

Huérfanos y expósitos en Dostoiewski

La libertad absoluta existirá cuando
dé lo mismo vivir que no vivir.

Kirilov en *Los demonios*

El padre insuficiente

Sólo en un pasaje de *Crimen y castigo* aparece el padre. Es en un sueño de Raskólnikov. Lleva a su hijo a una taberna de extramuros, donde ocurre una fiesta. Entre muchos de los asistentes, matan una yegua a palos, sin que el padre haga nada por impedirlo. Al despertar de este sueño, Raskólnikov describe el modo en que matará a la usurera.

He allí a un padre fantasmal, onírico, con la seguridad y la inconsistencia que tienen los sueños. Helo, también, incapaz de impedir un crimen: la yegua-usurera será muerta por la desbocada multitud que habita el interior de su hijo. Es incapaz de evitar la transgresión, de administrar la ley. Está fuera de lugar en la cadena sucesoria de instancias paternas (el padre originario, el padre concreto, el hijo) y su puesto en la misma, vacante, propicia la usurpación. Quien invoque su nombre también estará fuera de la ley.

Hijo sin padre (aunque no sin papá, sin engendrador biológico) el personaje dostoievskiano afecta las figuras del expósito o del huérfano. Algunos ejemplos abundarán en estos caracteres.

Mishkin, en *El idiota*, queda huérfano de padre y madre en su niñez (de ahí, quizá, como en Aliosha Karamázov, su fijación en la infancia, su amor e identificación con el mundo de los niños). Mishkin va a dar a casa del general Ivolguin, quien lo cría como a un hijo adoptivo. Ivolguin amó a la madre del chico y, por ella, se batió a duelo con el padre. Pudo ser su padre efectivo. De hecho, cuando vuelve a Rusia, Mishkin llega a casa de Ivolguin como a casa de su padre. Ambos se parecen: luchan «contra las calumnias y las balas».

De Mishkin padre sabemos que muere siendo su hijo, todavía, un lactante (es decir, estando muy ligado a la madre y con escasas probabilidades de visualizar la figura paterna). Confusa, débil y, finalmente, inaceptable, es esta figura, la de un militar que está por ser juzgado en Consejo de Guerra, a causa de haber gastado en el juego el dinero de su compañía y matado a golpes a un subordinado.

Nicolás Stavroguin también es hijo de padres separados, y huérfano de padre desde su niñez. También su padre sustituto reemplaza a un militar y es amante de su madre (se trata del librepensador Stepan Trofímovich). Bajo un aspecto caballeresco, este hijo único vive sin arreglo a la ley: es sucio, alcohólico, tiene «malas compañías».

Kirilov, dentro de la misma novela que el anterior (*Los demonios*), se suicida al na-

cer su hijo, dejándolo en situación de prolongar esta galería de huérfanos. La madre muere de desesperación y el niño, de frío, sin llegar a recibir nombre alguno (palabra que lo sujete a la instancia paterna).

La familia Karamazov es algo más compleja, dentro de la misma problemática. El viejo Alexei tiene a Dimitti (Mitia) con Adelaida, y a Iván y a Alexei hijo (Aliosha) con Sofía (este nombre se repite en Dostoievski, asociado a la figura materna, transmisora del saber infuso y telúrico: *Sofía* es sabiduría). Todos, huérfanos de madre desde pequeños, conocen el carácter orgiástico y étlico del viejo. Alexei no controla sus impulsos, no los somete a la ley. No ha sacrificado su pene para adquirir su falo: está simbólicamente castrado.

Abandonado (expósito), Mitia es criado por un servidor de la casa, Grigorii. Luego pasa a manos de Piotr y de dos tutores más. El muchacho también sale juerguista y mal estudiante. Sólo conoce a su padre cuando su mayoría de edad, al reclamarle su parte en la herencia materna.

El tío Piotr, por su parte, actúa como el «maestro indeseable»: ha sido educado en París, fue amigo de los libertarios Proudhon y Bakunin: es la Europa revolucionaria y demoníaca. Hasta dice haber participado en las barricadas del 48.

Iván y Aliosha también son entregados a Grigorii, pero la Generala, madrina de la difunta Sofía, se los arrebató por la fuerza. En seguida, la señora muere y los niños pasan a la tutela de Eutimio Petróvich Poliénov, un funcionario del gobierno.

Tal vez sea Aliosha el único de los hijos reconocido a medias por el padre. En efecto, éste va al convento donde el muchacho es monje, lo sustrae y se lo lleva a casa.

Aparte, todavía tenemos a Smérdiakov, hijo bastardo que el viejo Karamázov engendró por violación de una tonta que callejaba en las inmediaciones. El bastardo pasa a ser criado de Grigorii y discípulo del viejo Fedor, que le da la llave de su biblioteca, la cual frecuenta Smérdiakov, leyendo libros a medias y despreciándolos por mentirosos.

La filosofía del viejo Karamázov, que lo expulsa del mundo de la ley y lo deroga como instancia paterna, está clara en sus declaraciones:

En el desenfreno se vive más a gusto; todos lo condenan, pero todos viven en él, sólo que secretamente, mientras que yo lo hago al descubierto. Por mi franqueza, todos los calaveras se la toman conmigo... Para un hombre decente, el paraíso resulta hasta indecoroso. A mi juicio, se duerme uno y no se despierta más. Si queréis, rezad por mí. Si no queréis, idos al diablo.

En *El adolescente*, tenemos la instancia paterna curiosamente desdoblada. Arcadio (el hombre de la Arcadia, que lleva en su nombre el paisaje de la regeneración) es hijo legal de Makar Ivanovich Dolgoruki, jardinero al servicio de Versílov, el padre real y señor del lugar, que nunca se ha hecho cargo de su hijo. Versílov es el típico padre dostoievskiano, pródigo y derrochón, que consume tres herencias y muere en la miseria.

La cosa se complica porque Arcadio lleva el apellido Dolgoruki, que lo confunde con la familia de un famoso aristócrata. Es decir que, al desdoblamiento inicial se agrega un tercer girón de instancia paterna, el nombre de un poderoso señor que no es su padre pero cuyo apellido lleva. Al no llevar su apellido «real» (Versílov) hay en su nombre un hueco, el correspondiente al elemento paterno.

La madre se llama Sofía Andréievna (Sofía hija de Andrés, sabiduría hija de varón),

que se casa con Makar al pagar Versílov un precio al jardinero. Makar vaga por Rusia, sin hacerse cargo del niño, que es criado por extraños, como un expósito. Al ver a Versílov, a los diez años, queda estupefacto y, desde entonces, sueña con él (como Ras-kólnikov, según vimos). El padre aparece aureolado, aunque, en la vigilia, es notorio que la sociedad lo rechaza por su actitud atrabiliaria.

El sueño y el padre soñado en él, fijan a Arcadio a la infancia (otra recurrencia dostoiévskiana: ver al padre desde la niñez del hijo). El sueño es siempre el mismo sueño y, por ello, el soñante recupera su constante edad primigenia. El sueño del padre, pues, congela la niñez del hijo, impidiendo que éste crezca.

Los caracteres de la relación Versílov-Arcadio se corresponden con el rol social del padre. Versílov es la imagen personal de una aristocracia campesina, decadente, refinada y, a la vez, brutal, incapaz de regir sus negocios y, por lo mismo, de actuar como clase dirigente, o sea como instancia paterna válida para las clases dominadas.

Imagen de la anomia de un fin de raza, de una época que se sobrevive a sí misma, vegetativo supérstite de su último deseo, Versílov le habla a su hijo de Dios, pero de un dios ocioso, que ha creado al mundo y se ha desentendido de él, no manifestando el menor interés por su criatura (como él mismo hacia su vástago).

Dios existe, pero es como si estuviera muerto. Toda la cadena de mandos de la ley está apoyada sobre su cadáver y se invoca una legalidad difunta. Por ello, sigue Versílov, amar a los hombres es tanto un deber como una imposibilidad. Los hombres merecen desprecio porque se los ama, ya que también quien ama es despreciable.

No es, por ello, un deber el que nos liga por amor a los demás, sino una moral aristocrática del *noblesse oblige*: es mi propia nobleza la que quiere obligarse, nadie puede exigirle nada desde fuera. Versílov no acepta jueces que lo consideren, sólo él puede juzgarse a sí mismo. Soberbio, el padre reemplaza a Dios mismo, haciendo mérito de su muerte. Pero, viceversa y paradoja, ese Dios muerto es insuficiente fundamento de su instancia paterna.

El otro «padre» de Arcadio, Makar, vagabundo, es el campesino instintivamente comunista, de fondo místico, que habla todo el tiempo de la travesía por el desierto, pero que es incapaz de vivir conforme a lo que declara. En ambos casos, la distancia entre la conducta del padre y el mundo de la ley es infranqueable.

La insuficiencia de las figuras paternas hace que abunden, en las novelas de Dostoievski, los maestros, tutores, curadores y guías, padres sustitutos a los cuales el héroe interroga en busca de una sólida legalidad. Veremos que tampoco ellos tienen respuestas válidas y que la redención vendrá por otra vía.

El lugar del padre

A partir de un lugar paterno defectuosamente ocupado dentro de la estructura de la ley, el hijo carece de oportunidades de acceder a él (ya veremos lo que hace en vez de esto). No puede heredar a un padre inválido y, por ello, no puede ser padre. En general, los héroes de Dostoievski no tienen hijos y tampoco se encargan de tareas directivas del conjunto social, como corresponde al padre. El rol paterno es débil también en la interioridad del héroe.

Por excepción, a veces Raskólnikov funge de padre. Tal, cuando enfrenta a su madre y a su hermana, ordenando a ésta que rompa su compromiso matrimonial con Luchin, como así ocurre finalmente. Luchin, el «hombre normal», intenta restañar la discutida honra de la hermana, a la cual intentó seducir Svidrigáilov cuando ella trabajaba de institutriz en su casa. También Raskólnikov discute el tema con el seductor, invocando la ley paterna (la honra del clan está depositada en el sexo de sus mujeres, pero la administra el varón).

Pero éstas no dejan de ser excepciones. La parábola de Raskólnikov termina cuando él se reconoce a sí mismo al mirarse desde la sede de la ley y se define como un asesino.

Héroes soberbios y revolucionarios

Los héroes dostoiévskianos enfrentan una descomunal dificultad para integrar su identidad: no tienen acceso directo al lugar del padre, pues éste se encuentra abandonado y cerrado por falta de ingresos hereditarios, u ocupado por un usurpador al cual no es legítimo heredar.

El camino puede restaurarse y veremos en su sitio los medios apropiados. Entre tanto, los héroes dostoiévskianos toman otros derroteros: se ensayan como héroes soberbios (se ponen en lugar de Dios, se proclaman ellos mismos como fundamentos de la legitimidad, se erigen en *Urvater*) o como héroes revolucionarios (declarando caducos los actuales fundamentos de la ley y proponiendo su sustitución por otros, conforme al modelo de Stendhal en el Julien Sorel de *Le rouge et le noir*). La revolución, a su vez, no siempre coincide con el curso de la historia, empujándolo rápidamente hacia adelante: a veces actúa contra ella, volviendo a los orígenes.

El héroe soberbio carece de ley previa a sus actos, funda él mismo su ley, y no visualiza al otro. Es puro ensimismamiento, inmanencia infinita que se expande con la voracidad del deseo, tomando todo lo existente por objeto. Así teoriza Raskólnikov, su paradigma:

Hay en el mundo ciertos individuos... para los cuales es como si no se hubiese escrito la ley... Los legisladores y fundadores de la Humanidad... habían sido criminales aunque no fuese más que porque, al promulgar leyes nuevas, abolían las antiguas, tenidas por sagradas para la sociedad y los antepasados...

Raskólnikov no admite la existencia de la naturaleza, es decir de lo dado. Por el contrario, propone «mejorar y encauzar» la naturaleza, actitudes propias del gran hombre (o superhombre, si se prefiere la palabra nietzscheana: el hombre que no admite el modelo antropológico heredado).

Estrictamente, al matar a la usurera, Raskólnikov no comete un crimen: No ha transgredido la norma, ya que no admite ninguna. Sus actos son fundacionales de una nueva normativa: la «nueva palabra» que sólo pueden pronunciar los individuos excepcionales.

Las creencias declaradas de Raskólnikov refuerzan esta imagen de origen de sí mismo: cree en Dios (cuyo lugar ocupa), en Lázaro (fantasea resucitar, volver de su propia muerte) y en la Nueva Jerusalén, o sea en la escatología que generan los hombres como él, una regeneración del tiempo histórico que tiene que ver con la omnipotencia de Dios y la capacidad de palingenesis de Lázaro.

Si no hay una ley preexistente a nuestras acciones, la mera actividad humana es siempre moral, en una suerte de universalismo ético de la indiferencia. Es el *Todo está bien* de Stavroguin (un crimen, el crecimiento de una planta, el elogio y el vituperio).

Por el contrario, el capitán de *Los demonios* razona que no existe identidad sin Dios, o sea sin un fundamento de la legalidad que se considere válido por sí mismo, es decir sagrado, y que se sitúa antes de constituirse cualquier individualidad. «Si no hay Dios, ¿qué capitán soy yo?» O sea: «Si no hay *Urvater*, ¿quién legitima a los que administramos la ley?»

El héroe soberbio actúa matando, dirigiendo su capacidad de destruir contra los demás o contra sí mismo. En rigor, no se trata de un homicida ni de un suicida, sino de alguien que intenta ocupar el lugar de Dios («Quien se suicida se vuelve Dios», asegura Kirilov) o someter la concreta y opaca existencia del otro a una abstracción transparente que le quita su carácter de alteridad. Dios, inexistente y necesario, es un truco de la razón para continuar en la vida y evitar el suicidio. Para demostrarlo, Kirilov se elimina tras atribuirse todos los crímenes, negándose a la invención de Dios.

Aquí aparece el final del experimento superhumanista del héroe soberbio. El *Urvater* hace posible la vida, sometiendo el impulso a la norma. Por el contrario, la usurpación de su lugar por el hijo, lleva a la disolución y a la muerte.

Los héroes dostoievskianos que retornan de la soberbia y admiten el mundo de la ley, normalmente, son reconducidos por una mujer. Esta les indica la opacidad concreta del otro y les señala la lectura del libro sagrado, es decir del código legal particular que permite distinguir lo permitido de lo prohibido. Sonia en *Crimen y castigo*, Sofía en *Los demonios*, enseñan al héroe a aceptar el dolor (la otra mejilla), es decir a aceptar su propia opacidad concreta que es ser otro para los demás, a la vez que los persuaden de que el infinito y la eternidad existen fuera del sujeto, y que el lugar de la dicha es una promesa sin ubicación en el mundo (sentido del límite que permite constituir la subjetividad: encuadramiento del impulso: falo). El suicidio de Stavroguin («por generosidad y sin culpa de nadie») no actúa, pues, como resultado de la imposibilidad de vivir, sino como aplicación de la ley, aceptación de la culpa y administración del castigo.

Tan no es crimen el acto del héroe soberbio, que suele ir acompañado de una manifestación de ostensible gratuidad. Raskólnikov mata a la usurera pero no toca un céntimo de su tesoro. Mitia Karamázov mata al viejo Grigorii (o cree matarlo), le roba tres mil rublos pero no se queda con ellos, pues los gasta en una sola juerga. Invirtiendo el pecado original, la deuda primaria que habilita la construcción de la ley, Mitia declara: «Quise matarlo pero soy inocente» (el pecado original sostiene: «Soy culpable aunque no haya deseado ningún crimen»). Por fin, Mitia cargará con la muerte de su padre sin haberla cometido, aceptando el pecado original, es decir la deuda simbólica por la muerte del padre. Dios tiene derecho a hacer sufrir al hombre y se vale de los jueces para ello. Hacerlo sufrir por amor, por cariño hacia la subjetividad de la criatura, que en el padecimiento conoce sus límites y se erige en sujeto concretamente existente.

Frente a Rakitin que sostiene «Se puede amar a la humanidad sin Dios», Mitia concluye que «Si Dios ha muerto, todo está permitido». Esta tensión diseña una de las preguntas fundamentales de Dostoievski: «¿Puede la humanidad sustituir a Dios?» O, si se prefiere: «¿Cabe internalizar a Dios en la humanidad, convirtiéndola en sujeto

absoluto (la fantasía hegeliana del fin de la historia)?» Si Dios no es una distancia absoluta y carente de medida, una exterioridad insuperable, entonces es posible su instalación en la tierra (la fantasía de Cristo, el Dios vivo). De lo contrario, el reconocimiento del otro como tal pasa por un tercero que está fuera, el Padre del cual todos somos hijos y que nos permite reconocernos como hermanos. El otro resulta, así, en esta lógica cristiana, un parecido de familia.

Reconocerse culpable de la muerte del padre sin haberla cometido es empezar a construir un universo moral, admitirse como deudor y buscar un acreedor, alguien a quien pagar el precio, un otro que reciba nuestra dación. Es lo que Mitia hace cuando asume el crimen de Smérdiakov, y lo que Iván siente sin haber hecho nada: «Tengo derecho a desear» (desear es desear la muerte del padre). Aliosha enterrará al inocente y lo convertirá en tótem de la nueva humanidad, la que Mitia y Grúshenka fundarán en América, entre los indígenas. La nueva humanidad es la familia fundada en la categoría del otro, no en vínculos de sangre esgrimidos por padres inválidos (el viejo Karamázov).

El héroe revolucionario intenta, como queda dicho, refundar el orden, sustituyendo un *Urvater* caduco por otro, vigente. Una legalidad reemplaza a la otra. Mishkin (*El idiota*, parte IV, capítulo VII) desarrolla largamente el papel de Rusia como refundadora del orden cristiano frente a la falsa antinomia Iglesia Romana-socialismo.

La fantasía de Kirílov también es revolucionaria: se trata de crear un hombre nuevo, para el cual sea lo mismo vivir que no vivir. Un hombre incapaz de dolor y de espanto. Un hombre con un Dios diverso del heredado, que ha muerto: un Dios del placer, la vida y la inocencia. Placer sin sufrimiento, vida sin muerte, inocencia sin culpa: el Paraíso. Las fantasías revolucionarias pasan, a menudo, por este retorno a un estadio anterior a la historia. Es también la torre de Babel, por la cual baja el cielo a la tierra. En cualquier caso, la idea dostoiévskiana de revolución es anárquica y contraria a la historia: no es el resultado de una maduración de las condiciones históricas (idea marxista de revolución, por ejemplo) sino una brusca ruptura de lo existente y una recuperación redentorista del perdido origen. Un renacimiento, para el cual hace falta una madre inocente, una virgen.

Un rasgo final de estos héroes es su modelización literaria: Lizaveta Prokófievna, al final del *Idiota*, intenta volver a Mishkin a la razón recordando el final del *Quijote*. Nastasía tiene en su alcoba, como libro de cabecera, *Madame Bovary*. Ambos paradigmas literarios apuntan a lo mismo: a la torre de Babel, según quedó ya descrita. Ella se suicida, él recupera la razón y muere por no poder ya desear, como si la razón fuera incompatible con el querer.

Maestros

No son los maestros los que restauran la relación del hijo con el *Urvater* a través de una nueva y válida instancia paterna. Las enseñanzas de los maestros, saber puramente profano, llevan a la equivalencia indiferente en que todo puede decirse y nada resulta necesariamente creíble. El salón magistral de *Los demonios* anticipa el mundo de *La montaña mágica* y *El hombre sin atributos*, en que los maestros propagan doctrinas opuestas e inconcluyentes.

Stepan Trofímovich es la cifra: librepensador, tiene nostalgias de la bella y perdida Edad Media, sobre todo de una idealizada España, con sus cortes brillantes, sus hermosas damas y sus envenenamientos. El magno ideal ha sido rebajado en nombre de la igualdad, la envidia y la digestión. El maestro concluye que quiere convertirse en mendigo.

Y del mismo modo, mientras el narrador afirma que «el hombre teme a la muerte porque ama la vida y esto es lo que manda la naturaleza», a renglón seguido, Kirílov dice que «El hombre ama la vida sólo cuando es desdichado y todo es dolor y espanto». El eslavófilo Schátov pretende regenerar al mundo a partir del pueblo deífico, que es el ruso, encarnación de las virtudes telúricas del campesino paleocristiano, al tiempo que Schigálev defiende a las minorías ilustradas y despóticas sobre la mayoría de los proletarios, vueltos al estado de naturaleza y redentores de la sociedad, y Verjovenski imagina un mundo de humillados, víctimas y borrachos que fundan una nueva humanidad consagrando a un príncipe impostor.

En los *Karamázov* se reproduce la situación: mientras el padre Zósimo, maestro de Aliosha, propone perdonar a todos y hallar la felicidad en el dolor, lejos del mundo, Miúsov, liberal y anticlerical, disputa con el padre Paisii, que defiende un Estado universal cuyo modelo es la Iglesia (en cierto modo, parece un borrador de las discusiones entre Naphta y Settembrini, en *La montaña mágica*). Parecidas ideas se ventilan en *El adolescente* (eslavofilia, liberalismo, nihilismo) entre maestros encontrados que se neutralizan y nada dejan en el espíritu del iniciando: Sokolovski, Dergachev, Kraft, Vassine. Mientras Tuchard, el dueño de la pensión, castiga a los estudiantes porque humillarse es la manera de aprender a ser libre a través de la servidumbre, el héroe duda entre ser rico como Rotschild y ser pobre y santo como un monje, oscilando, sin salida, entre el mundo y el claustro.

Triángulos

El tres es el número de la perfección y es también la cifra del hijo protegido por la pareja parental. Tres hacen falta para que el héroe reconozca la existencia del otro gracias a los oficios de un mediador. Estos triángulos son el modelo amoroso dostoiévskiano.

Raskólnikov, discípulo de Marmeládov, se enamora de su hija Sonia y empieza a tomar conciencia de la existencia del otro cuando, de visita en el lugar del crimen, se encuentra con que un coche ha atropellado a Marmeládov en la calle. Los pintores y el portero lo toman por un maleante y él se ocupa de Marmeládov, moribundo, reconociéndolo como prójimo.

El triángulo (dos hombres que aman a la misma mujer) tiene, en Dostoiévski, una relación directa con la función de la mujer misma, madre iniciática del héroe, que lo introduce en el camino de su regeneración, apartándolo del dinero y enseñándole a reconocer la existencia del otro. Para que se constituya en madre, el varón necesita un espejo en que encontrar al hermano, es decir al otro hijo de la misma madre. En cierto sentido, el héroe se enamora de su doble, del sí mismo fuera de sí, y la parte femenina del otro y de sí mismo es la madre iniciática que ambos varones aman. Es la situación Mishkin-Nastasía-Rogochin en *El idiota* (los dos hombres velando el maloliente cadá-

ver de la mujer son una cifra de esta situación). Mitia e Iván aman a Katerina Ivánovna. Mientras el viejo Karamázov la quiere para sí, Mitia la «entrega» a Aliosha y ella señala a Aliosha la existencia de Grúshenka. Es la madre iniciática que refunda la familia y en la cual todos reconocen su comunidad de lo femenino (lo materno). En cualquier caso, la trenza se organiza en triángulo: Padre-Mitia-Grúshenka, Iván-Mitia-Katerina.

El doble (Razúmijin, Rogochin) permite al héroe verse fuera de sí, en espejo. «Yo soy como es él.» En tal desdoblamiento aparece la figura del hermano iniciático y se abre el camino hacia el otro. Es una relación dialéctica entre el Yo y el Tú, términos correspondientes que no pueden darse por separado. Rogochin y Mishkin grafican muy claramente esta relación, cuando disputan por el cuchillo del jardinero, que Rogochin usa para abrir las páginas de los libros: poner de manifiesto la escritura, matar. Finalmente, intercambian cruces y se declaran «hermanos» (de nuevo: porque tienen la misma madre).

El otro

El otro no es el mero y puro sujeto exterior. Nunca es naturalmente otro. No es eso que está ahí fuera y ataja el sol o me pregunta la hora. El otro se constituye como tal cuando me define como otro, porque su mirada sube al recinto de la ley y baja sobre mí, para reconocermé.

Esa mirada que me vincula al mundo de la ley, me constituye también en mirado por mi propia mirada desde el mundo de la ley. Cuando Raskólnikov cree que todos lo miran, lo detienen por la calle o lo dejan pasar para recordarlo, no sólo recibe la mirada de la ley, sino que se mira con los ojos de la ley. Sin este juego ley-mirada-otro, la historia cambia de calidad. Este juego hace de *Crimen y castigo* un drama teológico, el reconocimiento de la existencia de Dios en el prójimo, la sacralización del otro. Sin él, la historia se reduce a una novela policíaca, con un inspector de policía más bien ineficaz y un criminal hipersensible que se desmaya al oler pintura fresca.

Es la mirada legal del otro la que hace de la usurera un ser humano asesinado por otro ser humano (y no la abstracción, el principio incorpóreo que declara Raskólnikov). Es el otro quien nos muestra que el yo no existe en sí mismo, sino para sí mismo, perdiéndose y reafirmandose en el tú. En el momento en que el otro se plantea como esencial para él mismo y esencial para el prójimo, entonces el yo comprende que la esencia le viene de los demás y que él carece de esencia al carecer de alteridad. En el sueño recurrente de Raskólnikov, él vuelve a matar a un ser sin rostro y se siente mirado por alguien que tampoco lo tiene. Deudor de una muerte innominada, recibe la mirada reconocedora del puro otro. Raskólnikov ama a Sonia porque se parece a su víctima y considera que pudo matarla también. En cualquiera de sus semejantes hay una víctima posible y Sonia, con el libro de la ley en la mano, aparece como el semejante privilegiado, el otro por excelencia.

Madres

Sabemos que, en el esquema clásico, el héroe se encuentra con una maga, madre iniciática o segunda, que coadyuva a que él reconozca sus facultades y las ejerza. En

las novelas de Dostoievski esta maga es santificada por el héroe y la tarea de tal madre segunda es componer la relación del hijo con el fundamento de la ley a través de la instancia paterna. La madre regenera y vuelve a parir al hijo en un mundo reprimado, porque está investida de valores paternos, esos valores que el papá biológico es incapaz de asumir.

Este rol reductor da a la mujer dostoievskiana un sesgo fálico. Ella endereza lo torcido, repone el eje que sostiene el edificio de la ley, ayuda a identificar el cimiento de la moralidad en el corazón del héroe. A veces, con la apariencia de una matrona, que señala, a su turno, a una niña como compañera del héroe. En otros casos, asumiendo ella misma el papel de la niña que acompañará al héroe en su aprendizaje redentor (Sonia sería ejemplo de esta última, Nastasia de la anterior). El hecho de que, casi siempre, se trata de una cortesana o una prostituta callejera, aparte del obvio símil evangélico (María Magdalena), hace que se faciliten las cosas en cuanto la mujer simboliza la madre común y la promiscuidad sexual aproxima a los hombres entre sí por medio del vehículo femenino.

Niños huérfanos o expósitos, los héroes dostoievskianos necesitan de una madre que se instale en el lugar del padre, abandonado por éste. En el caso de Arcadio, la mujer (Catalina Nicolaievna) es compartida por el padre y el hijo, para que su rol mediador sea más elocuente. Normalmente, el elemento que une a los hombres entre sí es la figura paterna, que relaciona al sujeto con la ley. Padre, rey o Dios, él es quien discrimina la letra del código. En su ausencia, el elemento vinculante es una madre que hace las veces de padre.

No es, pues, la mujer como tal la encargada de la redención, sino la mujer que incorpora los valores masculinos. La hembra en sí misma es instintiva, baja, viciosa. Representa el mundo de la codicia amorosa de la naturaleza. Pero, introyectando los elementos masculinos por medio de la maternidad, como la hembra introyecta la descarga seminal, reproduce con abundancia las potencias viriles, señoreando, a su vez, sobre los varones: es la única mujer que deja de ser género para ser individuo, inaccesible como el Sol (astro viril) y protegida por las cautelas del incesto: es la madre.

Reconciliados padre e hijo por la mirada mutua que pasa a través de la maga, la función de ella se termina y la mujer desaparece de la escena. Veamos el final de *El adolescente*: Versílov reconoce a su hijo Arcadio, que lo reconoce como padre. Versílov quiere matar a Catalina y Arcadio se lo impide (triunfo de la ley), quedando herido el otro. Todo está en su lugar. Catalina se marcha al extranjero. Versílov y Arcadio se convierten en nacionalistas eslavófilos y creen que Rusia salvará a Europa, haciéndola realmente europea. Dios despierta en la tumba que le construyó el olvido de los hombres. He allí la tarea de la madre: hacer que el hijo reconozca sus propios demonios y los exorcise, es decir: que reconozca sus propias potencias.

De otro lado, la mujer tiene un falo particular: el poder de perdonar. Este involucra el de condenar. Si la mujer perdona, el hombre se perdona y es capaz de reiniciar su vida a partir de la resucitada inocencia del perdón. En caso contrario, el camino a la ley permanece bloqueado y el final es castración y muerte.

Fin de raza

Rechazando a la mujer, o renunciando a ella (Mishkin, Aliosha), no reconociendo a los hijos engendrados, formando parejas sin descendencia o sacrificando al inocente, los héroes dostoiévskianos no dejan vástagos propiamente dichos. Son un fin de raza, que se educan, accidentalmente, para rectificar sus relaciones con la instancia paterna, pero no para ser padres. Más, todo lo contrario: se forman para ser hijos y seguir siéndolo, acaso en la recuperación fantástica de la tibia promesa de dicha encerrada en la pareja de la madre con el niño.

Tal vez porque el espejo paterno es inaceptable, la paternidad aparece como horrible y motivo de rechazo. O porque el amor se cumple si es incorpóreo (amor al enfermo o al inválido: amor al epiléptico Mishkin, tal vez un histrión que finge su enfermedad, amor a la inválida Lise), si está liberado de la carga del cuerpo. Aliosha frecuenta a los niños, conservando la inocencia primaria y aceptando la maternidad de las instituciones (la Iglesia, la Madre Patria). Es como si la madre interviniera para reponer el orden paterno deshecho al comienzo de la historia pero, además, para apoderarse del hijo e impedirle crecer. Otra vez, la imagen del artista contemporáneo se cristaliza en el hechizado mundo de una infancia que se salva a fuerza de no desarrollarse.

¿Es también esta gente sin hijos la imagen de una sociedad que vive sus últimos días y desaparece sin dejar rastros, evitando que alguien reciba la herencia?

El hombre situado

Como contrafigura de los héroes dostoiévskianos, aparecen algunos opuestos que encarnan la normalidad, es decir la sucesión previsible en el orden de las normas. Son personajes que están en su lugar, que heredan lo que les pertenece, que no piden nada impertinente y cuyo deseo se ajusta a los objetos lícitos que están al alcance de su mano. Luchin, novio de la hermana de Raskólnikov, y el gobernador von Lembdke, en *Los demonios*, son algunas de estas contrafiguras. Siguen su camino, aceptan pasivamente el destino que les toca vivir, considerándolo correcto y justo (por contra, Raskólnikov es el que «no tiene sitio adónde ir»), proponen escribir y difundir historias edificantes. Están en el lugar que les corresponde.

El dinero

La mujer incita al hombre a ganar dinero y luego es ella misma quien lo gasta, generalmente de modo rápido y, a veces, catastrófico. La mujer actúa, en este sentido, dentro de la mitología dostoiévskiana, como sujeto activo del deseo y como medida del falo. Los decretos femeninos serían, en este sentido: «Yo quiero que tú ganes dinero y soy quien medirá la magnitud de lo ganado».

Donde mejor desarrollado está el tópico es en *El jugador*. Pólina, mujer de la cual está enamorado el narrador y que lo incita a jugar, es la maga de la fábula, o sea la mujer que permite y propicia el encuentro del héroe con su falo. El dinero a ganar será el precio de la mujer y el motor de la historia: ella incita al hombre a vivirla y a narrarla.

Por otro lado, Pólina estimula a su abuela a jugar, a perder y a dejar a sus herederos sin herencia. El jugador también es pródigo, pues despilfarra lo ganado con Blanche de Cominges, quien lo incita a seguir jugando.

El jugador ejercita ciertos poderes sobre las cosas, que integran el haz de potencias cuyo desarrollo estimula la maga. Desafía a la suerte, somete el orden (aunque no el sistema) de los juegos y sus leyes numerales, mide lo ganado en público, exhibiendo la magnitud de sus potencias en acto. Por su parte, aprende que la carencia es infinita y siente que le falta todo el dinero que todavía no ha ganado, por lo cual fantasea que nunca terminará de jugar.

Nastasía hace algo parecido. Cuando se fuga con Rogochin, él le entrega cien mil rublos. Ella los arroja al fuego. El héroe conquista un tesoro y lo muestra a la maga, para que ésta lo evalúe y determine la longitud del falo. Pero ella lo destroza, lo aniquila, dejando al héroe en situación de castrado. Es cierto que este corte es saludable y que, en la lógica moral dostoievskiana, el dolor y la humillación purifican. Emerger redimido por el sufrimiento es una manera de asumir la ley y, en este sentido, la poda radical que practica la maga es pedagógica.

El dinero es, pues, fálico, en tanto se acumula, pero es castración en tanto se prodiga. Por lo tanto, la falta se convierte en potencia si el héroe aprende a renunciar al dinero, liberándose de las servidumbres y peligros que su posesión implica. El mundo de Dostoievski es un mundo de derroche y falta de acumulación, que incita a pensar, de nuevo, en una sociedad que organiza su potlach final.

Europa y Rusia

El «padre» que ha usurpado la instancia paterna y desvincula al hijo del *Urvater* afecta en Dostoievski la figura del Demonio. Generalmente, esta posesión diabólica tiene una constelación ideológica alrededor, vinculada a la figura de Europa: el espíritu del mundo, el poder terrenal, la historia, la razón, el saber profano, la democracia, el progreso, la técnica, todo lo —digamos— «apolíneo» del mundo, se vincula con el «mal» padre.

En este plexo conviene insertar la enfermedad de Mishkin. Este huérfano, adoptado por un gran propietario, es enviado a Suiza para educarse en los cánones europeos y curarse de su epilepsia. Lo atiende un doctor Schneider (sastre o cortador en alemán: castrador y vestidor). El idiota vuelve a Rusia de su viaje iniciático, ignorante y enfermo, con el talismán de su idiocia. Ha elegido la patria y la enfermedad.

Virgen, célibe por su propia voluntad, Mishkin se define por sus carencias: enfermo, pobre, hambriento, mendicante, es un fin de raza que se caracteriza por pedir lo que le falta.

La enfermedad (en el caso, el aura epiléptica) es una forma de conocimiento. Frente al modelo apolíneo, racional y luminoso de la ciencia europea, el trance, la luz negra, lo visionario del saber ruso. La «suprema síntesis de la vida» es el momento fronterizo en que el ataque epiléptico se anuncia y todo se ve inexplicablemente claro, como en el éxtasis religioso o en la alucinación del opiómano. Ese instante supremo implica sus-

pensión de la actividad mental, estupor epiléptico, idiotez. Es el saber infuso e indistinto del alma frente al saber distante y disociador del espíritu. Rusia y Europa.

Por contra, Iván Karamázov quiere irse de Rusia y quedarse en Europa, entre hombres prácticos que evitan los debates doctrinarios que extenúan a los jóvenes rusos, esos jóvenes seniles que divagan sobre anarquismo, socialismo, embriaguez y Dios. Iván es la visión totalmente profanizada del mundo, una realidad sin Dios y sin lugares sagrados, en que lo divino es una mera necesidad lógica, un invento que honra al hombre y no, al revés, un resultado de la omnipotencia de Dios reconocida en la fe. Iván niega la armonía universal, concibe el mundo como desequilibrado y sembrado de huecos y de incoherencias. Nada justifica el espectáculo de un niño recién nacido y devorado por unos perros.

Prefiero quedarme con mi no vengado dolor y mi indignación insaciable, *aun cuando no tenga razón*. Además, han tasado demasiado cara esa armonía: no tenemos en el bolsillo dinero bastante para pagar la entrada... No es que no acepte a Dios, pero le devuelvo, con el mayor respeto, mi billete.

Lo propio del alma rusa es creer más allá de la razón, creer aun contra la razón. Esta sólo lleva al infinito análisis, a la incertidumbre que acaba con el conocimiento. En su entrevista con el Demonio, Iván escucha que el Tentador le dice «no existo» porque lo demoníaco del saber racional es, justamente, la duda insaciable.

Pero es el mismo Demonio quien se encarga, como enviado de Dios (como «mal» padre) en reducirse al absurdo: no es posible la vida sin divinidad y si el hombre renuncia a la inmortalidad y somete absolutamente a la naturaleza, se diviniza a sí mismo, volviendo imposible la vida social en un universo donde todo está permitido (parte IV, libro XI, capítulo IX).

En nuestro vocabulario: es imposible la vida sin *Urvater*, sin un elemento que se considera primitivo y que se pone fuera del juego, sacralizándolo. De algún modo, la tarea de la Madre Rusia, madre iniciática y redentora, es, en Europa, la misma que la maga en las novelas de Dostoievski: disipar la presencia del Demonio y reconciliar al hijo con el Padre. Ni Apolo ni Dionisos, ni salud perpetua ni enfermedad eterna. Asclepio, el dios que cura a partir de la necesidad de enfermarse, de llegar a la lucidez mística que adquiere el cuerpo enfermo. Freud, buen lector de Dostoievski, estaba en las mismas.

El Gran Inquisidor

Ante Cristo, que viene al mundo a dar a los hombres el don insoportable de la libertad, el Gran Inquisidor restaura los principios de la autoridad clerical: «Hemos justificado tu proeza y la hemos basado en el milagro, el secreto y el poder».

El Gran Inquisidor opta por Dios contra Cristo (a Dios, por razones de respeto y tabú, no lo nombra, lo llama *El*). De algún modo, le dice a Cristo que no se ponga en el lugar del *Urvater*, que lo suyo es ser hijo y dejarse de misteriosas identidades con el Padre. Cristo rechaza la espada de César y el Gran Inquisidor la acepta. Con ella persigue al Hijo para que, después de muerto, se lo honre como víctima.

Memorias del subsuelo

La historia vuelve a ser típica: hay un narrador cuyo nombre no conocemos, criado fuera de la familia, y que nunca ha tenido una casa (o sea: el lugar donde nos aman). Habita un subsuelo.

Hay un doble, que es bello y torpe (Zierkov) y la prostituta del caso, Lisa. Ella lo va a ver a su sótano y lo proclama su salvador. El, que no tiene éxito con la mujeres, como Zierkov, en lugar de ufanarse, se avergüenza. Todo va bien: la vergüenza no tiene causa, el narrador va adquiriendo conciencia del pecado original. Debe su nueva vida. Como siempre, intenta pagar pero ella, como siempre, rechaza el dinero.

Hemos nacido muertos, y hace mucho tiempo que nacemos de padres que ya no viven, y eso nos agrada cada vez más...

El narrador promete seguir sus memorias, pero no lo hace. Estamos ante un fragmento, pero ¿acaso no sabemos cómo termina la fábula?

El eterno marido

He aquí la historia del marido (Trussotski) y el seductor (Velchaninov) con, en medio, Lisa, la hija que la mujer legítima tuvo con su amante. Hay un pasado con una mujer desaparecida (la esposa), un pasado en que el marido era débil y el seductor era fuerte.

Ahora, las cosas han cambiado. Lisa, madre iniciática, hace comprender a Trussotski que él es el fuerte, pues el otro nada puede hacer si no existe el marido: necesita de una esposa legal para transgredir la norma de acuerdo a la ley y hacerla transgredir a ella (o viceversa). Sin marido no hay adulterio y la mujer carece del encanto ilícito que moviliza al seductor.

Hay dialéctica del amo y el esclavo, en que éste (el marido, en el caso) acaba por señorear a su señor. Y hay la fascinación de un hombre por otro, siendo que uno cree haber descubierto los poderes ocultos del otro y, por lo mismo, haberse, a su vez, adueñado de ellos (según Dominique Arban, ésta es una constante dostoiévskiana).

El seductor es un enfermo: padece de insomnio, es excesivamente lúcido y reinvidica la civilización en tanto sus valores eminentes son enfermizos. Desde luego, se trata de un «ruso», en la óptica de la sana y bien dormida Europa.

¿Es suficiente su lucidez para entender la situación? ¿Entiende que el marido forma parte de la mujer que él seduce y que ambos, amante y adúltera, se alojan en el espacio creado por el marido? ¿Comprende que no tendrían lugar si no fuera por el marido?

Hay un pasaje en que Trussotski, ebrio, besa en la boca a Velchaninov, que está sobrio, y le pregunta: «¿Ve usted qué amigo soy?»

El marido es el elemento activo del triángulo, pues piensa ofrecer al seductor a su nueva mujer. Amor con odio, amor-fuerza, amor-sometimiento (que puede llegar a la pelea física), amor subterráneo y vil, en que falta el elemento femenino redentor. Al escamotear a la figura de la mujer, no sabemos si ella se portará como una maga correcta. Presente, la mujer es el emblema de la redención. Ausente, lo es de la culpa.

Se habla del eterno femenino. Tal vez Dostoievski, según entiende Georges Philippenko, ha parodizado en tono de vodevil la eternidad de lo femenino en la figura del marido eterno.

La carencia elemental

«De aquello se había olvidado en absoluto, pero a cada instante recordaba que se había olvidado de algo de lo cual era imposible olvidarse», se dice de Raskólnikov.

Es decir: hay un olvido que consiste en saber sólo que se ha olvidado algo imposible de olvidar, olvido abstracto y absoluto, cuyo contenido no podremos conocer nunca. Ese olvido, al apelar a la imposibilidad, genera en quien olvida cierta responsabilidad: he hecho lo que no podía hacer, lo que era normativamente imposible. He transgredido una norma cuyo contenido ignoro.

Mishkin vive llevando la cuenta de lo que le falta para morir, siendo que ignora la fecha de su muerte, no se concreta en facticidad. Como el condenado a muerte a quien se ha conmutado la pena, postergándola, valora lo limitado del mundo como un tesoro infinito, pues infinita es la distancia que hay entre la muerte y la vida, cualquier vida, sea cual fuere su magnitud.

La vida es como un talismán que el héroe cree traer del reino de la muerte, donde nunca estuvo. Tal vez porque la muerte permite contar, recontar, hacer cuentas (y cuentos).

Estamos, pues, ante un tesoro infinito que se caracteriza por su finitud. Quizá sea infinito el deseo de vivir, en medio de una vida que sabemos finita. Todo lo que es quiere ser eterno, asegura Goethe.

Pero no vayamos tan lejos, no escapemos tan lejos. Estábamos en aquella carencia que se denunciaba por el olvido de lo desconocido. Así de simple. Ippolit razona que el mosquito, en el rayo de sol, está en su lugar y él, que es un hombre, es un paria. Mishkin, por su parte, levanta un brazo hacia el «infinito azul» y se echa a llorar:

Lo atormentaba la idea de ser completamente extraño a todo aquello. ¿Qué festín era aquél, qué gran fiesta perenne, que no tenía fin y por la que suspiraba tanto tiempo hacía, siempre desde la infancia misma y en la que nunca pudo tomar parte?

¿Qué distingue la relación del mosquito y la del hombre con el mismo espacio iluminado? Acaso, la noción de infinitud, que introduce en la vida humana una sensación de carencia y de anonimato, cuando el hombre se la pasa poniendo nombre a todo lo que existe (o que él cree que existe). Al mosquito no le falta nada porque no tiene la palabra infinito para hacer desdichada a su conciencia. Al hombre le falta todo lo que no tiene e ignora qué no tiene. Si el mundo es una fiesta, él está excluido. Si el mundo es una morada, no es la suya. Es el único animal impertinente, que además puede denominarse a sí mismo como tal.

Si el hombre supiera que es dichoso, lo sería al instante. Esta es, quizá, la base de la psicología dostoievskiana. También Cristo enseñó a los hombres que todos son buenos y que basta saberlo para serlo. Lo crucificaron unos hombres que ignoraban su propia bondad.

Entonces: ¿cómo combatir esta sensación de extrañeza, de orfandad, de carencia que genera la conciencia infeliz? Tal vez, practicando un cerrado panteísmo naturalista, como Kirílov, que le reza a todo, incluida la araña que sube por la pared, dado el hecho de subir.

No obstante su confianza en la naturaleza, a Kirílov se le escapa algo: mientras ora por la arañita que sube, deja de orar por el resto de las cosas, cuya medida definitiva y cuyo nombre preciso se le escapan, así, infinitamente.

Blas Matamoro

Manuscrito original de "El Idiota"



Caligrafía y dibujo de Dostoiewski en una página del manuscrito de *El idiota*