

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: Sokolvski, 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 Dostoievski, 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 reconductor 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, Nastasía 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.