

## Dostoievski y el nihilismo

Luis Antonio Velasco Guzmán  
Universidad Nacional Autónoma de México  
ORCID: 0000-0002-1845-8795

LOS GRANDES NOVELISTAS –decía Albert Camus<sup>1</sup>– son novelistas filósofos; es decir, lo contrario de los escritores de tesis. Entre ellos menciona a Balzac, Sade, Stendhal, Melville, Dostoievski, Proust, Malraux y Kafka.<sup>2</sup> Añadía como explicación que la distinción tenía que ver con su comprensión del creador (*i.e.*, de su idea del artista moderno), así como el rasgo común a todos los autores mencionados por escribir “en imágenes, más que mediante razonamientos.” Esta manera de entender al creador desde una perspectiva estética contemporánea es la que deseo presentar como antesala a las siguientes reflexiones filosóficas sobre el nihilismo en un autor que tiene todavía mucho qué enseñarnos acerca de la condición humana –aún en tiempos de la posverdad.

A continuación, expondré un par de aspectos sobre la experiencia del nihilismo en nuestros días. Primero, desde su primera aparición explícita y su permanencia, mediante lo que puede considerarse una nota genealógica del problema del nihilismo en Nietzsche. Y, en segundo lugar, mediante mi interpretación de un episodio de una obra de Dostoievski, la respuesta paradigmática que éste ofreció ante la experiencia del nihilismo. En suma, primero presentaré la idea filosófica del nihilismo y después la iluminaré mediante la experiencia estética que nos ofrece Dostoievski en un episodio de su obra *Los demonios*. Finalmente, trataré de responder a la pregunta: ¿por qué es importante leer con atención la creación de Dostoievski en nuestros días?

\*

El pasaje del *Mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo* que sirve de antesala a esta reflexión sobre Dostoievski y el nihilismo reza de la siguiente manera:

<sup>1</sup> *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurd.* Paris, Gallimard, 2006, pp. 137-138.

<sup>2</sup> Entre las tesis sobre una estética del absurdo, la más importante para mi argumento se halla formulada así: “... La idea de un arte separado de su creador no está únicamente pasada de moda. Ella es falsa”. Nietzsche, no está alejado de este principio estético. Cuando no se indique otra cosa, las traducciones de los pasajes citados son mías.



Sin embargo, precisamente la elección que [los grandes novelistas] han hecho de escribir en imágenes más bien que en razonamientos es reveladora de un cierto pensamiento que les es común, persuadidos de la inutilidad de todo principio de explicación y convencidos del mensaje con el que enseñan la apariencia sensible. Ellos consideran la obra a la vez como un fin y un comienzo. Es la conclusión de una filosofía no expresada a menudo, su ilustración y coronación. Pero no es completa más que por los sobreentendidos de esta filosofía. Ella legitima finalmente esta variante de un tema antiguo según el cual un poco de pensamiento aleja de la vida, pero que mucho de él conduce a ella. Incapaz de sublimar lo real, el pensamiento se detiene a imitarlo. La novela de que se trata es el instrumento de este conocimiento a la vez relativo e inagotable, tan semejante al del amor.<sup>3</sup>

No resulta difícil aceptar lo que Camus postula como un sentimiento común perceptible en la escritura de estas obras producidas a partir de la modernidad. En ellas se puede reconocer un matiz excepcional y paradójico, pues a la vez que su narrativa y el carácter de sus personajes evidencian escenarios en contextos históricos y sociales complejos que le otorgan fuerza y vida a la novela, también es el caso que en su desarrollo novelístico, a pesar de permitírsenos percibir la complejidad de la creación (normalmente a través de la profundidad del carácter de sus personajes), jamás se

desarrolla argumentalmente ninguna tesis sociológica, ni histórica, ni filosófica que dé sustento a las vicisitudes del esperado giro que hace de la creación literaria a la que enfoquemos nuestra atención una obra maestra en su conjunto. La decisión por parte del creador, el autor de la novela, de presentar imágenes en su mundo, más que razonamientos, ofrece una explosión de sentido a la sensibilidad estética del lector nunca antes sugerida en la historia de la literatura; la riqueza de la sensibilidad, en este contexto, a la vez que abre a un mundo de experiencias reconocibles por cualquier individuo humano contemporáneo, sugiere un alto excepcional a la fuerza de la razón, un detenimiento escéptico, que comienza a minar la confianza que la tradición literaria de Occidente había depositado en la racionalidad de las obras, por lo que el acercamiento escénico al que nos induce el autor moderno se convierte en el medio idóneo de la creación estética que depende en toda su medida de la *mimêsis* de la vida, más que de cualquier intento de reproducción intelectual, teórica o argumental de la vida misma o –en términos de Camus– *del amor*.

La elección del artista por tomar la vía de las imágenes más que de los razonamientos en su obra de genio ofrece una base sólida a la crítica naciente en contra de una tradición que se sostenía únicamente en lo racional, el *método*, las *formas puras* y el fin prefijado de la historia hasta probar la

<sup>3</sup> Camus, *op. cit.*, p. 138.

idea hegeliana de “la razón que guía al mundo”, sostenido en los principios de algún sistema filosófico. La explosión estética que aventura la original elección del artista que prefiere las imágenes por sobre los razonamientos es, en suma, una rebelión. Se trata, pues, de *un drama intelectual*. Al decir de Camus: “la obra absurda ilustra la renuncia del pensamiento a sus prestigios y su resignación a no ser más que la inteligencia que pone por obra las apariencias y cubre con imágenes lo que no tiene razón.”<sup>4</sup> Sin embargo, esta rebelión dramática presente por primera vez en la consciencia del novelista es tanto más profunda cuanto menos sigue la lógica utilitarista, pues ante un mundo dirigido por la razón, la sinrazón justifica plenamente cualquier acción. En el novelista sucede precisamente lo opuesto: persuadido de la inutilidad de todo principio de explicación –arremete Camus– y convencido del mensaje formador de la apariencia sensible, persiste en su rebelión y presenta una obra que se explica mediante una aporía esencial a estos autores frente a su propia creación, y es que en sus novelas, sin pretender mostrar los argumentos necesarios que fundamentan y llevan a la exposición de una tesis filosófica (sea ésta ética, ontológica, política, teológica o de cualquier otra índole) el resultado implícito de la genialidad narrativa de estos autores ofrece –mediante sus imágenes y el carácter de los personajes– la conclusión de una filosofía

*frecuentemente no hablada* y que, no obstante, mediante sus imágenes ha educado al público y ha coronado su ilustración con su propia obra.

Luego, cuando Camus señala que “examinará un tema favorito de Dostoievski”, da un paso adelante para mostrar la novela como paradigma de la exploración filosófica del problema del absurdo, no mediante razonamientos, sino a través de las imágenes (inicialmente relacionadas con el personaje Kirilov, de la novela *Los demonios*), para aclarar que la creación absurda no es otra cosa más que la última manifestación de la rebeldía humana contra el sentimiento del nihilismo y que, por ende, todavía la humanidad puede apostar por alguna salida ante éste que es, en palabras de Nietzsche, “el más inhóspito de todos los huéspedes”.

La pregunta que Camus esboza antes de seguir con su aproximación a “Kirilov”, apunta a la necesidad de conocer y describir la fuerza que conduce a Dostoievski para avanzar en el camino de la ilusión, esto es, el camino creador que está hecho de imágenes antes que de pruebas argumentales y raciocinios. No se trata de una *petición de principio* como parte explicativa del acto creador en Dostoievski. Su genialidad como creador le arroja hacia la confrontación de una necesidad existencial; se trata de una exigencia por saber si (y es aquí donde entiendo que tal exigencia tiene como objeto a la obra, a la novela, a la vez que al autor, creador, así como al personaje

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 135.

y su carácter que encierra *una filosofía no expresada*, pero que requiere de toda la novela con sus episodios, giros y desenlaces para hacerla explícita y, por ende, volverla *real*), “aceptando el vivir sin apelación, se puede consentir también en trabajar y crear sin apelación y cuál es la ruta que lleva a estas libertades. [...] Pero una actitud absurda debe ser consciente de su gratitud. Así de la obra.”<sup>5</sup>

Si es posible una aceptación como esta, podemos preguntar: ¿adónde conduce la consciencia de la gratitud del creador, personaje y obra absurdas? A mi parecer, a la única experiencia valiosa en medio del “estado absurdo”, que por más ajeno que parezca el despliegue de esta situación al interior de la creación absurda, Camus lo enuncia enfáticamente de la siguiente manera (al inicio de su capítulo sobre “Kirilov”):

Todos los héroes de Dostoievski se interrogan sobre el sentido de la vida. Es en eso en lo que son modernos: no temen el ridículo. Lo que distingue la sensibilidad moderna de la sensibilidad clásica es que ésta se alimenta con problemas morales y aquélla con problemas metafísicos. En las novelas de Dostoievski se plantea la cuestión con tal intensidad que no puede provocar más que soluciones extremas. La existencia es enga-

ñosa o es eterna. Si Dostoievski se contentase con este examen, sería filósofo. Pero él ilustra las consecuencias que estos juegos del espíritu pueden tener en una vida humana, y es en eso en lo que es artista [Énfasis del autor].

Nada más preciso sobre el carácter de los personajes de Dostoievski y su fuerza para aceptar la vida con las pautas del sentimiento absurdo que, entendido hasta aquí, puede muy bien ilustrarse mediante la experiencia del “destino” que pensadores posteriores retomarían para exhibir, que no explicar, la experiencia absurda de la que Kirilov es el paradigma y, como tal, quien representa la sensibilidad más preclara sobre lo que es el nihilismo, en el sentido que Camus describe la experiencia absurda.

Veamos la nota genealógica sobre el concepto de “nihilismo” y volvamos inmediatamente después a *Los demonios*, de Dostoievski, para concluir este breve ensayo.

\*\*

En la segunda entrada de las cuatro que conforman el “Prefacio” del libro de *La voluntad de poder* al que el propio Nietzsche se refería desde mediados de 1884 como “su filosofía” o también como su “obra capital”,<sup>6</sup> el pensador de Röcken manifiesta:

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>6</sup> Es relevante advertir la forma como Nietzsche dice estar trabajando para esta obra, ya que resulta semejante a la experiencia absurda, en la manera como entiendo el problema del nihilismo. Confiesa Nietzsche: “Cada día he dictado de dos a tres horas, pero mi “filosofía”, si tengo derecho a llamar así a lo que me maltrata hasta las raíces de mi ser, *ya no* es comunicable, por lo menos, por medio de la imprenta.” [Carta a Overbeck del 2 de julio de 1885. Cursivas de Nietzsche]. La *incomunicabilidad* de esta experiencia es análoga a la del pensamiento de los grandes novelistas que sólo pueden apoyarse en la ilustración de su idea, en bocetos e imágenes, pero *ya no* más en razonamientos. No es azaroso que Nietzsche, enfocado al problema del nihilismo como el problema fundamental de su filosofía, anticipe que su pensamiento *ya*

Lo que yo relato es la historia de las próximas dos centurias. Yo describo lo que está por venir, aquello que no puede venir de manera diferente: *el advenimiento del nihilismo*. Esta historia puede ser relatada aún ahora, pues la necesidad misma está aquí en obra. Este futuro habla hoy en cientos de signos, pues este destino se anuncia a sí mismo por doquier; para esta música del futuro todos los oídos están aún hoy aguzados. De algún tiempo a la fecha, la totalidad de nuestra cultura europea se ha estado moviendo como hacia una catástrofe, con una tensión torturante que está creciendo de década en década: incansablemente, violentamente, atropelladamente, como un río que quiere [llegar] a su fin, que ya no reflexiona más, que está temeroso de reflexionar.

Entre noviembre de 1887 y marzo de 1888, periodo en el que se ubica la escritura del pasaje citado, y ya cerca de la crisis que llevaría a Nietzsche a la locura, el filósofo se autopostula como profeta: las siguientes 1067 entradas narran la historia de los siguientes doscientos años –nos anticipa. En tanto lectores de Nietzsche (el artista, el creador o el profeta, como se quiera), inmersos dentro del período de la historia del que indicó que hablará, muy bien podemos poner a prueba su profecía en relación con el “advenimiento del nihilismo”, así como con el reconocimiento de nuestra época en esa historia que prometeicamente se aventu-

ró a exhibir. Para saber qué pondremos a prueba, basta con escuchar lo que Nietzsche señala al abrir propiamente el primer libro de su obra, subtulado “Nihilismo europeo”: “¿Qué significa nihilismo? *Que los valores más elevados se devalúan ellos mismos*. La finalidad está ausente; ‘¿por qué?’ no encuentra respuesta.” Como es fácil advertir, Nietzsche responde a su público que nihilismo no es otra cosa que el hecho de que “los valores más elevados se devalúan ellos mismos”, esto es, que aquello que ha dado sentido a toda una época se ha venido abajo; otra manera de explicarlo podría ser que lo más elevado para juzgarnos ha perdido su valor. ¿Acaso no es ésta una pregunta aún fundamental para nuestra época histórica, para nosotros mismos, en suma, para aclararnos nuestra comprensión de nosotros mismos?

Todavía, me parece, podemos preguntar qué implica una *desvaloración* como la que propone Nietzsche con respecto a lo que orientaba y ofrecía sentido a toda una época. Me atrevo a responder con la complementación que nos da el propio Nietzsche con su respuesta a la pregunta sobre el nihilismo: “La finalidad está ausente” –dice este autor–, lo que se enfatiza con su adenda de que la pregunta del “por qué” ya no encuentra respuesta. En mi opinión, esta manera de entender el problema del nihilismo conduce a una profundidad nunca experimen-

---

*no* es comunicable por la imprenta, esto es, entendida ésta como el medio de los despliegues argumentales y de razonamiento que se evidencian en los libros “de tesis filosóficas”. Nietzsche se asemeja más a los grandes novelistas, pues evidentemente tampoco es un escritor de tesis filosóficas –en contra de lo que una parte de la tradición ha hecho con su obra.

tada sobre el vacío –y si no, al menos sobre la oscuridad en la que y– en el que una época, una sociedad o un individuo se puede hallar si al preguntar por su sentido, por su razón de ser, el objeto que busca su fundamento *carece de respuesta* o ésta, sencillamente no existe. No encontrar respuesta a la pregunta del “por qué algo” indica que ese algo es insubstancial, innecesario, irrelevante o simplemente dispensable. Lo que Nietzsche está denunciando en sus entradas iniciales de *Voluntad de poder* no es otra cosa que nuestra época, su carácter, su *ethós* –en el sentido griego–, “la historia de sus siguientes doscientos años”, en resumen, la época del nihilismo.

Entender eso en sus implicaciones individuales se puede lograr con cierto esfuerzo cuando imaginamos cómo un individuo explicaba su mundo y su ser a la luz del valor que ese mismo mundo le ofrecía como experiencia fundamental en ese momento. Para que esto se realice efectivamente se requiere que la experiencia individual haya concebido, asimilado y defendido su modo de ser, consigo y con los otros, mediante la experiencia de un valor que da sentido a su mundo vital. Esta orientación que los valores ofrecían a la experiencia del individuo le permitía al ser humano distinguirse de las otras épocas en las que los individuos no compartían el valor con el que el primero se entendía a sí mismo y a su realidad. La existencia del individuo, en este sentido, cobraba subsistencia gracias a los valores con los que se entendía y con los que se fa-

miliarizaba con los otros –dando lugar a la “cultura”, otro de los grandes conceptos problemáticos en el pensamiento de Nietzsche.

Desde el inicio de la exposición nietzscheana en sus asaltos sobre lo que es el hombre y aquello de lo cual está orgulloso, i.e., la cultura, se deja ver que el principio con el que se otorgaba de sentido a todo lo que en una época se consideraba valioso dentro de tal cultura, muy bien podría desvanecerse por algunos *eventos* que aparecieron inicialmente como tales, esto es, como situaciones *eventuales*, sin trascendencia ni relevancia –inclusive irreconocibles en un principio–, pero que con el paso del tiempo hicieron que la cultura que les acogió se viniera abajo o desvaneciera junto con el principio o valor supremo con el que dicha cultura se había mantenido en pie a lo largo de su historia –dando cabida a nuevos valores supremos e iniciando con ello la historia del relativismo, y posteriormente, la del nihilismo. ¿Cómo se relaciona esta idea con el vitalismo de una sociedad? Aceptando, me parece, la posición nietzscheana sobre el nihilismo que indica que éste es consiste en la devaluación de los valores supremos –y yo le añadiría: “valores supremos de una sociedad mediante la vivencia personal del individuo aislado, extraño de sí y en ocasiones furioso de la situación y que, paradójicamente, se encuentre exangüe de toda voluntad de acción”.



La crisis de profundidades insondables que recién acabo de sugerir hablando de nuestra sociedad y de nuestra existencia, puedo indicar sin temor a equivocarme, la ha plasmado en su arte de genio Dostoievski en su novela de *Los demonios*. Es hora de pasar a ella

\*\*\*

Dieciocho años antes de la escritura de las líneas con las que Nietzsche clarificaba filosóficamente el sentimiento del nihilismo, Dostoievski, en el invierno de 1869, comenzaba a trazar las primeras notas sobre el carácter extraordinario de una serie de hechos y personas que cambiaron radicalmente la forma de ser de toda una generación de un pueblo –el ruso, por supuesto– por haber salido a la luz pública por esos mismos días la historia del asesinato político de Iván Ivanov, estudiante de la Academia de Agricultura de Petrogrado, perpetrado por Sergei Nechaev (representando, respectivamente, la personalidad de la “Nueva Rusia” y la de los “anarquistas” o “nihilistas”). Después de tres años de trabajo, estas notas dieron forma a la obra que lleva por título *Los demonios*.

Cabe señalar, para tomar distancia del peso teórico del estudio de Camus sobre esta misma obra, que el título ruso “Besy” hace referencia, no como el argelino lo propuso –tanto en sus ensayos como en la dramatización de la novela– a *los posesos* [*Los poseídos*, en la traducción española] sino a “los que [te] poseen” o “los poseedores”. Teniendo en cuenta este sentido, “demonios” parece ser una mejor deci-

sión para la traducción del título de la obra que los términos de “posesos” o “poseídos”, pues “demonios”, en última instancia permite la ambigüedad tanto para señalar a alguien que ha caído sucumbiendo a fuerzas ajenas, perdiendo con ello su propia identidad y voluntad, o por el contrario, también, para aludir a quienes tienen la fuerza para apoderarse de la voluntad de los individuos a quienes se les puede denominar en sentido estricto *poseídos*.

Los epígrafes que utiliza Dostoievski al comenzar su novela ofrecen pistas para entender, tanto el sentido de su ejecución poética, como la ambigüedad semántica que imprime el uso del término “demonio”. El primer epígrafe tomado del poema de Pushkin intitulado “Demonios”, reza de la siguiente forma:

Sobre mi vida, las huellas se han desvanecido,/

Hemos perdido nuestro camino, ¿qué hemos de hacer?/

Debe ser un demonio guiándonos/

Por este camino y por aquél alrededor de los campos./

.....

/¿Cuántos hay? ¿Hacia adónde han volado?/

¿Por qué cantan tan lastimeramente?/

¿Están enterrando algún duende doméstico?/

¿Es este el día de la boda de alguna bruja?”

Con este epígrafe Dostoievski ofrece a sus lectores la clave hermenéutica más importante para acercarse a su novela –cuyo título es idéntico

al del poema de Pushkin– con la que nos exige que tomemos en cuenta las preguntas que hace el poeta en relación con su tiempo, interconectándolo con el de Dostoievski y nosotros, interconectando esta misma sensación con nuestra comprensión de nosotros mismos y de nuestra época. Se trata, sobre todo, de una sensación, la de “el desvanecimiento de las huellas” de nuestra vida. Al caer en cuenta de este “desvanecerse” de nuestros trazos por el mundo (religioso, personal, social, político, ético, estético, biológico, etc.), nuestra existencia, la cual no se entiende sino a través de dichos trazos que muy bien han cobrado sentido mediante los actos de la memoria individual (e inclusive, colectiva), los recuerdos o las experiencias que hemos tenido a lo largo de nuestros días y que conforman nuestro criterio y las bases de nuestros juicios, pero que si se desvanecieran, sin más, muy bien podríamos cuestionar la persistencia de nuestro ser, comenzando de este modo una nueva crisis escéptica, no sólo sobre lo que realmente es valioso de nuestra existencia, sino ante todo, del sentido de nuestra existencia.

En una situación como esta, esto es, de pérdida de *toda pista* de nosotros mismos, de lo que da sentido a nuestra existencia como seres históricos, podríamos sospechar justificadamente que “hemos perdido nuestro camino” –tal como Dostoievski nos lo permite ver cuando cita al poeta en la segunda línea del fragmento de la poesía “Demonios”–, pues esa afirmación, “Nosotros

hemos perdido nuestro camino”, es necesaria para preguntar “¿Qué haremos ahora?”, pues por un lado la primera enunciación denota que efectivamente en algún momento la humanidad –y aquí ya estoy interpretando el poema de Pushkin y la novela de Dostoievski como un símbolo que está interpelando sorpresivamente a la humanidad entera, y no sólo a la sociedad rusa– tuvo un norte, un camino, un inicio y un final, si se quiere, meramente como una promesa o un *desiderátum* que le permita al hombre seguir adelante en su vida por tener en ese deseo una meta o un fin a alcanzar. La totalidad de lo existente, desde esta presuposición, tiene un sentido. Pero ¿qué sucede si el sentido se pierde, o peor aún, si se *desvanece* dicho sentido de la totalidad? Esta imagen ofrece una sensación de pérdida, quizás, de advenimiento de un vacío que antes era imperceptible o que, al contar con un camino, ni siquiera era pensable su posibilidad. Ante la conciencia de que se ha perdido el camino, salta a la vista la perentoriedad de la pregunta por recobrar camino y sentido de nuestra existencia.

En mi interpretación del epígrafe, a la pregunta de “¿qué hemos de hacer?” –ahora que hemos perdido el camino– el poeta citado por Dostoievski continúa su hipótesis mediante la afirmación de que “tiene que ser un demonio el que nos está guiando, por aquí y por allá alrededor de los campos”, en una época en la que ya no se cree en los demonios, evidentemente, es un argumento débil, por decirlo



rápido, pero siendo consecuente con esta observación, también tendríamos que aceptar que se trata de una “no-respuesta”, lo cual nos recuerda a la observación nietzscheana para explicar la experiencia del nihilismo que revisamos en líneas anteriores: “La finalidad está ausente” y “la pregunta [por el] por qué ya no encuentra respuesta”, se encuentra aquí con su versión poética y novelada.

Con el primer epígrafe, Dostoievski nos permite comprender que la devaluación de todos los valores en todos los planos de lo humano trae consigo el desvanecimiento de la realidad con la que se valoraba todo aquello que era valioso para el ser humano que habitara en ella –tal como lo va a mostrar en las siguientes setecientas páginas de su novela. Pero con el segundo epígrafe, el famoso pasaje de Lucas 8:32-36, de la piara de cerdos que al ser poseídos por los demonios que salieron de un poseso por orden de Jesús y que se arrojan a un desfiladero y mueren ahogados en el fondo del lago, sin que el pastor pudiese hacer nada frente a lo que estaba viendo, Dostoievski nos da la oportunidad de percibir la sensación más reveladora que podría nadie tematizar si no es por este episodio de la vida de Jesús, que por ser este episodio de la tradición literaria por demás breve y violento, normalmente nos perdemos la oportunidad de aquilatar la experiencia más diáfana sobre lo que queda después del advenimiento del nihilismo. Veamos como

lo presenta el evangelista y no perdamos de vista que es Dostoievski quien nos lo vuelve a presentar como clave para entender nuestra época, así como a nosotros mismos al interior de esta época:

[...] Cuando los pastores vieron lo que había sucedido, corrieron y lo dijeron al interior de la ciudad. Entonces la gente salió a ver lo que había pasado y llegaron adonde Jesús, y encontraron al hombre del que los demonios habían salido, sentado a los pies de Jesús, vestido y en su sano juicio; y ellos [*i.e., la gente del pueblo*] temieron. [...].

En una época en la que las claves para la comprensión de nuestras vidas se desvanecen ante nuestros ojos, en una época en la que no hay respuestas a la infinidad de posibilidades de la pregunta por la esencia de las cosas, esto es, a la pregunta por el “por qué”, en una época en la que la facticidad de la salvación –de un poseso, como en el caso de la historia de Lucas recién citada o como el caso hipotético de una sociedad que ya no se entiende a sí misma mediante los principios que la sustentaban antiguamente– parece que nuestro autor nos advierte que sólo hay un camino para buscar la salvación: el acto de fe, que sería el paradigma de una respuesta carente de racionalidad; una no-respuesta al por qué. No obstante, la experiencia resultante de esta posibilidad, la experiencia nodal en esta simbólica de la salvación –tanto del ser humano como de la sociedad– no



es otra que la del temor. Y Dostoievski crea muchos, complejos, profundos e inigualables episodios literarios con los que nos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre nosotros mediante la experiencia del temor en todas sus expresiones y particularidades. Un poco de conocimiento de sí no nos vendría mal.

**Para consultar:**

Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurd.* Paris, Gallimard, 2006.

Dostoievsky, Fiódor M. *Los demonios.* Trad. L. Abollado y R. San Vicente, Madrid, Galaxia de Gutenberg, 2017.

Hegel, G.W.F. "La visión racional de la historia universal", en *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal.* Trad. José Gaos, Alianza, Madrid, 1985, pp. 43-57.

Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poder.* Trad. Aníbal Froufe, Santiago de Chile, Edaf, 2000.

\_\_\_\_\_. *Correspondencia V (Enero 1885 – Octubre 1887).* Trad. J. L. Vermaal, Madrid, Trotta, 2012.



**Itzel Aguilera.** "Pescaditos", de la serie *Tiempos de sol*, 1997.

