

## Dostoievski y Nietzsche combatiendo al nihilismo

### Dostoievski and Nietzsche fighting nihilism

*Lucas Gonzalo Aldonati*  
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)  
Argentina

**Resumen:** El presente artículo se propone realizar un análisis del deseo de parricidio que presenta F. Dostoievski por medio de sus personajes en su novela titulada *Los hermanos Karamazov* (1880). Dicha problemática será interpretada a partir de la sentencia “Dios ha muerto” (*Gott ist Tot*) que presenta el filósofo F. Nietzsche en el aforismo §125 de su obra *La ciencia jovial* (1882). El deseo de parricidio es interpretado como una de las consecuencias de una enfermedad mayor que padece Occidente, a saber: el nihilismo. Éste es un concepto que abordan ambos autores, pero ante el cual toman posiciones diferentes. Mientras Dostoievski optará por apoyarse en la fe, Nietzsche, en cambio, invitará a reflexionar sobre la voluntad de poder y el ultrahombre como camino para la superación del nihilismo.

**Palabras clave:** Nihilismo, Dios ha muerto, voluntad de poder, superhombre, parricidio.

**Abstract:** This article aims to carry out an analysis of the desire for patricide presented by F. Dostoevsky through his characters in his novel entitled *The Brothers Karamazov* (1880). This problem will be interpreted from the sentence *Gott ist Tot* presented by the philosopher F. Nietzsche in the aphorism §125 of his work *Die fröhliche Wissenschaft* (1882). The desire for patricide is interpreted as one of the consequences of a major disease suffered by the West, namely: nihilism. This is a concept that both authors address, but before which they take different positions. While Dostoevsky will choose to rely on faith, Nietzsche, on the other hand, will invite us to reflect on the will to power and the ultraman as a way to overcome nihilism.

**Keywords:** Nihilism, God is dead, will to power, superman, patricide.

#### 1. Nietzsche y la literatura rusa

La literatura rusa parece ser el origen en el cual comienza a utilizarse el término nihilismo y donde éste adquiere una resonancia no sólo a nivel conceptual en los círculos intelectuales, sino también en lo concerniente al nivel práctico-cotidiano. Es decir, hay grupos sociales en el siglo XIX que se identifican con el nihilismo y que emplean actitudes acordes a la carga teórica de dicho concepto. Escritores como Dostoievski, Turgeniev, Tolstói y posteriormente Chéjov, logran verter en sus textos una profundidad psicológica y existencial. La fuente de inspiración de estos

autores parte de su visión de la sociedad rusa en la que viven. Esta mirada provocará en Nietzsche un gran interés, sobre todo al encontrarse con los análisis psicológicos y sociales que reflejan los autores en sus obras. Pero la relación entre Dostoievski y Nietzsche ha sido sumamente particular. De ello, dan cuenta cartas escritas por Nietzsche en las cuales se hace referencia sobre los conocimientos que éste tenía acerca de la obra del literato ruso. La primera carta de la que se tiene conocimiento y, en la cual Nietzsche informa sobre el descubrimiento del escritor ruso, data del 12 de febrero de 1887 enviada desde Niza a su amigo Franz Overbeck<sup>1</sup>. A lo que se debe tener en consideración que la última obra escrita por Dostoievski (1821 - 1881) fue *Los hermanos Karamazov* en 1880 y que Nietzsche sufre el ataque de locura el día 3 de enero de 1889 en Turín. Por tanto, se trata de un período de casi dos años de contacto por parte de Nietzsche con la obra de Dostoievski, pero, curiosamente, es también el momento de mayor producción filosófica de Nietzsche.

Paolo Stellino pone en duda la expresión nietzscheana “hasta hace unas pocas semanas” refiriéndose al descubrimiento de Dostoievski en su carta del 23 de febrero dirigida a Overbeck<sup>2</sup>. Pues en el “Prólogo” a la edición de *Aurora*, sobre el cual Nietzsche trabajó en el mes de octubre de 1886, habría una similitud entre el *subterráneo* (*unterirdisch*) nietzscheano con el *subsuelo* (*podpol'e*) dostoievskiano<sup>3</sup>. Esto quiere decir que la lectura por parte de Nietzsche de *L'esprit souterrain* se

---

<sup>1</sup> “¿Te he escrito de H. Teine? ¿Y de que me encuentra *infiniment suggestif* [inifinitamente sugestivo]? ¿Y de Dostoievski?” (*Briefwechsel. KGA*, III, 5, pág. 21). Las siglas de las obras citadas de Nietzsche estarán en correspondencia con la “*Kritischen Studienausgabe (KSA)* in 15 Bänden” DTV de Gruyter (G. Colli y M. Montinari, Berlin/ New York, 1999). Se cita como *KSA*, ubicando previamente las siglas de la obra que propone la edición, luego el tomo de la *KSA*, a continuación, el párrafo correspondiente o la parte que corresponda. Para las obras que tienen traducción al español véase Andrés Sánchez Pascual (remitirse a la bibliografía). En caso contrario, será indicado en la nota al pie. Los *Nachgelassene Fragmente* se citan como *NF*, indicando años de redacción y tomo de la *KSA*, junto con los números adjudicados a los mismos según los manuscritos y número de página. Las cartas se citan según *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin, DTV/W. De Gruyter, 1986. Se cita como BKSAAK, indicando tomo, N°, destinatario, fecha, página.

<sup>2</sup> La afirmación nietzscheana del desconocimiento –incluso del nombre– de Dostoievski no deja, de todos modos, de asombrar, si se consideran dos factores muy importantes. En primer lugar, a partir de la traducción de 1882 de W. Henkel de *Crimen y castigo* (*Prestuplenie i nakazanie*), la reputación del escritor ruso y de algunas obras suyas tuvo una gran resonancia en Alemania y, en este sentido, es raro que hasta inicios de 1887 el nombre de Dostoievski pasara desapercibido para el filósofo alemán. Por otra parte, no cabe duda que la vida de Nietzsche, a partir de 1879, año en que dejó su profesorado en la Universidad de Basilea, fue una vida de soledad completa y de aislamiento del mundo, el cual quedaba fuera de su habitación, una vida angustiada por “la pena que comporta cada privación larga de luz y aire” (Stellino, 2008: 82).

<sup>3</sup> “En el “Prólogo” mencionado, el filósofo prepara al lector de su libro al encuentro con un *subterráneo* en acción, que excava hacia la profundidad y quiere la oscuridad porque sabe que, después de tanta fatiga, volverá a tener su propia aurora. Pero antes de llegar al nuevo amanecer, se ha de descender hasta el fondo de ese suelo, sobre el cual los filósofos han construido durante largo tiempo sus edificios inestables, a pesar de que ellos se vinieran abajo: el suelo de la moral, “la verdadera Circe de los filósofos”. El difícil camino, que Nietzsche ha escogido, ha sido el de

remontaría todavía más atrás. Otras de las alusiones que se puede encontrar está en el *Crepúsculo de los ídolos* (1889), allí, se define a Dostoievski como “psicólogo”. “El mismo filósofo reconoce, que su encuentro con Fiódor (entiéndase con su obra) se parece mucho al encuentro, en un anticuario de Leipzig en 1867, del libro schopenhaueriano *El mundo como voluntad y representación*” (Stellino, 2008: 79). Se conoce que las obras que ha leído Nietzsche sobre el literato han sido principalmente en francés, elogiando las traducciones y criticando aquellas que le habían sido enviadas desde Alemania. Como detalle, Charles Andler fue el primero en identificar la edición de *L'esprit suterrain* que Nietzsche conoció, y, según un estudio de C. A. Miller, se sabe con exactitud que la obra que el filósofo alemán leyó, poco y nada tiene que ver con el escrito publicado por el escritor ruso en 1864 bajo el título *Apuntes del subsuelo*. Sin embargo, al entrar en contacto con la obra de Dostoievski, Nietzsche comienza a identificar en autores parisinos, en concreto, P. Bourget, la influencia de las obras del novelista ruso.

Ahora bien, volviendo a los literatos rusos en general, no hay que olvidar que no solamente se hayan alusiones referentes al nihilismo dentro de la obra de Dostoievski, sino que también en la obra de Iván Turgueniev *Padres e hijos* (1862), por ejemplo, se las puede encontrar. Se supone que Nietzsche tuvo contacto desde joven con esta obra, incluso antes de publicar su primer libro *El nacimiento de la tragedia* en 1872<sup>4</sup>. Por lo tanto, la influencia del concepto y de la temática del nihilismo está presente en Nietzsche desde sus comienzos. Esto ayudaría a comprender mejor los cambios de título a las ediciones posteriores de su primera obra publicada, a partir de los cuales busca una insistencia en la cuestión principal que lo ocupa: el nihilismo. Luego, entre Turgueniev y el joven Nietzsche hasta el descubrimiento de Dostoievski y el Nietzsche maduro, queda por dilucidar la diversidad teórica para la que dicho concepto era implementado. A nivel político, moral, religioso o literario, la palabra nihilismo toma diversas acepciones según la intencionalidad y los matices, pero sin dejar de ser mayormente válidas y

---

socavar la confianza del ser humano en la moral y, para hacer es, ha tenido que convertirse en un aparente Trofonio” (Stellino, 2008: 84).

<sup>4</sup> *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*, obra que desborda la indagación filológica para convertirse en un manifiesto filosófico de primer orden, fue publicada en enero de 1872 por el editor de Wagner, E. W. Fritzsche en Leipzig y es la obra prima de Friedrich Nietzsche. La palabra música en el título de la obra evidencia, según Germán Cano, el rol decisivo que tuvo ésta sobre Nietzsche. La reflexión sobre la música fue el motor que espoleó al filósofo de Röcken a buscar su propio camino filosófico porque la música cumplía, según él, una tarea. La música tenía entre los griegos, según entiende Nietzsche, la tarea de transformar el sufrimiento del héroe en la más fuerte compasión de los oyentes. Pero en julio de 1874 salió a la luz la segunda edición de la obra con un título principal más breve, a saber: “*El nacimiento de la tragedia*”, acompañado esta vez de un subtítulo: “*O Helenismo y pesimismo*”. El cambio de título tuvo como propósito subrayar sin ambigüedades que el gran problema de la obra era la superación del nihilismo

combinables entre sí debido a que las diversas esferas sociales no se anulan, sino que conviven. El poeta Jean Paul, considerado al parecer como el primero en haber empleado el término nihilismo en el año 1800, lo utiliza para realizar una crítica a los poetas románticos de su época. Turgueniev, por dar un ejemplo, llama “nihilistas” a los intelectuales ateos, identificados con la figura del médico Basarov. En la obra del mismo Turgueniev, se hace referencia a la juventud como receptora y heredera del nihilismo del hastío, del cansancio vital y del aburrimiento. Un estado anímico definido por la falta de voluntad que abraza a la sociedad rusa de aquel entonces. Hay un incesante “para qué” que carcome el poder de iniciativa del ser humano. El carácter nihilista de los rusos era para el filósofo alemán una determinación casi geográfico-ambiental. Y continúa diciendo que “La necesidad de creer del hombre se evidencia en el instinto de debilidad que lo lleva a crear –o por lo menos, conservar- los sistemas religiosos o metafísicos”<sup>5</sup>.

## 2. Nihilismo y parricidio en Occidente

El célebre anuncio de Nietzsche “Dios ha muerto” (*Gott ist Tot*) enciende la alarma ante un acontecimiento mucho mayor. La muerte de Dios es la consecuencia de algo más grave que está emergiendo y que tardará, según Nietzsche, bastante más tiempo en consumarse y poder ser superado. El emerger del nihilismo preocupa al siglo XIX y, desde luego, tanto a Dostoievski en la literatura como a Nietzsche en la filosofía. El nihilismo es comprendido y caracterizado en Nietzsche, principalmente, como una enfermedad. El concepto que proviene del latín *nihil* que significa “nada” puede ser entendido como la ausencia de sentido y, por tanto, como la carencia de proyección de un horizonte futuro. Si la angustia, el tedio y el aburrimiento son sentimientos subjetivos, el nihilismo, en tanto carencia de “para qué...”, es la enfermedad histórica que abraza a la cultura Occidental. El nihilismo, según Nietzsche, es el más inquietante/pavoroso (*unheimlich*) de todos los huéspedes y, sobre todo, está ante la puerta. El anuncio de la muerte de Dios es la intención de hacer re-conocer a la sociedad occidental que esta enfermedad se encuentra delante de nosotros. Sin embargo, la posición general de la cultura occidental frente

---

<sup>5</sup> Cragnolini señala en su obra (Cragnolini, M. (1998) *Nietzsche. Camino y demora*, Eudeba, Buenos Aires) la importancia y toma de posición determinante que provoca el espacio geográfico-ambiental, en el presente caso refiriendo a las anchas estepas desiertas, el frío mortal de Siberia, y que, por ello, no pueden ser menos que Nihilista. Podría contraponerse quizá a través de una suerte de analogía con la descripción que realiza el filósofo Carlos Astrada en su libro *El mito Gaucho* (Astrada, C. (1948), *El mito gaucho*, Cruz del Sur, Buenos Aires), en el cual describe el sentimiento de ‘desolación cósmica’ que siente el gaucho al enfrentarse a la Nada pampeana que pareciera devorárselo.

al nihilismo, al postularse lejos de reconocerlo como enfermedad, lo niega y, como consecuencia de esta actitud, se profundizan y agravan sus inferencias históricas.

Expresado de manera general, el nihilismo surge gracias a una desvalorización de todos los valores que fundamentan el sentido de la vida. Con la degradación de los valores que dan sentido a la vida, la figura de Dios–Padre–Ley se desvanece y, a su vez, la humanidad queda inmersa en una tensión entre los que desean volver al viejo orden, sea por comodidad, miedo o temor a la nuevo, y aquellos que desean reconfigurar la estructura cultural que dirige la moral. En esta cuestión moral, Dostoievski es, para Nietzsche, excelentemente lucido y así logra expresarlo genialmente en sus novelas. Por ejemplo, la crítica a la moral es evidente tanto en *Crimen y castigo* (1866) como en *Los hermanos Karamazov* (1880), pero si bien en ambas novelas se lleva a cabo un asesinato como punto de inflexión de la trama, en *Karamazov*, el hecho implica simbólicamente un acontecimiento mucho más profundo. Además, el intento de resolución del parricidio por medio de un juicio, permite resaltar, con la intervención de los diferentes personajes, la crítica del literato ruso a las perspectivas y cuestionamientos de los órdenes míticos y cristianos, los cuales actúan, en muchas ocasiones, de manera inconsciente en la cultura Occidental casi como si se tratasen de estructuras arquetípicas.

El caso de parricidio más famoso de la cultura Occidental es el que comete Edipo, el cual llega hasta nuestros días por medio de la tragedia de Sófocles. Sin embargo, si bien se trata en ambos casos de dos tipos de parricidio totalmente distintos, el de Edipo y el que ocurre en *Karamazov*, lo fabuloso que encuentra Dostoievski se basa en el siguiente cuestionamiento: si matar a la persona que te ha engendrado constituye necesariamente un parricidio. Este planteo conduce inmediatamente a un problema anterior, a saber, si el haber engendrado un niño convierte a uno necesariamente en padre. En el caso de Edipo, éste mata a su padre sin saber que lo es<sup>6</sup>. ¿Cuánto de parricidio hay en el asesinato de Edipo? Si bien no se trata de un acontecimiento cuantificable, Edipo no sabe que el hombre al que asesina es su padre porque éste lo abandonó al poco tiempo de haber nacido. Es decir, su padre, más allá de engendrarlo, no cuidó de él, no le brindó las atenciones ni el acompañamiento que uno “cultural o

---

<sup>6</sup> “La importancia que tiene la obra de Sófocles para el psicoanálisis radica en que Edipo asesinó a su padre y desposó a su madre sin saberlo, razón por la cual el Complejo de Edipo reside en el inconsciente. Los sujetos no poseemos el saber de las pasiones ambivalentes que sentimos por nuestros padres; o, para decirlo de otra forma: no sabes que sabemos” (Romero, 2015: 43).

instintivamente” cree que debería tener un padre. Incluso, el padre, Layo, tampoco reconoció a su hijo. Por tanto, ahí tendría lugar la pregunta que Dostoievski realiza en *Los hermanos Karamazov*, parafraseando dice: ¿Qué tan padre era entonces el padre de Edipo para éste? ¿No era acaso más padre el pastor que lo salvó y al cual Edipo temía verdaderamente matar? Por otra parte, la inmersión del héroe trágico en un destino que desconoce y del cual no puede escapar, libera a Edipo de la culpa<sup>7</sup>. Edipo no está en deuda con su padre porque es el destino el que actúa sobre él. Además, la culpa corresponde a un sentimiento posterior, principalmente cristiano y que se evidencia en la tragedia moderna como, por ejemplo, en las obras de Shakespeare. Sin embargo, luego del asesinato, resta un Edipo lleno de pena y dolor porque debe cargar con un castigo heredado y con una condena de la cual no puede liberarse nunca.

### 3. La caracterización de los Karamazov

Previo al final de la novela de *Los hermanos Karamazov*, el personaje Hipólito Kirillovich habla como fiscal en el juicio a Dimitri, figura principal de la obra y acusado de haber cometido parricidio. Hipólito describe a los Karamazov como un prototipo de familia mediante la cual se ven reflejados los rasgos básicos de la sociedad actual. Concretamente, en los hermanos Karamazov, “la luz de los ángeles y la oscuridad diabólica luchan entre sí dentro del alma de los cuatro hermanos, sin concretarse en ninguno de ellos de modo exclusivo. Por eso, los cuatro hermanos son “un símbolo de toda la humanidad”, pues en sus corazones luchan el mal y el bien” (Sarto, 2006: 432). Hipólito realiza una breve descripción de cada uno de los integrantes de la familia. Comienza con Fedor, el padre, y dice:

No tiene ni un principio moral: solo lo guía una desesperada sed de vivir. Nada importa para él excepto las bajas pasiones: eso es lo que enseña a sus hijos. Porque como padre, no se siente obligado a hacer nada: no le importan sus deberes paternos, deja a sus hijos en manos de los sirvientes y se pone contento cuando alguien se los lleva. Llega a olvidarse de ellos completamente. Su concepto moral podría sintetizarse diciendo: *après moi, le déluge!* (¡después de mí, el diluvio!)<sup>8</sup> (Dostoievski, 2014: 381).

---

<sup>7</sup> “Para el psicoanalista, la culpa colectiva tiene un origen imposible de rastrear históricamente, pues este origen es en sí mismo el origen de la cultura; es decir, se encuentra fuera de la historia; por ello, imagina ese nacimiento cultural bajo la forma de un mito” (Romero, 2015: 42). Freud, se apoyará en Edipo para explicar el origen de la culpa. Sin embargo, los especialistas en tragedia afirman que, en todo caso, “el héroe clásico carga con una culpa anterior que, sin embargo, no ha quebrado su propia y ambigua inocencia. Siempre cabe decir del héroe moderno que no ha sido responsable o que no ha sido bueno; el héroe clásico no permite reproches éticos, sino solo piedad” (Villacañas Berlanga, 2012: 57).

<sup>8</sup> “El padre terrible de *Los hermanos Karamazov*, a quien más de una vez se ha relacionado con el padre de Dostoievski, egoísta, que ha abandonado moral y económicamente a su progenie y que prefiere el dinero y la satisfacción de los

El padre que no es tan padre no deja simplemente a sus hijos librados al azar, sino que además compete con uno de ellos, Dimitri, al abandonarse a la satisfacción de sus pasiones y la búsqueda del placer para enaltecer su ego. En Fedor, lejos de evidenciarse la figura de un padre protector, se encuentran los principios hobbesianos que fundamentan la discordia. “Así hallamos en la naturaleza del hombre tres causas principales de discordia. Primera, la competencia; segunda, la desconfianza; tercera, la gloria. La primera causa, impulsa a los hombres a atacarse para lograr un beneficio; la segunda, para lograr seguridad; la tercera, para ganar reputación” (Hobbes, 2014: 102). Con respecto a la competencia, Fedor compete con Dimitri por el amor de Grushenka. La segunda, la desconfianza, se hace notable cuando Fedor espera la llegada de Grushenka y ha puesto una contraseña para no abrir a cualquiera la puerta de su habitación temiendo por su seguridad. Sin embargo, no sabe que Smerdiakov dio a Dimitri la contraseña. La tercera, se debe a la actitud del padre para ganar a Grushenka, aunque de ninguna manera se trata de amor. Por otro lado, el filósofo L. Pareyson también realiza una descripción de los personajes:

Por ejemplo, del viejo Karamazov afirma que es un “bufón” sensual y ridículo, que tiene una morbosa tendencia a denigrarse a sí mismo de un modo cínico. Es ésta “la criatura más innoble que Dostoievski ha creado”: esclavo de su sensualidad, borracho y prendado de sus propias palabras; avaro, envidioso, vengativo; causante de todos los males de la familia, se convierte en “el eje en torno al que gira el drama, a la vez que está monstruosamente vacío” (Pareyson, 1993: 52-53).

La segunda descripción que realiza Hipólito es la de Iván, el hijo mayor, el cual, según describe el fiscal, causa horror con su nihilismo espiritual. Iván es considerado como el más parecido al padre<sup>9</sup>. El hijo mayor profesa en reiteradas ocasiones que todo está permitido, pero a la hora de actuar no actúa. Iván sufre y padece fisiológicamente los deseos que reprime y, tanto lo afecta la represión que ejerce como mecanismo de defensa, que hacia el final de la novela cae bajo los efectos de una enfermedad mental. Los problemas de Iván se deben, en gran medida, al drama que se desarrollaba en su familia<sup>10</sup>. “Iván busca el mal y el dolor sin Dios, y acaba cayendo en la

---

placeres por encima de cualquier sentimiento fraterno, es la encarnación del odiado padre freudiano” (Romero, 2015: 47).

<sup>9</sup> “Iván, el mayor, fue un adolescente callado e introvertido, aunque no tímido. Pronto comprendió que su hermano y él se criaban y educaban en casa ajena gracias a la bondad de un extraño y que su padre era un hombre de quien avergonzarse” (Dostoievski, 2014: 28).

<sup>10</sup> El mismo Dostoievski padecía de ataques de epilepsia los cuales describe en el padecimiento de Smerdiakov y en él la locura de Iván. “Los ataques serían entonces una forma de castigo autoinfligido por el super yo al desear la muerte del padre” (Romero, 2015: 45). Freud lo analiza en su obra titulada *Dostoievski y el parricidio*, en la cual interpreta que esos ataques son una manifestación de la vida anímica: “[...] significan una identificación con un muerto, una persona que efectivamente falleció o que todavía vive y cuya muerte se desea. [...] El ataque tiene así el valor de una punición. Uno ha deseado la muerte de otro, y ahora uno mismo es eso otro y está muerto” (Freud,

locura; simboliza el *ateísmo* y el *nihilismo* con todas sus absurdas y trágicas consecuencias” (Sarto, 2006: 433). También, por ser el más parecido al padre y el más próximo en linaje, la presencia de Iván en la casa o en las cercanías sostenía para sus habitantes una posibilidad de orden y calma. Es decir, las intenciones de Smerdiakov y de Dimitri por matar a Fedor no se efectuaban por respeto o temor al hijo mayor, imagen reflejo del padre. De alguna manera, lo que el padre no alcanzaba a cuidar, en tanto que padre, Iván lo lograba.

Smerdiakov es un personaje difícil de descifrar en su totalidad. Como si éste llevara dentro de sí dos almas completamente opuestas, resulta un ser distinto según quién lo juzgue y ante quién se presente. Smerdiakov es “sumiso hasta el servilismo, pero rebelde hasta la arrogancia; interesado en sutiles disputas teológicas, pero capaz de organizar con astucia y meticulosidad el asesinato de su padre. Pertenece a la categoría de los destructores, porque mata a su padre y después se suicida; es un personaje centralísimo” (Sarto, 2006: 432). Se toma la atribución de devenir napoleónico, al estilo de Raskolnikov en *Crimen y castigo*, aunque sin estar nunca a la altura de las circunstancias. Aquello que Iván solamente puede desear, Smerdiakov lo interpreta y lo ejecuta. Se trata de un personaje meticuloso que logra anticiparse a las acciones de los demás. Él juega con la conciencia de sus hermanos hasta hacerlos sentir culpables de aquello que incluso no han hecho.

Por otra parte, Aliosha, el tercero y más joven de los hermanos, es la cara opuesta de Iván. Aliosha es un chico humilde y piadoso, cercano a los “principios populares”. Estuvo también a punto de profesar<sup>11</sup>. Dice Hipólito: “en él se encarna de manera inconsciente la desesperación que lleva a miles de individuos de nuestra infeliz sociedad” (Dostoievski, 2014: 382). Aliosha representa la moral cristiana que se apoya en la figura de Dios-padre-ley mediante la fe para poder soportar el dolor, el sufrimiento y las injusticias de la vida y del mundo. Lejos de la mera racionalidad, Aliosha permanece fiel a la ceremonia y al culto religioso. Obedece, por tanto, a los pedidos constantes que le demandan los demás personajes de la novela. Camina sin

---

1998: 180). Mientras Dostoievski se encuentra en la cárcel deja de padecer sus ataques de epilepsia. Por tanto, el castigo estaría equilibrando esa culpa y remordimiento por desear la muerte del padre.

<sup>11</sup> “Se trataba de un filántropo precoz que había asumido la vida monacal porque era la única que le resultaba atractiva y le permitía a su alma elevarse desde este mundo de tinieblas hacia el de la luz. La razón por la cual este camino le atraía se debía a su encuentro con un ser, a su entender, excepcional, el famoso *stárets* (anciano) Zósimo, a quien seguía con todo el fervor del que era capaz su corazón insaciable” (Dostoievski, 2014: 31).



autodeterminación, pues simplemente se mantiene esperanzado con la idea de la llegada de una salvación.

Aliosha como “un ángel”, a pesar de que también en él hay un Karamazov. Frente a Iván, Aliosha es inculto e ingenuo, un “sentimental”, aunque será su mismo hermano ateo quien reconocerá que Aliosha tiene una persuasión silenciosa, parecida a la de Zósimo. Así, frente a la incertidumbre de Iván ante el dolor, Aliosha le habla del Cristo con la cruz a cuestas: le presenta “el escándalo del redentor, es decir, del Dios que sufre y muere” (Sarto, 2006: 433).

Entre Iván y Aliosha se encuentra Dimitri, quien representa la tensión entre ambos extremos. “Uno de sus hermanos es un “occidentalista”, el otro, un “populista”, entre uno y otro él es la imagen de Rusia, nuestra querida madrecita, que podemos ver, sentir y oír en él. En nosotros existe una mezcla sorprendente de bien y mal” (Dostoievski: 2014: 383). Dimitri representa la síntesis de pecado y fe, culpa y redención, cólera y nobleza. Mientras Aliosha e Iván son la cara de una misma moneda, Dimitri, por su parte, es el antagonista de ambos. Dimitri lleva a fondo el cristianismo y el ateísmo al demostrar el poder de su voluntad que busca redimirse. Luigi Pareyson estaría de acuerdo en que Dimitri se ubica en una libertad primaria: “es decir, la libertad para escoger entre el bien y el mal, entre la rebelión y la obediencia; la libertad de rechazar o reconocer el principio del ser y del bien. Por tanto, no es una libertad *en* el bien o *en* el mal, sino una libertad anterior a ambos extremos: situación previa a toda elección, una especie de perenne indecisión” (Sarto, 2006: 424). Aunque anterior, la libertad primaria de la que habla Pareyson, quedaría limitada necesariamente a decidir entre dos principios, los cuales, yendo más al fondo de la cuestión, son uno y lo mismo. Dostoievski desde luego insinúa la pregunta “¿Por qué el mal? ¿Cuál es el sentido de lo negativo en nuestras vidas?”. La posibilidad del mal en el mundo se funda, como comprende Schelling en las *Investigaciones* (1809), en la libertad misma. La libertad es libertad para hacer el bien, el mal o ambos indistintamente, es decir, de actuar desde un lugar previo a toda valoración. En el caso del literato ruso, su respuesta está envuelta de una atmósfera cristiana. Al apoyarse y aferrarse a la fe, Dostoievski encuentra una *dimensión positiva*<sup>12</sup> a la existencia del mal en el mundo<sup>13</sup>. Contrario a lo que propone el filósofo A. Schopenhauer en su

---

<sup>12</sup> “El mal niega todo aquello que logra destruir, y después se destruye a sí mismo. el mal muere, no es eterno; al final, triunfa el bien, pero de un modo peculiar: “El mal se convierte en bien, la muerte en vida, lo negativo en positivo, la destrucción en construcción”. Por eso al final de cuentas, el mal puede tener una dimensión positiva, ya que —una vez superado— enriquece al hombre y puede elevarlo a un nivel superior” (Sarto, 2006: 426).

<sup>13</sup> Según explica Pareyson: “El mal es anulación, inexistencia, nada”; pero “el mal es mal y está presente en el mundo”. “En realidad es un principio *rebelde* contra el ser absoluto, contra el bien infinito, contra Dios”; así, no es ausencia o privación, sino “real y positivamente una resistencia, una revuelta, una rebelión: es más, un repudio, un rechazo, una exclusión”. La presencia real del mal se fundamenta en la libertad, en el acto libre de rechazo del bien; el origen del mal es la rebelión, el deseo de la libertad ilimitada, la soberbia de ser como dioses, al que se le da una

obra *El mundo como voluntad y representación* (1819), el dolor y el sufrimiento no deben conducir a un apaciguamiento de la voluntad, sino que, para Dostoievski, el dolor forma parte de un proceso dialéctico en el cual reside una fuerza redentora que conduce al bien. Sin embargo, este proceso requiere de la comprensión y apertura de aquel que sufre para que el padecimiento no sea un sufrimiento inútil. Sin horizonte de sentido, el sufrimiento absorbe todo hacia sí y el mundo recae en una insignificancia plena. Por ello, a la salida del absurdo en el cristianismo la ilumina Cristo. Es el hijo de Dios, el último dios antiguo, según afirma Schelling, quien muestra un camino poético de salvación. El sufrimiento universal es lo que convoca y hermana a los hombres que habitan una tierra desolada de sentido.

El mundo moderno comienza cuando el hombre se desprende de la naturaleza, pero, como aún no conoce otra patria, se siente desamparado. Cuando un sentimiento tal se extiende a toda una generación, se orienta espontáneamente o es dominado por un impulso interior hacia el mundo ideal para buscar en él una patria. Semejante sentimiento estaba propagado por el mundo cuando nació el cristianismo. La belleza de Grecia ya no existía y Roma, que había acumulado toda la magnificencia del mundo, parecía bajo su propia grandeza; la satisfacción más completa de todo lo objetivo condujo por sí misma al hastío y a la inclinación hacia lo ideal (Schelling, 2012: 96).

En este punto recaerá entonces la crítica de Nietzsche, a saber: donde Dostoievski cree superar el nihilismo por medio de la fe, para Nietzsche, en cambio, la creencia en trasmundos es un hundirse aún más en aquello que nos enferma. El descenso de Cristo busca elevar a los hombres de lo finito a lo infinito, por tanto, en pos de alcanzar esa elevación el hombre se niega a sí mismo y niega la tierra, el mundo que lo rodea. El descenso de Cristo que muestra el camino hacia lo ideal con un discurso esperanzador, no consigue, según Nietzsche, más que efectos negativos como el desprecio del cuerpo y de la vida aquí y ahora.

Mi yo me ha enseñado un nuevo orgullo, y yo se lo enseñé a los hombres: ¡a dejar de esconder la cabeza en la arena de las cosas celestes, y a llevarla libremente, una cabeza terrena, la cual es la que crea el sentido de la tierra!

Una nueva voluntad enseñé yo a los hombres: ¡querer ese camino que el hombre ha recorrido a ciegas, y llamarlo bueno y no volver a salirse a hurtadillas de él, como hacen los enfermos moribundos! (ZA, KSA 4, “De los trasmundanos”, p. 75).

Demasiado desespera la humanidad en su querer ser como dioses para eludir los sufrimientos que impone la existencia; busca escapar de inmediato a las dificultades y, por ello, fácilmente se pierde en la idea de una felicidad que se encuentra más allá de todo aquello que está a la mano.

---

entidad ontológica, Por eso Dostoievski afirma que el mal es el “*espíritu del no ser y de la autodestrucción*” (Sarto, 2006: 426).

Si bien Dios se humaniza y sufre voluntariamente, lo hace de manera pasajera<sup>14</sup>, en cambio, el hombre padece de incertidumbre y de no saber amar aquello que tiene, sufre mientras vive debido a sus deseos y sentimientos. El personaje de Dimitri encierra toda esa complejidad filosófica y más. Él es, al tiempo, un hombre que demuestra admiración por Schiller y a la ilustración más elevada pero cae, a su vez, en una taberna para terminar ebrio y descalificado de poder llevar a cabo sus ideales<sup>15</sup>. Dimitri es un alma muy amplia, un noble y un canalla, “capaz de alcanzar todos los extremos, de contemplar al mismo tiempo dos abismos: el de los ideales sublimes y el de la más vil degradación” (Dostoievski, 2014: 385). Dimitri actúa bajo los síntomas de una libertad que se arroja al mundo como continuo riesgo, representa una inestabilidad que linda y trastoca con el error y el abismo. Para el fiscal, durante el juicio a Dimitri, se pone en juego, por un lado, la compasión ante el padecimiento del hombre, por otro, el instinto de conservación del culpable que se aviva. En el juicio se disputa todo como un juego de ajedrez en el que la ejecución de un movimiento tiene en sí la previsión de las posibilidades de jugadas futuras que puede efectuar el oponente. Por tanto, el silencio de Dimitri corresponde, según el fiscal, a un temor o miedo del acusado a traicionarse. El ansia de salvación trasciende la comprensión racional, pero como exclama Kolia, uno de los niños al final de la novela, Dimitri es una víctima inocente, que se sacrifica por la verdad<sup>16</sup>.

#### 4. El juego del niño frente a la verdad del padre

La acusación a Dimitri por la muerte de su padre es el resultado de una construcción social que alcanza a instaurarse como verdad. Las hipótesis y presunciones contra Dimitri derivan en posiciones fácilmente cuestionables. Sin embargo, la posibilidad de poder señalar a otro como

---

<sup>14</sup> La humanización de Dios no es una figura permanente, eterna, sino una figura que, pese a estar circunscripta desde la eternidad en el tiempo, es un fenómeno pasajero. En Cristo se simboliza mucho más que lo finito mediante lo infinito que éste por aquél. Cristo vuelve al mundo suprasensible y augura en su reemplazo la llegada del Espíritu, no del principio que baja a lo finito y se mantiene en él sino del principio ideal, que más bien debe llevar lo finito hacia lo infinito y acabar en él. (Cfr. Schelling, 2012: 102-103).

<sup>15</sup> El fiscal Hipólito señala que Dimitri, “En la locura de la fiesta, está junto a su amada, que se muestra hacia él más seductora que nunca. No se aparta de ella ni un instante y tanto la admira que se siente anonadado. Una pasión semejante pudo, por un momento, anular su remordimiento, vencer el temor de ser capturado. ¡Pero solo fue un momento! En mi mente, imagino el estado de ánimo del asesino, dominado por tres elementos de los que no puede liberarse. Uno es la borrachera: nubes de alcohol que se mezclan con el delirio de la danza y los cantos; ella, enrojecida por el alcohol, que le sonrío, canta y baila, también ebria; y finalmente, la idea tranquilizadora de que el desenlace fatal todavía está muy lejano, que no lo van a detener hasta el día siguiente” (Dostoievski, 2014: 404). Sin embargo, todo el prejuicio hacia el carácter de Dimitri se basa en un pensamiento especulativo que no se fundamenta más que en la ilusión del golpeado Grigori, el cual alude a la puerta abierta, y a una serie de declaraciones inconexas de otros conocidos del presunto asesino.

<sup>16</sup> “¡Entonces es una víctima inocente, que se sacrifica por la verdad!” (Dostoievski, 2014: 462).

culpable de la muerte de la figura paterna resulta, dicho metafóricamente, una presa fácil para los animales de caza que han olido sangre. En gran medida, no importa verdaderamente si Dimitri fue el autor del asesinato, lo que le interesa a los presentes es que en él se encarna una figura mediante la cual se puede justificar el parricidio. Y, si con la ausencia del padre todo marcha mal, entonces hay un culpable al cual apuntar. Iván lo señala ante todos diciendo:

–[...] ¿Quién no quiere la muerte de su padre?

–¿Está usted en su juicio? – preguntó casi a gritos el presidente.

–Sí, estoy en mi juicio. Un juicio ruin como el de ustedes y como el de todos esos... pajarones –dijo, dándose vuelta hacia el público. Siguió hablando con ira y desprecio–: Quizá también han matado al padre y ahora fingen espanto y se miran unos a otros poniendo cara de susto. ¡Farsantes! Todos desean la muerte de sus padres. Las bestias se comen entre sí... Si de repente se enteraran de que este no es un caso de parricidio, si irían desilusionados y furiosos. *Panem et circos!* (¡Pan y circo!) (Dostoievski, 2014: 370-371).

Como si en la figura arquetípica del hijo pulsara de manera inconsciente el deseo de liberarse de aquel orden moral establecido por el padre que oprime la voluntad, la vida misma<sup>17</sup>. Incluso, al tratarse de una fuerza que pulsa de manera inconsciente en todo hijo puede ser pensable universalmente y, en consecuencia, no se trataría simplemente de un lazo sanguíneo lo que une a los hijos, sino, ante todo, es el deseo de la muerte del padre. Pero el temor a lo nuevo y a la soledad retrae la ejecución final, ¿la concreción del parricidio se llega a efectivizar alguna vez? El padre necesariamente brinda la comodidad y la seguridad, es el sostén que ayuda a evitar un sufrimiento desmesurado, incluso de aquellos que abren la posibilidad de pensar en un suicidio. ¿Quién se atreve a elegir la noche de lo desconocido antes que la seguridad del orden patriarcal? De hecho, el deseo de acabar con el padre se encuentra en los tres hijos de Fedor e incluso en Smerdiakov, el cuarto hijo no reconocido. En los hijos se revela el combate entre la toma de conciencia y el deseo de liberación de algo que tortura hacia un no saber a dónde conducirá tal acontecimiento<sup>18</sup>. ¿Cómo se podrá expiar un asesinato tal? ¿Está el hijo realmente preparado

---

<sup>17</sup> Al respecto dice Freud elaborando el mito en su obra *Totem y tabú*: “Un día los hermanos expulsados se aliaron, mataron y devoraron al padre y así pusieron fin a la horda paterna. Unidos osaron hacer y llevaron a cabo lo que individualmente les habría sido imposible. [...] El violento padre primordial era por cierto el arquetipo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la banda de hermanos. Y ahora, en el acto de la devoración, consumaban la identificación con él, cada uno se apropiaba de una parte de su fuerza. El banquete totémico, acaso la primera fiesta de la humanidad, sería la repetición y celebración recordatoria de aquella hazaña memorable y criminal con la que tuvieron comienzo tantas cosas: las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión” (Freud, 1998: 134).

<sup>18</sup> Si el deseo de los hermanos por ser iguales al padre no se satisface luego del parricidio, la culpa crea un sentimiento de amor retroactivo hacia él, incluso de manera más intensa que lo que era en un principio. “La culpa de los

para llevar a cabo el homicidio de su padre? ¿Acaso ve el hijo algo de sí mismo en el padre que le incomoda tanto? Quizás al hijo le repugna el temor a devenir el reflejo de ese padre que tanto odia.

Cuando Dimitri se encuentra en el jardín de la casa de su padre, bajó estando fuera de sí por la incertidumbre de que su amada se encuentre en la habitación de su padre, y de aquella situación recuerda lo siguiente:

“Aquí está mi rival, mi verdugo”. No pudo reprimir el impulso, el arrebató del que había hablado con Aliosha en el pabellón.

“Pero ¿serías capaz de matar al padre?”, había preguntado Aliosha.

“No lo sé –había contestado entonces Mitia–. Tal vez lo haga, tal vez no. Tengo miedo de no poder soportar, en algún momento, ni verle la cara. Odio su nuez, su nariz, sus ojos, su sonrisa impúdica: me da asco. Eso es lo que me atemoriza: no voy a poder contenerme” (Dostoievski, 2014: 37)<sup>19</sup>.

Una vez arrestado Dimitri confiesa sin rodeos haber tenido las intenciones de querer matar a su padre, pero se declara inocente de tal asesinato. En este punto, la intervención de la madre serena al hijo y lo resguarda de su destrucción. Dimitri declara:

Mi madre le pidió a Dios por mí y un espíritu celestial me besó la frente en el momento. No sé qué ocurrió, pero la verdad es que el diablo perdió el combate. Me alejé de la ventana y fui hacia la empalizada del jardín. Entonces mi padre alcanzó a verme y con un grito, fue hacia dentro: lo recuerdo claramente... cuando estaba en lo alto de la empalizada, Grigori me agarró... (Dostoievski, 2014: 126)

Pero por más que Dimitri declarará a la perfección y respondiera debidamente las preguntas de los oficiales su suerte ya estaba echada. De hecho, pareciera que el no haber realizado el asesinato del padre, hace enfurecer a todos los hijos, Karamazov o no, que comparten el deseo de parricidio. Al haber huido Dimitri del lugar sin haber cometido el crimen, todos continúan compartiendo esa carga. Si Dimitri asesinaba a su padre, los demás quedaban liberados de ese peso, pues la acción se resolvía en la fórmula: el que lo hizo fue otro que no soy “yo” aunque

---

hermanos parricidas hará posible el orden social; los hermanos de manera retroactiva reforzarán el autoritarismo paterno y el orden cultura se garantizará” (Romero, 2015: 43). Por tanto, el hijo que no puede jugar con inocencia de niño, sólo puede imitar y repetir aquello que aprendió de su padre, incluso de manera desmesurada. Lo cual implica que el hijo que ahora es padre puede tener tendencia a ser más severo que su progenitor.

<sup>19</sup> Dimitri teme no poder soportar la culpa de haber matado efectivamente a su padre. Él, se queda en el mero deseo que encierra el amor y el odio hacia el padre. La ambivalencia de sentimientos se debate con su libertad de acción que, conduciéndolo al abismo, lo ennoblece como persona.

“yo” también lo deseaba. El mero hecho de desear la muerte no convierte a uno en asesino, por el contrario, todos quieren desligarse de tal responsabilidad. Él lamentaba haber odiado tanto a su padre, lo cual no quiere decir que estaba arrepentido de ese odio o que sintiera en falta. Dimitri lamentaba que ese odio lo haya hecho impacientarse, aunque su inquietud no haya sobrepasado los límites como en el caso de Smerdiakov. “La desesperación puede ser malvada y no preciso que un desesperado sienta deseos de unirse a Dios. Probablemente, en sus últimos momentos, el suicida odiase más que nunca a aquellos a los que había envidiado toda su vida” (Dostoievski, 2014: 429). La relación entre la conciencia y la desesperación en el acusado de parricidio se tensa entorno a una teatralización de la que todo el pueblo es partícipe. Esta es la enseñanza de Aliosha a Kolia, que todo, la vida misma, es un gran juego.

En definitiva, lo que termina por hacer la cultura al imponer una moral y un orden de deberes –la figura del camello en el *Zaratustra* de Nietzsche que dice “yo debo”– es hacer caer en el olvido el carácter teatral y lúdico de la vida, del ser. El deber ser o “súper yo” freudiano prioriza la responsabilidad y la culpa, sepultando, de esta manera, la imaginación y la creatividad propias del espíritu del niño<sup>20</sup>. Mientras que, en la transición de una etapa del espíritu a otra, se encuentra la figura del león que busca la liberación al aprender a decir “yo quiero”. En la etapa del león puede tener lugar el acto de parricidio, en caso que no se reprima y vuelva a ser camello. Sin embargo, la liberación del padre no implica necesariamente el haber atravesado el desierto de la libertad leonina. En otras palabras, no todo león llega a ser niño, como no todo camello llega a ser león, puesto que el primero puede perderse en la comodidad de obedecer a otros y, el segundo, en la libertad desenfrenada que conduce a la destrucción. En ambos casos, la anulación del juego impide la transformación del espíritu en niño que, como tercera etapa, conlleva la primera y la segunda. Es decir, camello y león están presentes también en el niño, pero retraídas. La conciencia del camello se impone por costumbre y genera mediante el sometimiento y la obediencia una voluntad de poder resentida que termina actuando en contra de la vida. Inocencia es el niño, afirma Nietzsche, un artista de los valores y de su propia vida, un dios que juega a los

---

<sup>20</sup> “Para Freud, la cultura es esencialmente la dominación de nuestros impulsos más primitivos. Afirma que si no fuera porque una instancia psíquica, el súper yo, controla y pone freno a nuestros deseos sexuales y de violencia, la cultura no habría sido posible. Esta misma afirmación equivale a decir que la cultura es el aparato represor por excelencia y su eficacia proviene de un sofisticado mecanismo: la culpa. En *El malestar en la cultura* se puede leer lo siguiente al respecto: Gran parte de la culpa por nuestra miseria la tiene lo que se llama nuestra cultura; seríamos mucho más felices si la resignáramos y volviéramos a encontrarnos en condiciones primitivas. Freud, S. (1998), *El malestar en la cultura. Obras completas*, XXI, Amorrortu, Buenos Aires, pág. 85” (Romero, 2015: 42).

dados, ríe y danza. Por la inocencia que tiene el niño, no puede reconocer en su jugar lo que hay de su padre en él. En cambio, en el adulto que juega como niño se manifiestan de igual forma aquellos rasgos del padre que lo han marcado y que lo determinan positiva o negativamente. ¿Cuánto se va transmitiendo del padre en el niño hasta que éste crece y lo reconoce en sus acciones? Cuando el hijo toma conciencia es porque ya hay mucho del padre en él. Generalmente es el reconocimiento del rasgo negativo heredado lo que produce asco, ira y remordimiento en el hijo. El problema de la repetición que ve Kierkegaard en 1843 descubre la faceta del tiempo que une pasado y futuro en el instante que congrega a su vez desgracia y felicidad<sup>21</sup>. En el hijo se congregan esos tiempos como instante. Las sociedades occidentales notan que mediante la formación cultural sistematizada se logra infravalorar y desplazar el juego (con esto se evita desarrollar la capacidad de la imaginación), así se anula la posibilidad de identificar y cuestionar la figura del Dios-padre-Ley. En otras palabras, se anula la posibilidad de generar un instante en el que se cuestione la vida. Matar al padre, requiere no sólo asumir luego la responsabilidad de tomarse entre manos, sino de modificar las estructuras establecidas en su totalidad. Luego de cometer el parricidio no se puede volver atrás, pero porque tampoco va a haber un adelante. Justamente porque al eliminar al padre la configuración espacial y de sentido en general deviene abismo.

## 5. Sobre los motivos para amar al padre

En el momento que lo deseado se alcanza, necesariamente aparece un nuevo objeto del deseo. Desear demuestra, de alguna manera, que tal o cual ser vivo, justamente, vive. El apetito, la voluntad, no quiere simplemente la conservación, sino por sobre todo la superación de sí mismo. El enseñorearse del hijo, la conquista de su propio ser, no consiste simplemente en llegar a ser padre. El hijo busca alcanzar ser mejor que el padre, en eso consiste la verdadera rebelión del hijo. Pero, principalmente, es el padre el que tiene como tarea incentivar al hijo a tal superación.

---

<sup>21</sup> Para entender mejor el tema en Kierkegaard: “*La repetición* es un ensayo de psicología experimental. El esteta escribe experiencias personales, estados de ánimo y en base a estos plantea la categoría de repetición. No elabora una definición explícita de la misma, ni desarrolla conceptualmente la cuestión, como realiza el concepto de angustia y de desesperación. La repetición es como dice él mismo, una categoría existencial. Más que un concepto es un estado del yo, una experiencia. Por medio del recuerdo, el espíritu realiza un viaje al pasado, a lo sucedido en otros tiempos. En la repetición, el espíritu también lleva a cabo un viaje, pero no hacia el pasado, hacia lo acaecido, sino hacia el futuro. Por ello dice *Constantino* que repetición y recuerdo constituyen el mismo movimiento, pero en sentido contrario. La repetición hace al hombre feliz, mientras que el recuerdo le hace desgraciado, porque lo vincula a un pasado que ya no será, que ya no existe, que nunca más será. El recuerdo le sume en la nostalgia y la melancolía. La repetición, en cambio, llena su espíritu de vitalidad y vigorosidad” (Pérez Borbujo, 2014: 40).

Superar al padre implica que el hijo tome o deje lo que hay de más despreciable y virtuoso en aquel. Cuando el padre muere, aun a manos del hijo, el perjudicado, el más dolido no es otro que el hijo. “¡Dios ha muerto!” anuncia el hombre frenético en *FW* 125. Empero, lo más impactante es que “¡Nosotros lo hemos matado –vosotros y yo! ¡Todos somos sus asesinos!” (*FW*, KSA 3, §125, pág. 481). El deseo se efectiviza, el crimen ha sido cometido. ¿Pero merece el hijo ser castigado? Esto se pregunta el abogado defensor de Dimitri durante el juicio: “¿Cómo se puede perdonar a alguien acusado de tan horripilante crimen? Si verdaderamente es culpable, ¿cómo podría quedar sin castigo!... Este es el sentimiento más fuerte del instinto de cualquier persona” (Dostoievski, 2014: 430).

¿El sólo hecho de ser padre vuelve moralmente incorrecto que el hijo piense en asesinarlo? ¿Es castigable el crimen del hijo en todos y cada uno de los casos? ¿Todos los padres merecen ser llamados padres? ¿Qué es ser padre? ¿Quién es el padre auténtico?

En verdad, es algo espantoso matar al padre de uno, a un hombre que nos engendró y nos amó, que se angustió cuando éramos niños y estábamos enfermos, que no eludió ningún sacrificio por nosotros, que sufrió para darnos una vida feliz y vivió solamente para vernos felices y exitosos. No, no se puede concebir matar a un padre así. Porque, señores jurados, ¡qué palabra tan grande es padre, cuando se trata de un padre de verdad! (Dostoievski, 2014: 430-431).

Pero esta clase de padre no es justamente la que representa Fedor Pavlovich Karamazov. A todo aquello que implica donación y sacrificio este padre no lo ha puesto nunca en práctica por sus hijos. El amor del padre es reemplazado, en este caso particular, por indiferencia o fuerza coercitiva, mero ejercicio de poder, como si se tratase del trato entre dos extraños. Pues existen padres a los cuales los hijos aman y respetan, mientras hay otros a los que generan odio y dan vergüenza. ¿Pero siente acaso Fedor, el que abandonó y olvidó a sus hijos, vergüenza de ser llamado padre? ¿Cuándo un padre se avergüenza de ser llamado así? Para quien siente vergüenza en exceso de sí mismo, ésta se convierte en la causa de todos sus males. De todos modos, en absoluto aparece la vergüenza en el caso de Fedor Karamazov. La palabra padre se relaciona con algo magnífico y noble, cualquier degradación de su figura es el comienzo de su ocaso: al padre que miente, ya no se le cree, aunque se finja hacerlo; al padre que violenta la casa, se lo recibe con desconfianza simulada; al padre que levanta la mano contra su esposa o sus hijos se le responde instintivamente a la defensiva. ¿Por qué se llamaría entonces padre a un ser que castiga, que no sólo permite el mal, sino que lo ejerce? ¿Qué clase de poder busca mostrar? El único



motivo del hijo que puede dejar a un ser así en el lugar de padre es el miedo. A pesar del terror, ¿amar a un ser así no constituye un absurdo?

Un padre como el viejo Karamazov no merece llevar tal nombre. El amor hacia un padre que no justifica ese sentimiento es un absurdo. El que no da nada no puede despertar amor, Dios es el único capaz de hacer surgir algo de la nada (Dostoievski, 2014: 31).

El abogado defensor cita las palabras de San Juan ante todos los presentes: “Padres, no exasperéis a vuestros hijos”. El padre que exaspera al hijo tiene que saber que sufrirá consecuencias. El niño que no ha sabido recibir amor del padre no puede recibir reproches de éste por no darle lo que él no supo o no ha querido dar. El personaje continúa diciendo:

Mostremos que el progreso de los últimos años ha influido en nosotros y digamos sin rodeos: no basta haber engendrado para ser padre. Padre es el que procrea y además se gana el derecho de ser llamado así. Seguramente, padre tiene otro significado, ya que llamamos así al que tiene hijos, no importa si es un monstruo y un enemigo para ellos. Pero se trata de un significado místico, por llamarlo de algún modo, ya que no se puede concebir a través de la inteligencia y solo se admite como un acto de fe (Dostoievski, 2014: 434).

De esta manera, muchos son llamados padre por simple costumbre. La costumbre, junto con la implementación automatizada, es lo que hace caer en el olvido el verdadero significado de la palabra padre y, frente al primer cuestionamiento, el campo de significaciones se torna inhóspito y motivo de incompreensión. Ahora bien, el planteo que presenta Dostoievski con respecto a quién debe ser realmente llamado padre, aparece en el discurso del *Zaratustra* de Nietzsche titulado “Del hijo y del matrimonio”. Allí, Zaratustra dice:

Tú eres joven y deseas para ti hijos y matrimonio. Pero yo te pregunto: ¿eres un hombre al que le sea lícito desear para sí un hijo?

¿Eres tú el victorioso, el domeñador de ti mismo, el soberano de los sentidos, el señor de tus virtudes? Así te pregunto.

¿O hablan en tu deseo el animal y la necesidad? ¿O la soledad? ¿O la insatisfacción contigo mismo?

Yo quiero que tu victoria y tu libertad anhelan un hijo. Monumentos vivientes deben erigir a tu victoria y a tu liberación.

Por encima de ti debes construir. Pero antes tienes que estar construido tú mismo, cuadrado de cuerpo y de alma (ZA, KSA 4, “Del hijo y del matrimonio”, pág. 133).

El hijo debe ser la superación del padre. El padre debe crear un creador. El hijo, el *uno*, debe estar elevado por sobre quienes lo crearon. Si esto no es así, afirma Nietzsche, el resultado no es

más que el encuentro de almas pobres y superfluas. Y, peor aún, porque matrimonios de este tipo dicen ser contraídos en el cielo y que un dios los bendice. Zaratustra exclama al respecto: “¡No me os riáis de tales matrimonios! ¿Qué hijo no tendría motivo para llorar sobre sus padres?” (ZA, KSA 4, “Del hijo y del matrimonio”, pág. 133). El problema yace, según Nietzsche, en no saber amar. Un amor que ayude al hombre y a la mujer a elevarse. Por ello, Zaratustra dice:

¡Por encima de vosotros mismos debéis amar alguna vez! ¡Por ello, aprended primero a amar! Y para ello tenéis que beber el amargo cáliz de vuestro amor.

Amargura hay en el cáliz incluso del mejor amor: ¡por eso produce anhelo del ultrahombre, por eso te da sed a ti, creador! (ZA, KSA 4, “Del hijo y del matrimonio”, pág. 135).

El niño que no es producto de la superación de sus padres es conducido a realizarse una serie de preguntas penosas a las que se le responden de manera superficial: “Él te engendró, eres sangre de su sangre. De modo que tienes que amarlo”. Pero el hijo se sumerge cada vez más en la duda, comienza a socavar las costumbres, empieza así el posiblemente mal llamado parricidio. Con su preguntar hace temblar las estructuras y los fundamentos que lo sostenían. El hijo empieza a adentrarse en la posibilidad de errar en una nada infinita. El hijo entonces se pregunta:

¿Pero acaso me quería cuando me engendró? Si no me conocía, no sabía ni qué sexo iba a tener. En ese momento de pasión, tal vez estuviera alterado por el alcohol. Y yo, como herencia, recibí la inclinación a la bebida: esto es todo lo que recibí de él. ¿Por qué lo tengo que amar? ¿A pesar de que nunca me quiso? (Dostoievski, 2014: 436).

Parecerá cruel y despiadado, pero estos interrogantes no son más que el despertar de la inteligencia, de la lógica y de la razón al cuestionar los sentimientos, ¿o acaso la fe no necesita de crisis para madurar? Llegará, inevitablemente, la hora en que el hijo ponga en duda a su padre. El instante en que padre e hijo se vean a los ojos y el primero deba justificar su nombre y la razón de su legado; el momento en que se defina si la acusación de parricidio es legítima o no. y, finalmente, de que el hijo sin padre se asuma y navegue en ese mar que no es otra cosa que la nada infinita que buscará devorarlo.

## **6. Parricidio y libertad abismal**

Matar al verdadero padre es un crimen absurdo. Solo un hijo en pleno raptó de locura o sumergido en una actitud de plena inconciencia puede cometer una transgresión tal a las leyes eternas. Pero si el padre no ha sido realmente padre, aunque el homicidio no deja de ser un crimen, no puede ser llamado parricidio. Todo ello depende de la necesidad del hijo de afrontar

al padre y constatar la razón, el por qué debe él amar a su padre. Y, aunque en el preguntar mismo este contenida ya la respuesta, el nombrar ejerce su fuerza. La palabra no es sólo sonido o mero ruido, sino que en la fuerza de la palabra resuena el ser. Por ello, al exteriorizar el hijo la pregunta moviliza las estructuras de sentido internas y las del padre, cuestiona la tradición y la cultura, es decir, reactualiza el mito.

Que el hijo le pregunte a su padre directamente: “¿Por qué tengo que quererte? Dame una prueba de que debo hacerlo”. Si este padre puede contestar, puede darle la prueba que le está pidiendo, estamos en presencia de una familia normal, de verdad, que no se funda en prejuicios místicos nada más, sino sobre fundamentos racionales y, sobre todo, humana. Pero si el padre no le demuestra al hijo porqué debe amarlo, la familia no existe, el padre no será tal y el hijo queda en libertad y con derecho a desconocer a su padre, a considerarlo un extraño y hasta un enemigo (Dostoievski, 2014: 436)<sup>22</sup>.

Entonces, si el padre contesta, todo continúa de la misma manera. El problema radica entonces en si el padre no puede dar una fundamentación a esa demanda de reconocimiento y de amor que exige el hijo. Sin respuesta, lo familiar se torna inhóspito, el hijo deja inmediatamente de reconocerse en el padre. Al perder ese reconocimiento, queda liberado a una infinitud de posibilidades. Pero la sublime infinitud que fascina trae consigo el gran peligro de hacer temblar al hijo y empujarlo a volver corriendo a buscar a su padre. El temor al caos y a la nada, como en la soledad de la noche, obligan al hijo a llamar gritando al padre que resguarda. Sea el padre que castiga, sea otro padre quizás peor. En definitiva, aferrarse a algo otro que ponga un margen y justifique el sin sentido con fundamentos y que asuma la responsabilidad.

En el horizonte de lo infinito – ¡Hemos abandonado la tierra y nos hemos embarcado en un navío! ¡Hemos dejado atrás los puentes –más aún, hemos demolido la tierra que estaba atrás de nosotros! ¡Ea, navecilla! ¡Mira! Junto a ti yace el océano, es verdad, él no brama siempre, y a veces yace allí como seda y oro y ensueño de bondad. Pero llegarán horas en que reconocerás que él es infinito, y que nada hay más temible que la infinitud. ¡Oh, pobre pájaro que se sentía libre y ahora choca contra los barrotes de esta jaula! ¡Ay, cuando te sobrecoja la nostalgia de la tierra, como si allí hubiese más libertad –y ya la “tierra” no exista más! (FW, KSA 3, §124, pág. 480)

---

<sup>22</sup> Desde el punto de vista en que Luigi Pareyson interpreta la obra de Dostoievski: “la clave de la existencia de cada persona es Dios; pero a su vez el drama de su vida será su propia *libertad*. La libertad nos presenta sus dos caras, y de aquí nace la “tragedia” del hombre: “Por un lado, la libertad es *obediencia* al ser, servicio humilde prestado a la verdad, homenaje ofrecido a la realidad y a la verdad preexistente. Por otro lado, la libertad es *rebelión*: rebelión contra Dios, lucha contra la eternidad, trición a la verdad” (Pareyson, 1993: 128). Es decir, nos encontramos el “*la verdad os hará libres*” (Jn 8, 33) de Cristo, del Dios-hombre contra el “*seréis como dioses*” (Gen 3, 4) del Anticristo, del hombre-Dios: el cristianismo contra el titanismo, el hombre contra el superhombre que después se transformará inevitablemente en subhombre. (Cfr. Sarto, 2006: 423-424).

Dostoievski pone en discusión la idea de Dios como fundamento y orden frente al miedo y a la imposibilidad del hombre de poder afrontar la nada. Se presenta Dios como una hipótesis. Dios es, para el mundo cristiano occidental, el *pharmakón*: un suministro de veneno para la enfermedad de la que a su vez es causa. Esta es la discusión entre Kolia, el colegial y Aliosha, quien había abandonado el monasterio.

–Contra Él no tengo nada. En realidad, Dios no es más que una hipótesis; sin embargo, debo admitir que resulta necesaria para darle orden a la vida... y para muchas otras cosas...  
–Kolia dijo sus últimas palabras ruborizándose–. Tanto es así que si no existiera, habría que inventarlo (Dostoievski, 2014: 216).

También anteriormente aparecía esta misma idea:

Escúchame Aliosha, en el siglo XVIII, un viejo predicador dijo: “Si Dieu n’existait pas, il faudrait l’inventer”. Porque es cierto: es el hombre el que inventó a Dios. Lo sorprendente no es que Dios exista, sino que la idea de que Dios es necesario haya aparecido en la cabeza de una bestia feroz y maligna como es el hombre (Dostoievski, 2014: 216)<sup>23</sup>.

Ahora bien, ¿Cuál es la solución que ofrece Nietzsche a esta enfermedad? Frente al nihilismo Nietzsche propone una transvaloración de los valores. Junto a esta idea de transvaloración aparecen enlazados los conceptos más renombrados de su filosofía, a saber: ultrahombre, voluntad de poder y eterno retorno. Si bien la explicación de cada uno de los conceptos excede el propósito del presente artículo, es posible afirmar que para Nietzsche el nihilismo constituye una instancia necesaria pero no última de la historia. Por lo tanto, el nihilismo pasivo debe ser superado a partir de un ejercicio propositivo. A partir de *Humano, demasiado humano* (1876) aparecerá en Nietzsche la crítica al modo de concebir la ciencia de su época y un replanteamiento de la función estética del filósofo. Sin embargo, el paso de la concepción schopenhaueriana de la voluntad a una voluntad de poder; la necesidad de alcanzar al ultrahombre; y de concebir al tiempo no como algo lineal, sino como aquello que retorna siempre eternamente igual, es presentado proféticamente por Nietzsche como la tarea de los próximos siglos. Sus conceptos más renombrados conforman los ejes que posibilitan la superación del nihilismo. El proceso de superación consiste, según Nietzsche, en poder caer en lo más profundo del abismo para

---

<sup>23</sup> “Si Dios no existiera, habría que inventarlo”, en francés en el original.

intentar, luego de haberlo perdido todo, volver a reencontrarse con uno y con la vida de una manera distinta, más jovial y afirmativa<sup>24</sup>.

La liberación de la ley de Dios, que actúa en las sociedades occidentales como la voz de la conciencia, la inclinación a la compasión y a la regulación moral en general, no implica una propuesta atea por parte de Nietzsche. La discusión de la ley moral de la naturaleza como contraposición de la ley religiosa está instalada en el comienzo de *Los hermanos Karamazov* y coincide con la pretensión nietzscheana de ir más allá de lo moral e inmoral, del bien y mal, de lo bueno y malo. En todo caso, el hombre mismo es el que pone valor a las cosas y el que da sentido al mundo. El hombre artista es el que debe reinventar, según la propuesta nietzscheana, las condiciones en las que se mueve para conservarse y, a su vez, acrecentar su poder. Puede interpretarse entonces como egoísmo ante la humanidad el buscar dejar de ser cordero y abandonar al pastor. Pero de lo que se trata, comprende Nietzsche, es de revitalizarse. Esto en todo caso caracteriza a los Karamazov, el querer anteponer su deseo frente a los demás. Un carácter tal va, por supuesto, en contra de lo que profesan los predicadores de trasmundos<sup>25</sup>. De hecho, entre Iván y Aliosha se da un diálogo en torno al amor a la vida, y la conclusión de los personajes coincide con la fórmula nietzscheana de *amor fati*.

–Lo entiendo todo perfectamente Iván: queremos amar con el corazón y las entrañas. No pudiste ser más claro. Tu amor ardiente por la vida me hace muy feliz. Creo que, sobre todas las cosas, uno tiene que amar la vida.

–¿Más que al sentido de la vida?

–Por supuesto. Se debe amar la vida sin razonar, sin lógica, tal como lo dijiste (Dostoievski, 2014: 282).

El hombre ha dedicado demasiado tiempo a cosas fútiles como el de intentar resolver la idea de Dios. El concepto de ultrahombre constituye la superación del último hombre, es decir, de aquel que desprecia su cuerpo y a la tierra. Mientras ciertos personajes de la novela de Dostoievski se aferran a la idea de Dios y de su orden como manera de combatir al nihilismo, por el contrario,

---

<sup>24</sup> “Soy un Karamazov y cuando caigo en el abismo, lo hago de cabeza. Más aún: me gusta caer de esta manera, para mí tiene cierta belleza. Y desde el fondo del abismo de la degradación canto un himno” (Dostoievski, 2014: 137). En esta sección de la obra, el literato ruso hace referencia al *Himno de la alegría* de Schiller.

<sup>25</sup> “Me he preguntado muchas veces si llegaré a sentir una desesperación que supere mi insaciable deseo de vivir, tal vez, digno de desprecio. Mi opinión es que no lo hay ni va a haberlo, por lo menos hasta que tenga treinta años. Algunos moralistas andrajosos y enfermos de tuberculosis, sobre todo si son poetas, dicen que esta sed de vivir es ruin. Pero estas ganas de vivir a toda costa son una característica de los Karamazov y tú también las sientes” (Dostoievski, 2014: 281).

Nietzsche propone, frente al mismo dilema, el deber de asumirse y de tomarse entre manos con el fin de crear valores, al modo de ficciones útiles, que posibiliten amar la vida con todo lo que ella comprende. Se tratará entonces no ya de una sociedad regida por la figura del padre, sino por la del niño que juega a crear y destruir con plena inocencia, es decir, sin culpa y sin deuda ante aquel que le dio la vida.

## Referencias

- Anchía, S. (2005). “Iván Karamazov: héreo-ideólogo”, *Espiga* 12, pp. 67-84.
- Astrada, C. (1948). *El mito gaucho*, Buenos Aires: Cruz del Sur.
- Cragolini, M. (1998). *Nietzsche. Camino y demora*, Buenos Aires: Eudeba.
- Dostoievski, F. (2012). *Crimen y castigo*, Buenos Aires: Colihue.
- Dostoievski, F. (2014). *Los hermanos Karamazov, I y II*, Buenos Aires: Longseller.
- Freud, S. (1998). *Totem y tabú*, Obras completas, XII, Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1998). *El malestar en la cultura*. Obras completas, XXI, Buenos Aires: Amorrortu,
- Freud, S. (1998). *Dostoiévski y el parricidio*. Obras completas, XXI, Buenos Aires: Amorrortu.
- Hobbes, T. (2014). *Leviatán*, Buenos Aires: FCE.
- Nietzsche, F. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe (KGB) in 25 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Norbert Miller und Annemarie Pieper. Verlag de Gruyter: Berlin/Ney York, 1975-2004.
- Nietzsche, F. Kritischen Studienausgabe (KSA) in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Verlag de Gruyter: Berlin/New York, 1988. En español: (1990) *La ciencia jovial*, Monte Ávila Editores, Caracas; (2014) *Así habló Zaratustra*, Alianza, Buenos Aires.
- Pareyson, Luigi (1993). *Dostoiévski. Filosofía, romance e esperienza religiosa*, Torino: Einaudi.
- Pérez Borbujo, F. (2014): “Introducción”, en: Kierkegaard, S. *Apuntes sobre las lecciones de la filosofía de la revelación de Schelling*, Madrid: Trotta.
- Romero Aguirre, R. (2015): “Dostoievski mató a su padre: una lectura de Freud”, *Fuentes humanísticas* 50, pp. 41-52.
- Sarto, P. (2006): “Los Karamazov discuten. Dostoievski vence a Nietzsche”, en: Borobia, J. *Cristianismo en una cultura postsecular*, Pamplona: Eunsa, pp. 421-434.
- Schelling, F. (2012). *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos.

Stellino, P. (2008). “El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche”, *Revista Internacional de Filosofía* 13, pp. 79-99.

Villacañas Berlanga, José L. (2012): “De la tragedia a lo trágico”, en: E. Fernández (Ed.). *Nietzsche y lo trágico*, Madrid: Trotta, pp. 51-64.