún, tratándose de *Los*

¹ Universidad de Costa Rica. Profesor catedrático de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. San José, Costa Rica. Correo electrónico: ali.viquez@ucr.ac.cr

DOI: [10.15517/RK.V45I2.48186](https://doi.org/10.15517/RK.V45I2.48186)

Recepción: 17/2/2020 Aceptación: 11/6/2021

² Véase Camus (1956).



*demonios*³. Esta novela es el gran texto político de Dostoievski, dedicada a desautorizar a los movimientos subversivos de la Rusia de 1860-70. Es también el Dostoievski más a menudo calificado de reaccionario, pues mira con desprecio y retrata sin piedad a quienes adversan violentamente el régimen zarista. Por medio de Shátov, el personaje al que asesinarán los subversivos, da Dostoievski su propia opinión sobre estos:

Serían los primeros en sentirse horriblemente desdichados si Rusia se transformara de pronto, aunque fuese con arreglo al ideario de ellos, y, de buenas a primeras, pasase a ser inmensamente rica y dichosa, porque entonces no les quedaría a quien odiar, a quien escupir y de quien burlarse. Les corroe un odio animal, un odio infinito a Rusia, que se les ha infiltrado en el organismo (1980, pp. 146-147).

Por supuesto, un personaje no es igual al autor, y sobre esto hay toneladas de teoría literaria. Pero es innegable que Dostoievski escribió *Los demonios* para manifestarse despectivamente hacia los revolucionarios rusos, sembradores de la violencia, y en este caso preciso Shátov se refiere a ellos de una manera que el autor suscribía: amantes del caos antes que de cualquier otra cosa. Demonios o posesos que han tomado la forma de terroristas, de los que hay que librar a la patria cuanto antes.

Ahora bien, Camus ya había dedicado una obra teatral original a los revolucionarios rusos. Se trata de *Les justes*, de 1950. Según Michel Onfray, es a partir de esa fecha que Camus comienza a “pensar el terrorismo” (2012, pp. 584). Tal vez, pero no olvidemos que pensar en la violencia política lo ha hecho Camus desde mucho antes, y de esto da cuenta tanto su obra literaria como su biografía: La primera edición de *Calígula* es de 1944 y el propio Onfray comenta el impacto que tuvo sobre el niño Albert Camus la profunda repugnancia de su padre cuando presencié brutales operaciones militares “de pacificación” en Marruecos.⁴ Además, perogrullada de rigor, Camus vivió en carne

³ En este artículo se utiliza la traducción de Luis Abollado (Dostoievski, 1980), quien prefiere ajustarse a una versión más literal del título en ruso. No es el objetivo de este trabajo discutir al respecto; el caso es que en español hay traductores que prefieren “Los demonios”; otros, “Los endemoniados” y otros, “Los posesos”. Camus, que no hablaba el ruso, se decidió por “Les possédés”, si bien trabajó con el libro titulado *Les démons*, la traducción de Boris de Schloezer publicada por la Bibliothèque de la Pléiade, que incluye *Les possédés*, la *Confession de Stavroguine* y parte de los *Carnets* de Dostoievski (Véase Camus, 1959, p. 10)

⁴ La traumática experiencia fue en 1907, antes del nacimiento de Albert Camus en 1913. Lucien Camus murió en 1914, pero el hijo llegó a estar muy consciente de lo ocurrido cuando su padre fue a la guerra (véase Onfray 2012, p. 60).



propia la ocupación nazi de Francia en la Segunda Guerra Mundial y tuvo participación en la resistencia.

En este artículo, me propongo comparar la novela de Dostoievski con la adaptación teatral que hizo Camus, así como con la obra *Les justes*. Me centraré en aspectos de contenido; el interés es doble: no solamente ver cómo lee Camus a Dostoievski por medio del examen de la adaptación que el primero hace de la novela del segundo, sino también estudiar la versión que Camus elaboró acerca de un grupo de revolucionarios rusos en *Les justes*, lo que interpreto también como una respuesta propiamente camusiana a *Los demonios*, pues es el retrato de un aspecto de la revolución rusa que Dostoievski pasó por alto. Camus se ocupa de los revolucionarios más exigentes consigo mismos desde el punto de vista ético y, por tanto, los más alejados de esos demonios o posesos de Dostoievski.⁵ No sostengo que Camus intentara corregir a Dostoievski, señalándole su miopía a la hora de pintar a los revolucionarios, por dos razones. En primer lugar, Camus aborda en *Les justes* un acontecimiento histórico ocurrido en 1905, mucho después de la muerte de Dostoievski; en segundo lugar, si Camus hubiese querido separarse así de Dostoievski, no habría emprendido la adaptación teatral, la cual llevó a cabo nueve años después de escribir *Les justes*. Me lo planteo más bien de esta manera: Camus no ignoraba cuánta razón tenía Dostoievski al respecto de ciertos especímenes de la fauna revolucionaria, lo que incluso lo hizo llevar a las tablas la novela, pero, por otro lado, sabía que la visión de los revolucionarios hecha por Dostoievski no estaba completa, pues solo abordaba el caso de los subversivos más oscuros.

Hay aquí terreno para especular: Dostoievski tenía planeada una segunda parte de *Los hermanos Karamázov*, anunciada desde el prólogo de la novela, y murió antes de escribirla. Pero no sin adelantar que trataría sobre la vida de un Aliosha Karamázov maduro, que ha ingresado a la izquierda política e incluso ha cometido un crimen violento.⁶ Este iba a ser, posiblemente, el

⁵ Solo en los títulos (nueva perogrullada) la distancia entre los “demonios” y los “justos” resulta evidente.

⁶ Véase la nota de Augusto Vidal en Dostoievski (1983, p. 10).



revolucionario luminoso de la obra de Dostoievski, imaginamos al menor de los Karamázov haciendo muchas cosas, pero no es creíble que se alejara de la bondad quien la personifica al extremo de Aliosha. ¿Quiso Camus en 1950 completar el retrato de los revolucionarios que Dostoievski no logró terminar?

2. Los contextos políticos: de 1870 a 1959

Es ingenuo pensar que Albert Camus escribiera *Les justes* o adaptara *Los demonios* al teatro sin que mediaran las circunstancias políticas de la postguerra. Él, al igual que Dostoievski, vive un momento histórico convulso, pero hasta ahí llegan las similitudes. Volver sobre el tema de los revolucionarios rusos en los cincuenta del siglo XX es algo que se hace en un contexto muy distinto del que conoció Dostoievski, cuando este publicó *Los demonios* en 1871-72.

El acontecimiento histórico que resuena más explícitamente en *Los demonios* es la abolición de la servidumbre, ocurrida en Rusia en 1861. Lejos de lo que podría pensarse, esto no significó un mejoramiento de las condiciones económicas de las más de cien millones de personas que vivían en el anacrónico régimen de sujeción. Por el contrario, los campesinos recibieron alrededor de un 13% menos de tierras en relación con las que antes trabajaban y se convirtieron en deudores del estado, lo cual, para fines prácticos, los dejó tan esclavizados como lo estaban antes. En cambio, muchos aristócratas (y así pinta Dostoievski el caso de Várvara Stavroguina, personaje importante de *Los demonios*) supieron asimilar lo que pareció en principio un golpe a sus finanzas y se recuperaron hasta con creces.⁷

Debe resaltarse, en el planteamiento político efectuado en *Los demonios*, el hecho de que ninguno de los integrantes del movimiento subversivo que allí se presenta pertenece a la sufrida clase campesina, en nombre de la cual –al menos en teoría– desean hacer una revolución. Ciertamente que no falta entre ellos gente miserable, como el capitán Lebiadkin y su hermana, pero estos han llegado a

⁷ Véase Goehrke et al. (1975)



la pobreza extrema después de conocer un estado mejor, arrastrados por el vicio o la enfermedad mental. Si los vemos en su conjunto, son personas de estratos medios, algunas de ellas incluso muy bien conectadas con la aristocracia gobernante. Dostoievski se apresura a retratar un grupo de rebeldes que vive tan desconectado de la mayoría campesina como los nobles rusos.

Nada de esto cambia en la adaptación teatral de Camus, quien, en el contexto de la Guerra Fría, casi noventa años después de la publicación original de Dostoievski, todavía cree importante denunciar ante el público a un grupo de revolucionarios sordos frente a las voces de quienes dicen defender. Es 1959, han pasado diez años desde que la Unión Soviética detonó su primera bomba atómica y la espiral armamentística se acentúa inexorablemente. Stalin ha muerto pocos años atrás y sus desmanes se hallan en la palestra, pero sus sucesores están lejos de ceder en lo referente al control militar de la parte este del mundo. El mismo premier soviético que pretendió ajustar las cuentas con los crímenes estalinistas en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética en 1953, Nikita Jrushchov, acuñó en 1956 el término de “coexistencia pacífica” con el oeste, que también se armaba hasta los dientes.⁸

Es momento de intervenciones militares en procura de mantener esferas de poder tanto en el este como en el oeste, pero que se justifican como defensas de los pueblos intervenidos. Los Estados Unidos pelearon en Corea y la Unión Soviética masacró a los rebeldes en Hungría. Camus toca temas de actualidad cuando recuerda la actitud de muchos “demócratas” o “revolucionarios” que no tienen empacho en obviar lo que el pueblo efectivamente desea.⁹

⁸ Véase Quesada Monge (1993, p. 85 ss).

⁹ No se crea que Camus solo ve un lado de la moneda y únicamente es crítico con el este. Recuérdese que había escrito en 1948 la pieza teatral *L'État de siège*, dedicada a fustigar a la derecha española. Incluso, Camus fue objeto de críticas por parte de Gabriel Marcel debido a que, según este, debió ubicar la pieza en algún país comunista, y Camus respondió con un encendido ensayo contra el fascismo en cualquiera de sus formas. Véase Ramírez Medina (2010).



3. El contexto intelectual: Camus versus Sartre

Imposible pasar por alto que, aparte de los contextos históricos, hubo un contexto intelectual que debe visualizarse para hacerse una idea correcta del clima en que se dio la adaptación teatral de *Los demonios*. Con *Les justes*, de 1950, el jefe del existencialismo francés (entre otras cosas, director de la revista icónica de esta tendencia filosófica: *Temps modernes*), Jean-Paul Sartre, no tuvo problema alguno. Al fin, la obra rinde homenaje a los revolucionarios rusos. Pero la historia es otra cuando Camus se atrevió, en 1951, a publicar *L'homme révolté*, un extenso ensayo en el cual condena por igual el fascismo de las derechas y el estalinismo de las izquierdas. Camus se convierte en un enemigo más de Sartre, quien, tras un distanciamiento momentáneo, sigue fiel a su adhesión a la Unión Soviética, manifestada sin reparos en el Consejo Mundial de la Paz en Viena, en diciembre de 1952.¹⁰ Ha de recordarse que Sartre y sus más cercanos se hacían entonces de la vista gorda frente a lo que era el secreto a voces de los “métodos de trabajo” del estalinismo: campos de concentración, internamiento de disidentes en hospitales psiquiátricos, asesinatos de políticos por la mera paranoia de Stalin, y un largo etcétera. Tras la muerte del cruento dictador comunista, siguieron fieles a la causa por algún tiempo. No es sino cuando las tropas soviéticas invaden Budapest en 1956 que Sartre denunciará la esclerosis del Partido Comunista Francés y el cinismo de sus dirigentes.¹¹

Camus se alejó de la camarilla sartreana en cuanto esta comenzó a disparar sus dardos sobre *L'homme révolté*. Aunque el artículo venenoso que dedicó *Temps modernes* a su libro no lo firmaba Sartre, Camus se dirigió al “señor director de la revista” para responder al ataque del que había sido objeto. Desde entonces, en 1951, Sartre y Camus dejaron de participar en proyectos conjuntos.¹²

¹⁰ Para visualizar un resultado literario de ese primer distanciamiento entre Sartre y la ortodoxia soviética, véase *Les mains sales*, obra de 1948 (Sartre, 1980).

¹¹ Luego Simone de Beauvoir y él irían a Cuba, visita en la que se hicieron muchas fotos con el joven Fidel Castro. Sartre tenía debilidad por verse revolucionario.

¹² Véase Meyer, Gaston en Sartre (1980, pp. 3-15)



Ahora bien, dejando de lado los aspectos personales, pues hasta de una mujer de por medio se ha hablado, ¿qué había como diferencia filosófica importante entre Sartre y Camus? Mucho, pero solo subrayaré algo que resulta especialmente importante para este artículo: aunque no sin algunas hesitaciones, que al final lo llevaron a cambiar de opinión, Sartre acuó que el fin de una revolución socialista justificaba los medios oscuros para conseguirla y mantenerla. Camus, por su parte, jamás lo aceptó.

4. La adaptación política y filosófica de *Los demonios*

Dados los antecedentes explicados, no debe sorprender que la adaptación de Camus de *Los demonios* ponga un énfasis especial en los aspectos políticos de una novela que ya de por sí es política. Otros énfasis eran posibles, en vista de que Dostoievski es un autor de una riqueza ingente, especialmente en la observación del comportamiento humano. Cabía plantearse la obra teatral como un drama psicológico, pues este último aspecto es el fuerte de toda la producción de Dostoievski, y *Los demonios* no constituye una excepción. Es más, lo cierto es que esta novela es apreciada por la crítica en razón de esto último y no por lo que tiene que decir sobre la postura política del autor, altamente cuestionable: Dostoievski, aunque nos duela, fue un reaccionario la mayor parte de su vida.

Camus habría podido retratar al personaje de Stepan Verjovenski con mayor detalle. Este intelectual refinado y no poco ridículo, cuyo idealismo tan liberal como acomodaticio es objeto de sátira en la novela, se presenta a grandes rasgos en la adaptación teatral. El nexos romántico entre él y Várvara Stavroguina aparece mucho menos matizado en Camus que en Dostoievski. La admiración homoerótica de Piotr Verjovenski hacia Stavroguin también se pasa por alto en la adaptación. Los personajes del gobernador Lembke y su esposa apenas se mencionan, mientras que en la novela tienen un rol importante y se profundiza mucho en su compleja psicología y en su peculiar relación matrimonial. Karmazínov, la despiadada caricatura de Iván Turguénev hecha por Dostoievski, tampoco aparece.



A todo esto, es posible argumentar que una novela de más de setecientas páginas no se convierte en una obra de teatro sin alguna pérdida.¹³ Concedido. Pero más me interesa ver qué fue lo que Camus decidió conservar. Pues el autor francés decide subrayar lo que hay en esta pieza de sátira despiadada contra aquellos que, más oportunistas que políticos y más resentidos que revolucionarios, se hallan retratados por Dostoievski. Piotr Vejevovski admite sin ambages (al igual que en la novela) que no es un socialista, sino un granuja, que busca el poder no para que Rusia mejore, sino porque vive obnubilado por el afán de ejercerlo. Los demás personajes “revolucionarios” se mueven en la misma dirección, y solo evidencian que, además, son bastante ineptos.

Hay, en mi opinión, cuatro personajes que se resaltan en el grupo y van más allá de ser unos revoltosos lelos: Shátov, Shigaliyov, Kirílov y Stavroguin, n. En ellos Camus profundiza. En el primero, encuentro que lo hace más bien como una deferencia hacia el propio Dostoievski. Shátov es un esclavófilo que pretende volver a las bases filosóficas de la cultura rusa, incluyendo la supremacía política de la religión cristiana ortodoxa, y que en mucho es portador de ideas que suscribía el (aquí, entre ingenuo y reaccionario) novelista ruso. Y Shátov no esconde que sufre por el mismo problema que atormentaba a Dostoievski: aunque pensaba como un esclavófilo defensor de la religión ortodoxa, no conseguía creer en Dios más que forzándose a ello. No dice “Yo creo”, sino “Yo creeré”, como si al hacerlo fuera a cumplir con su deber.¹⁴

Los otros tres obtienen papeles más relevantes en razón de los planteamientos previamente efectuados por Camus en *L'homme révolté* y en *Le mythe de Sisyphe*. Camus ha explicado que el “shigaliyovismo”, la doctrina política de Shigaliyov, que pretende dividir a la humanidad en dos partes, una de las cuales, minoritaria, tiene completo control sobre la otra, pero asimismo ve por la satisfacción de las necesidades materiales básicas de quienes carecen de libertad, es lo que finalmente

¹³ De hecho, el propio Camus tuvo que hacer recortes de su texto a la hora de montarlo.

¹⁴ A Shátov le hace falta una liebre. Así lo explica: para hacer una salsa de liebre, es necesaria una liebre; para creer en un Dios, es necesario que haya uno. (Me permito diferir de Shátov: para creer en los ovnis, por ejemplo, no hacen ninguna falta marcianos.)



se ha instaurado en la Unión Soviética. También se profundiza en Kirílov, pues Camus, sin apartarse nada de lo dicho por el mismo Dostoievski, lo interpreta como una especie de Cristo ateo, que planea suicidarse para salvar a la humanidad, pero no como el Cristo original, que ofrece la inmortalidad del alma, sino como aquel que enseña que, al elegir la muerte libremente, el hombre se convierte en Dios mismo y deja de necesitar de este.¹⁵ Queda finalmente el personaje de Stavroguin, el cual despierta el interés de Camus porque su propósito en la vida es demostrar, mediante la práctica del mal, la inexistencia de Dios: si este existiese, no dudaría en castigar su extremada maldad, la cual llega a incluir el abuso infantil. Pero el castigo no le llega, lo que demuestra la inexistencia de la divinidad.¹⁶

Así, puede decirse que Camus, aparte de plantear la crítica política hacia los revolucionarios sin ética y hacia la organización dictatorial de la Unión Soviética, ha querido resaltar ciertos aspectos que considera de interés para su propio pensamiento filosófico expuesto en *L'homme révolté* y *Le mythe de Sisyphe*.

5. Los revolucionarios luminosos: *Les justes*

Si bien Camus rehúsa explícitamente en el prólogo del texto el considerar *Les justes* como una pieza de teatro histórico, lo cierto es que sus razones para tal no son muy sólidas. Dice que el hecho que da lugar a la obra, el atentado contra el archiduque Sergio, tío del zar, realmente ocurrió, en febrero de 1905, en Moscú. Dice que las circunstancias que sucedieron y antecedieron a este atentado y que forman el cuerpo de la obra son históricas. Es bastante enfático: “...*tous les personnages ont réellement existé et se sont conduits comme je le dis. J'ai seulement tâché à rendre vraisemblable ce qui était déjà vrai.*” (Camus, 1950, p. 8). Incluso conserva el nombre de Iván

¹⁵ Véase Brody (1975).

¹⁶ Paso de prisa sobre estos dos personajes, pues he profundizado su descripción filosófica en un ensayo previo. Allí doy los detalles de cómo Kirílov se considera a sí mismo el nuevo salvador de la humanidad, en la medida en que es capaz de corregir el engaño de Jesucristo sobre la existencia de la vida *post mortem*, y con su suicidio demuestra que el hombre no tiene por qué temer a la muerte. Por su parte, Stavroguin tiene un hambre de realizar un reto metafísico que solo terminará con su suicidio, al recordarle la conciencia muy al estilo de lo que le ocurre a Raskólnikov en *Crimen y castigo*, pero con un final mucho más trágico, ya que no tuvo oportunidad de redimirse. Véase Víquez (2009).



Kaliyev para el protagonista de su pieza, el mismo del personaje histórico que cometió el atentado. Sobre todo esto, solo se me ocurre replicar con un viejo dicho: “Si camina como pato, tiene plumas de pato, se ve como un pato... pues esto es un pato”. No sé qué movió a Camus a declarar mucho de lo que suele declararse a la hora de catalogar un texto como parte de la literatura histórica, para enseguida negar que lo fuese.

En todo caso, Camus ha prometido apegarse a la verdad en esta versión teatral de lo ocurrido alrededor del asesinato del archiduque Sergio, sea cual sea la clasificación que se haga de la pieza. Por supuesto, el testimonio del autor no es garantía alguna de fidelidad histórica, pero sí de una intención explícita que busca condicionar a los lectores y espectadores para que den por cierto lo que van a leer o presenciar en escena. Con esto, *Les justes* establece ya un paralelismo con *Los demonios*. Pues es sabido que Dostoievski, aunque no lo precisó tan contundentemente en un prólogo, también se basó en un hecho histórico para escribir su novela: el asesinato de Iván Ivanov por parte de los agitadores liderados por Serguéi Necháyev.¹⁷

Iván Kaliyev es el protagonista de la obra y Stepan Fedorov su antagonista. Curiosamente, ambos pertenecen a la misma organización terrorista y tienen un objetivo concreto inmediato común: el asesinato del archiduque Sergio. El antagonismo se basa primero en el contrastante trasfondo existencial que subyace en los personajes. Mientras Kaliyev, apodado “el poeta”, apuesta por la felicidad como un sentimiento válido, incluso entre quienes se hallan en la difícil situación de ser terroristas, Stepan le reprocha tal cosa como un lujo inaceptable en un revolucionario. Así que estos personajes chocan por su manera de instalarse en la circunstancia en la que viven.

Ahora bien, aunque Kaliyev festeja la existencia, sabe que se encuentra en una situación en la cual su compromiso ético con la revolución lo llevará a renunciar a la felicidad, pues ha de convertirse en un mártir. Es muy consciente de que al asesinar al archiduque, su vida (lo poco que

¹⁷ Véase Peace (1971, pp. 140-142).



restará de ella, pues es seguro que lo prenderán y lo condenarán a muerte, si acaso no lo matan *in situ*) dejará de ofrecerle la posibilidad de ser dichoso. Sin embargo, no puede evitarse el sentir alguna felicidad, no sea más que en el último minuto. Por su parte, Stepan piensa que esa forma de vivir es un factor de riesgo, un distractor que le restará eficacia a Kaliayev en la misión. No confía en él como revolucionario. En el fondo de Stepan, vive la idea de que alguien con acceso a la felicidad no estará dispuesto a prescindir de ella por alguna convicción ética o política: los desdichados hacen mejores terroristas porque la existencia que sacrifican no les produce demasiado apego.

Esta es una cuestión interesante, pues viene a demostrar la superioridad moral de Kaliayev con respecto a Stepan. Al ofrendar su vida por la revolución, el primero está dispuesto a dejar algo que le proporciona gozo cotidianamente; no se le da así a Stepan, quien deja la impresión de estar ya cansado de existir.

El antagonismo va más allá. Stepan suscribe incondicionalmente que el fin justifica los medios. Para llegar a la revolución socialista, no hay ni debe haber ninguna acción prohibida. Afirma que “Todo está permitido”, y en la frase resuena obviamente el personaje de Iván Karamázov, cuando propone la consecuencia primordial de que Dios no exista. En el caso de Stepan, no hay una causa teológica, sino política: todo está permitido porque la consecución de la revolución socialista lo permite todo. Al contrario de Iván Karamázov, que termina por perder la fe en Dios y de ahí extraerá su famosa sentencia, en Stepan subyace la fe. Es la fe en la revolución socialista: Stepan cree en el paraíso futuro que la revolución promete. Casi sobra decir que, como tiene que ser cuando se trata de fe, esta es ciega. Libera al personaje de cualquier escrúpulo a la hora de actuar violentamente: de hecho, desde su aparición en escena, Stepan manifiesta su deseo de ocuparse él mismo de lanzar bombas y quiere sustituir a Kaliayev, previamente designado en la organización.

Ahora bien, no debe pensarse que Stepan es una suerte de sociópata con ansias de cometer asesinatos. Si bien el personaje confiesa un vacío emocional que lo consume y lo incapacita para amar, también está claro que se mueve por un ansia de justicia. El viejo régimen es injusto y debe ser



abolido. Eso es algo que él ha aprendido a la mala, pues fue sometido a torturas. Se comprende que, solo por asirse a una fe ciega en la revolución, Stepan consiguió mantener su cordura durante el suplicio. Pero se ha convertido en un fanático que se considera a sí mismo autorizado para todo. Adivinamos aquí a un personaje que se parece a sus verdugos, al menos en cuanto a la posibilidad de actuar despiadadamente.

Por su parte, Kaliayev no está dispuesto a suscribir el “todo está permitido (para hacer la revolución). No se encuentra solo en esto: los otros personajes que forman parte de la célula terrorista están de acuerdo con él, no con Stepan, y aquí yace la motivación última del título de la obra: son un grupo de personas justas, en quienes la ética es primordial. Este tema no se presenta como una mera abstracción, sino en una situación muy concreta: Kaliayev debe lanzar la bomba al coche en que va el archiduque, pero, al ver que, contrario a lo previsto, este no viene solo sino que lo acompañan su esposa y sus dos sobrinos niños, “el poeta” no es capaz de perpetrar el ataque. Stepan increpará duramente a Kaliayev por lo que juzga como una falta grave, ya que ha puesto en entredicho toda la misión por el escrúpulo que le impide matar a dos niños. El resto de los terroristas, en cambio, entienden y justifican la actuación de Kaliayev. El ataque se planea por segunda ocasión y entonces sí viene solo el archiduque: Kaliayev lanza la bomba y lo asesina.¹⁸

El personaje de Dora, que ha tenido una relación afectiva con Kaliayev, es quien se encarga de leer a los personajes en voz alta para que el público los comprenda mejor. En una conversación con este, antes incluso de que ocurra el intento fallido, Dora le advierte al “poeta” que en el momento de matar al archiduque lo podrían asaltar dudas, pues se trata de liquidar a un hombre y este, como todos, tiene algo digno de vivir. Kaliayev trata de fortalecerse diciendo que no quiere matar a un ser humano, sino al despotismo. También es Dora quien hace que Stepan confiese las últimas

¹⁸ Camus ha dicho que respeta los hechos históricos. De acuerdo, pero aquí la obra pierde la posibilidad de profundizar en el conflicto. Quiero decir: si los temores de Stepan se hubieran confirmado y los escrúpulos de Kaliayev no hubieran provocado solo un contratiempo, sino el fracaso de la misión, la detención de los terroristas, su tortura y muerte, entonces hubiéramos presenciado una tragedia mucho mayor.



consecuencias de su pensamiento, que lo llevan al absurdo: en su defensa del pueblo, no tendrá empacho Stepan en actuar contra el mismo pueblo. Si es necesario castigarlo, lo castigará sin reparos: insólita paradoja que convierte al defensor en verdugo.

Esta paradoja era una realidad histórica en 1950, época en la que Stalin aplicaba sus rigores máximos y un coro de intelectuales le aplaudía. Camus lo planteaba así en las tablas, como una mala posibilidad en la imaginación de los revolucionarios de 1905: que el despotismo del zar fuera derrotado, pero luego sustituido por el despotismo de los socialistas. La crítica estaba hecha; claro que no fue formulada de manera explícita sino hasta 1951 con *L'homme révolté*, y el resto de esta historia ya lo he relatado.

Antes de pasar a las conclusiones, comentaré un par de aspectos más, interesantes por cuanto le dan un cierto giro inesperado a la obra y hacen que el protagonista y el antagonista terminen por transitar hasta cierto punto en un terreno común. Stepan confiesa que, más que adversar, envidia a Kaliayev. Él quisiera no encontrarse en ese sitio en el que ya no consigue amar la vida y solo le queda afanarse por la justicia. Cuando se da cuenta de que Kaliayev no los ha traicionado, ya que aunque lo hicieron preso murió sin informar quiénes eran sus correligionarios, Stepan admite que Kaliayev es más fuerte, pues para amar se necesita un vigor que él ha perdido. Por su parte, Kaliayev, que ha abjurado de la religión de manera muy explícita durante su entrevista con la archiduquesa, poco antes de su ejecución, no ha dejado de santiguarse en el momento de lanzarse a cometer el atentado: es un creyente porque necesita que una fuerza superior le asegure que sus actos no serán en vano, que la revolución vendrá y será justa, y entonces ya no habrá más necesidad de matar. Como a Stepan, en última instancia lo mueve una fe ciega.

6. Las conclusiones

Tras el examen de los textos literarios aquí comentados, salta a la vista que Camus ha leído a Dostoievski con el afán de traerlo de 1870 al contexto de la década de los cincuenta del siglo XX.



Logra ponerlo a hablar como una voz vigente para denunciar las faltas éticas de los revolucionarios del este y de quienes los apoyan, sobre la base de su descripción como personajes movidos por el rencor, el afán de poder y hasta la estulticia. Todo esto se muestra en la adaptación teatral de *Los demonios*, así como otros temas filosóficos que Camus lee en los personajes de Kirílov, Shigaliyov, Stavroguin y Shátov.¹⁹

Por otra parte, quizás Camus, con la escritura de *Les justes*, quiso completar algo que Dostoievski dejó pendiente por causa de la muerte. Al menos, en parte: el retrato del revolucionario luminoso en que se iba a convertir Aliosha Karamázov. He dicho antes que esto es especulación; permítaseme repetirlo, por si acaso, ya que estoy hablando de una novela jamás escrita por Dostoievski y de intenciones no formuladas por Camus. Este no se conformó con uno, sino con todo un grupo de “justos” preocupados por la ética en el ejercicio de la acción política violenta. Pero Iván Kaliayev es quien destaca y, si sigo especulando, lo puedo comparar más con el menor de los Karamázov: ambos son creyentes. (No es posible albergar la certeza de si el Aliosha de la segunda novela nunca escrita hubiera dejado de creer en Dios al convertirse en revolucionario.) Son los justos que no aceptan que “todo está permitido (por la revolución): el fin no justifica los medios. Y Kaliyev es el justo que está dispuesto a ser mártir, amparado quizás a la fe de que actúa según los designios de Dios para que en el mundo al fin haya justicia y paz.²⁰

Es evidente que los justos no rechazan la violencia; al fin y al cabo, son terroristas. Pero buscan limitarla dentro de lo que es ineludible en una lucha política dada en un contexto que los asfixia. Camus mismo no es un pacifista al estilo Gandhi; vivió en tiempos de la Segunda Guerra mundial y supo que a Hitler no se le combatía enviándole palomas de la paz. Lo dejó escrito muy claramente: “La violence est à la fois inévitable et injustifiable. Je crois qu’il faut lui garder son caractère exceptionnel et la resserrer dans les limites qu’on peut” (Camus, citado en Onfray 2012, p.

¹⁹ Este último menos próximo a Camus que a Dostoievski.

²⁰ Digo “quizás”: Kaliyev no lo hace explícito.



584). Esto es exactamente lo que hizo Kaliyev cuando se rehusó a asesinar a los niños que acompañaban al archiduque: limitar la violencia a lo inevitable. Es lo que Onfray llama, siguiendo su tendencia epicúrea a hablar en términos culinarios, “una dietética de la violencia” (2012, p. 585). El terrorismo de estado siempre se prodiga con cuchara grande; por ello es firmemente rechazado por Camus, quien aprueba tan solo una violencia sin sacrificio de inocentes, servida en las mínimas porciones ineludibles.²¹

En la medida en que aprueba esa dosis de violencia, Kaliyev no es cristiano a la manera en que lo fue Dostoievski. De Camus, ya sabíamos que no es creyente, así que tampoco lo podemos identificar con Kaliyev. Me permitiré concluir diciendo que Kaliyev es un personaje intermedio entre Dostoievski y Camus: un creyente que es capaz de aceptar una dosis de violencia solo cuando esta es inevitable para una causa justa. Quizá el germen del Aliosha de la segunda novela.

Referencias bibliográficas

- Brody, E. (1975). “Dostoievsky’s Kirilov in Camus’s ‘Le mythe de Syshiphe’”. *The Modern Language Review* 70(2): pp. 291-305.
- Camus, A. (1950). *Les justes*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1956). *L’Étranger*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1959). *Les possédés*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Dostoievski, F. (1983). *Los hermanos Karamázov*. Traducción y prólogo de Augusto Vidal. Barcelona, España: Bruguera.
- Dostoievski, F. (1980). *Los demonios*. Traducción de Luis Abollado. Barcelona, España: Bruguera.
- Goehrke C., Hellmann, M., Lorenz R., y Sheibert P. (1975). “Rusia”. En *Historia Universal*, vol. 31. España: Siglo XXI.

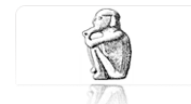
²¹ Así se establece una diferencia fundamental con Sartre. Por cierto, Onfray dice, mucho más tajantemente de lo que yo me atrevo, lo siguiente: “Le couple Stepan Fedorov / Ivan Kaliyev au théâtre se nomme Jean-Paul Sartre / Albert Camus à la ville.” (2012, p. 587)



- Onfray, M. (2012). *L'ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*. París, Francia: Flammarion.
- Peace, R. (1971). *Dostoievsky: An examination of the Major Works*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Quesada Monge, R. (1993). *El siglo de los totalitarismos*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Ramírez Medina, Á. (2010). *Albert Camus: ¿por qué España?* España: Universidad de Málaga.
- Sartre, J-P. (1980). *Les mains sales*. Estudio y notas de Gaston Meyer. París, Francia: Bordas.
- Viquez, A. (2009). "Los hombres de Dostoievski" *Káñina*, XXXV(1): pp. 87 -110.

Literatura consultada

- Camus, A. (1947). *La peste*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1951a). *Le mythe de Sisyphe*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1951b). *L'homme révolté*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1958). *Caligula suivi de Le malentendu*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Cuquerella Madoz, I. (2013). "Albert Camus et la réflexion sur le terrorisme aujourd'hui". *Synergies*, 6, pp. 175-186. http://gerflint.fr/Base/Espagne6/Article12Inmaculada_Cuquerella.pdf
- Drayton, P. (1989). "Les justes d'Albert Camus: une tragédie moderne?". *Selecta*, 10: pp. 9-13.
- Dostoievski, F. (1962). *Recuerdos de la casa de los muertos*. Traducción de José Baeza. Barcelona, España: Editorial Juventud.
- Dostoievski, F. (1964). *Crimen y castigo*. Traducción de José Fernández. Barcelona, España: Editorial Juventud.
- Dostoievski, F. (2004). *El idiota*. Traducción de Alex Shantytown. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Libertador.
- Friedman, M. (1970). *Problematic Rebel: Melville, Dostoievsky, Kafka, Camus*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Glicksberg, C. I., y H. T. Moore. (1963). *The Tragic Vision in Twentieth Century Literature*. Estados Unidos: Southern Illinois University Press.
- Hochberg, H. (1965). "Albert Camus and the Ethic of Absurdity". *Ethics*, 75(2): pp. 87-102.



- Jaskulski, G. (2009). *Depriving the Symbol of Its Power: The Dissolution of Meaning in Albert Camus's "Cycle of the Absurd"* [Bachelor Thesis]. University of North Carolina.
- Lincoln, L. (2001). *Le juste chez Camus* [Thèse de doctorat, Université McGill] Montréal, Cánada.
- Pingaud, B. (1971). *L' tranger de Camus*. París, Francia: Classiques Hachette.
- Reilly, P. (2003). *The Dark Landscape of Modern Fiction*. Gran Bret a: Ashgate Publishing.
- Rhein, P. H. (1972). *Albert Camus*. Estados Unidos: Hippocrene Books.
- Sala-Sanahuja, J. (2010). "Albert Camus y el absurdo del mundo" *El Ciervo*, Año 59, No. 707 (febrero): pp. 30-31.
- Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Trad. de José Sanchez Lecuna. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Vega, J. M., y N. Carbonell. (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid, España: Gredos.
- Ward, B. (1986). *Dostoevsky's Critique of the West. The Quest for the Early Paradise*. Ontario, Cánada: Winfred Laurier University Press.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)