



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO FACULTAD DE PSICOLOGÍA**

### **Trabajo Integrador Final**

Título: *Los hermanos Karamázov*. Puntualizaciones sobre el deseo desde el discurso psicoanalítico

Modalidad de presentación: Ensayo

Autor: Fabio Latorre

Legajo: L-5467/4

DNI: 41434077

Docente responsable: Aldo Felices

2024

#### **Agradecimientos**

En primer lugar, a la Universidad Pública por hacer este sueño posible. A mis hermanos por formar parte de lo que soy.

A Aldo por la buena predisposición, por su paciente y atenta lectura, por sus clases y por enseñarme a leer a Lacan con ferviente pasión.

A mi familia por el sostén a lo largo de todos estos años de estudio.

A mi compañera por su paciencia en las largas horas de correcciones y reescrituras.

A mis compañeros y amigos de la carrera, por las lecturas, discusiones y marchas compartidas.

## Índice

Agradecimientos 1 Índice 2 Resumen y Palabras clave 3 Introducción 4 Introducción a la obra y su publicación 6 Implicancias en relación al discurso psicoanalítico y algunos antecedentes 7 Análisis de las categorías conceptuales 11 Análisis de la obra 17 Conclusión 23 Referencias Bibliográficas 25

## **Resumen y Palabras clave**

### **Resumen**

El presente ensayo se propone indagar en dos campos de dominio: la literatura y el psicoanálisis, a partir de la lectura de la obra *Los hermanos Karamázov* de Fiodor Dostoievski. Para los fines de este trabajo se intenta analizar y profundizar algunos conceptos y categorías propuestas por el discurso psicoanalítico. En función de la contextualización y desarrollo de la trama argumental de la obra literaria elegida, nuestro propósito es realizar una lectura de la posición deseante de uno de los personajes: Alioscha. Por lo tanto, el objetivo más relevante de este trabajo consiste en indagar y profundizar la dinámica del deseo que atrapa a este personaje. Para llevar a cabo dicha tarea se utilizan las siguientes categorías de análisis propuestas por Jaques Lacan (2007) bajo su consigna de retorno a Freud: objeto causa de deseo u objeto resto, pasaje al acto y

acting out. Cabe destacar que, dada la vastedad de la obra, se realiza un recorte de la novela que permite la operacionalización de los conceptos. Finalmente, se relevan algunos interrogantes para futuras investigaciones.

### **Palabras clave**

Deseo, angustia, pasaje al acto, Dostoievski.

### **Introducción**

En este proyecto de escritura proponemos indagar y profundizar la articulación de dos campos: Psicoanálisis y Literatura.

Resulta pertinente trabajar sobre textos literarios desde el discurso psicoanalítico, tal como lo ha resaltado Freud (Freud, 1906), ya que es una forma de hacer operativos los conceptos y nociones propias del campo. A su vez, la literatura es un terreno fértil para posibles lecturas psicoanalíticas ya que en el arte el sujeto se muestra en su mayor desnudez afectiva e intelectual. Por otro lado, Freud ha resaltado en reiteradas ocasiones la importancia que tiene la literatura para la formación en psicoanálisis, no solo para hacer uso de ella en teorizaciones como ha hecho él en muchos de sus postulados más importantes como por ejemplo el *complejo de Edipo*, sino también por diversos textos que

ha dedicado pura y exclusivamente al análisis de obras literarias, como es el caso de *Dostoievski y el parricidio*. También así lo ha hecho Lacan, quien en sus seminarios se apoya con frecuencia en obras literarias para presentar sus postulados teóricos.

El principal interés en esta ocasión radica en la obra de Fiodor Dostoievski, más precisamente en *Los Hermanos Karamásov*. El disparador se funda en la lectura que ha hecho Freud sobre la misma. La intención de este ensayo es propiciar nuevos pliegues de análisis de la obra en cuestión.

El problema que se nos presenta luego de la lectura de la obra es el siguiente:  
¿Cómo se puede aprehender, en la obra *Los Hermanos Karamásov* de Fiodor Dostoievski, la articulación del deseo en el personaje Aléksieyi Fiódorovich Karamásov desde la noción objeto *a*, pasaje al acto y acting out trabajados por Jacques Lacan en el *Seminario 10* (2007)?

Nos proponemos resaltar y profundizar estas categorías de análisis a la luz de interpretar la experiencia de los personajes, de manera tal que dicha lectura permita darle fuerza y potencia al escrito.

El principal objetivo del presente trabajo es indagar acerca de la articulación del deseo en el personaje Aléksieyi Fiódorovich Karamásov, en la obra *Los Hermanos Karamásov* de Fiodor Dostoievski, a partir de la puesta en acto de la economía libidinal y los modos de circulación simbólica existente entre los personajes.

En cuanto a la metodología utilizaremos la modalidad de ensayo, ya que este tipo de escritura nos permite la flexibilidad necesaria para abordar el tema. Utilizaremos como guía para las reflexiones pertinentes la experiencia de Alíóscha (diminutivo de Aléksieyi) en relación a otros personajes de relevancia. El análisis utiliza, a modo de pivote, un cuento dentro de la novela, que el autor hace aparecer en boca de Iván, titulado *El gran inquisidor*.

Como principales categorías de análisis utilizaremos las nociones de *objeto causa de deseo* u *objeto resto*, *pasaje al acto* y *acting out* en Jacques Lacan. También haremos uso de otras categorías indispensables para brindar coherencia y profundidad al análisis como: *Otro*, *angustia*, *fantasma* y *demanda* (Lacan, 2007).

Este escrito se plantea en diferentes segmentos, divididos en cuatro partes. En una primera parte se brinda un panorama de la obra, la coyuntura social, cultural, política y religiosa de su publicación, sus implicancias en relación al discurso psicoanalítico y los principales antecedentes y autores que han abordado la obra desde el mencionado discurso. En un segundo apartado son analizadas las categorías conceptuales con rigor y profundidad para lograr una elaboración en clave de injerencia en el campo psicoanalítico. Posteriormente, en un tercer y más extenso apartado, comenzamos con el análisis de la obra y de los personajes desde las categorías de análisis, para lo cual recortamos algunas escenas puntuales de la novela que nos sirven para rescatar el carácter tensional del escrito. En este punto es donde hacemos una lectura del cuento mencionado, *El gran inquisidor*, para dar cuenta, a modo de hipótesis, de cómo el autor denuncia veladamente que el funcionamiento del deseo depende de que haya un agujero allí donde el sujeto, a fin de cuentas, va a buscarlo; aquí haremos una relación entre dicho cuento y el principal postulado de Lacan en el seminario 10, el *objeto a*. Finalmente,

4

en un último apartado exponemos las conclusiones que se contrastan con las hipótesis previamente planteadas. A su vez, también se proponen algunos interrogantes para futuras investigaciones.

A modo de hipótesis, conjeturamos que la búsqueda, el objeto de deseo de Alíóscha, apunta a acercarse a Dios y a la perfección moral, primero por medio de la figura, doctrina y mandato del *staretz* Zosima, y luego a través de la actuación ejemplar en el *mundo* (derivada del lugar que el *staretz* tenía para él). Por un lado, desde la categoría *objeto a*

de Lacan, creemos que la causa de deseo y las particularidades de la elección de objeto de deseo en Alíóscha están íntimamente ligadas a la figura de un padre déspota, omnipotente y opresivo que no tiene respeto por nada ni nadie. Suponemos un posicionamiento perverso en este personaje, lo cual tendrá gran relevancia en los derroteros del deseo de Alíóscha. En este sentido, cabe la posibilidad que de la barradura de este padre caiga, a modo de objeto resto, el objeto a que se posiciona detrás del sujeto y que determina y relanza al mismo hacia el objeto de deseo (perfección moral) que persigue Alíóscha. Por lo tanto, podemos dejar sentado a modo de hipótesis que la perfección moral que persigue este personaje puede que se trate, en tanto insistencia neurótica, de una respuesta a la barradura en el padre. Por otro lado, el *staretz* Zosima, su doctrina y la religión católica ortodoxa funcionan como el marco significativo del fantasma (Lacan, 2007) de Alíóscha, que actúa velando la aparición de lo *unheimlich* y su correlato de angustia.

Otra de las principales hipótesis que deriva del presente trabajo es la presunción de que en el cuento *El gran inquisidor*, el autor intenta dar cuenta de la inevitable existencia de un agujero estructural en el constructo religioso, a pesar de los insistentes esfuerzos de obturar dicho agujero por la vía del sentido, y es allí a donde los fieles van a buscar la salvación. Es decir, para que haya religión, iglesia y fieles, debe haber un vacío alrededor del cual se estructure todo el edificio simbólico. Lacan, a su vez, en el seminario 10 plantea que lo que causa el deseo y constituye al sujeto es un vacío irreductible en lo real, una falta en el Otro. Nuestra lectura es que Dostoievski, al escribir el cuento *El gran inquisidor*, quiere decir lo siguiente: si apareciese Jesucristo en carne y hueso entre los vivos se desestructuraría la religión y la creencia. Algo relativamente análogo dice Lacan cuando plantea que la angustia surge cuando algo aparece en ese lugar que debería permanecer vacío, lo cual precipita el pasaje al acto y desestructura la escena. En otras palabras, de este cuento se deriva la siguiente hipótesis: el constructo religioso, del cual participa Alíóscha y que es sumamente relevante en la articulación de su deseo, sólo puede ser entendido desde el discurso psicoanalítico si se tiene en cuenta la falla estructural que en el Otro da como resultado su inconsistencia, y de la cual deriva la noción lacaniana de objeto a.

Por otra parte, una última hipótesis se desprende de la lectura de la obra: el parricidio cometido en la novela está profundamente ligado a un contexto socio histórico en donde la Rusia imperial se tambalea frente a las nuevas formas de ver el mundo ligadas a la modernidad. Creemos que en este caso el parricidio viene a representar la necesidad imperiosa de un cambio estructural en la relación simbólica de los hombres con la cultura.

Finalmente, nos proponemos descifrar los pliegues del deseo del personaje, su relación con las estructuras clínicas y su posición frente a la ley.

### **Introducción a la obra y su publicación**

La obra *Los Hermanos Karamásov* es la última novela del escritor ruso Fiodor Dostoievski, publicada de forma seriada en *El mensajero ruso entre 1879 y 1880*.

Dostoievski, para escribir la obra más importante de su carrera novelística, se inspira en tres hermanos que conoce en el presidio de Omsk, en Siberia, luego de ser deportado por el Zar debido a que formaba parte de círculos intelectuales prohibidos. El problema planteado por esta obra es de gran relevancia dado que toca temas muy sensibles del momento al adentrarse en terrenos como la teología, la moral, la ética, la biología, entre otros. El escrito gira en torno a un hecho principalísimo: un parricidio. La novela da lugar a muchas controversias ya que en ella se plantea la cuestión doble de quién es realmente el culpable del asesinato, del hecho, y por otro lado quien o quienes son aquellos que al haber querido matar, en la idea, son culpables también ante Dios. El drama de Los Hermanos Karamásov es un drama casero al mismo tiempo que un problema de universal alcance. Lo principal de todo es que el argumento gira sobre un hecho que no se ha consumado en la forma supuesta, y solo ha existido en la intención del acusado. De esta manera, más que crimen hay culpa. Los personajes principales son tres hermanos, Iván, Alíóscha y Dmitri, a los cuales se suma un cuarto hermano que es hijo ilegítimo producto de una violación, Smerdiákov. También hay otros personajes de gran relevancia como Fiodor Pávlovich, el padre Karamásov, quien es asesinado por Smerdiákov; el *staretz* Zosima, un monje muy querido por Alíóscha, entre otros. Haremos un paréntesis dado que para tener una comprensión más cabal de la relevancia de la obra es preciso recuperar la situación política, cultural y religiosa en Rusia al momento de publicación de la novela.

Rusia, luego de las invasiones infructuosas de Napoleón en el año 1812, sigue siendo un imperio casi feudal con un sistema de división de poderes basado en títulos nobiliarios otorgados y legitimados simbólicamente por la iglesia católica ortodoxa en donde unos pocos nobles poseen grandes extensiones de tierras, y si bien ha sido abolida la servidumbre hace algunos años, la situación ha cambiado poco desde entonces. La gran mayoría de la población vive en situación de extrema pobreza recluida en pequeñas aldeas en las estepas rusas, mientras que un pequeño círculo de nobles vive en la riqueza más opulenta de la Europa del momento, en las grandes ciudades, ya sea Moscú, San Petersburgo, Rostov, entre otras, y pasan el verano en sus mansiones en el campo. Sin embargo, corre el año 1880 y ha pasado un siglo desde la caída de la Bastilla y la Revolución Francesa; el liberalismo y la ideología burguesa va tomando poder en todo el mundo, al igual que en Rusia. El imperio ruso se encuentra en un punto de transición y en un proceso de modernización en donde el viejo régimen tambalea frente a los nuevos modos de concebir la vida, la cultura, la producción, el consumo y la religión; transición que termina derivando en uno de los episodios más sangrientos de la historia de Rusia: la revolución de octubre, la cual desemboca en una cruenta guerra civil que dura aproximadamente seis años (1917-23) y termina con la toma del poder por parte del Partido Bolchevique encabezado por Vladímir Ilích Uliánov y la fundación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (Союз Советских Социалистических Республик).

Existe, en este momento tensional de la historia de Rusia, un dilema con respecto a qué instancia es la que regla y reglará en adelante la vida de los hombres y las mujeres, si la religión y la iglesia, y con ellas el zarismo como estructura de poder que allí se fundamenta, o la razón advenida como instrumento de dominio de las relaciones sociales, de la cultura y de las decisiones políticas y la cosa pública, esta última tendencia nacida en el Renacimiento y la Ilustración y embanderada por los preceptos de la Revolución Francesa. En otras palabras ¿cuál será el lugar Otro de allí en adelante? ¿Cuál será el marco simbólico en donde los sujetos se inscriban y tomen la palabra? Estas preguntas pueden leerse entre líneas a lo largo de toda la obra y representan una de sus principales implicaciones político-ideológicas en Rusia. No por casualidad el autor, al final de la novela, hace condenar a Dmitri por la decisión de los *mujiik* (мужик), campesinos fuertemente influenciados por ideas religiosas, mientras que la parte ilustrada del jurado, aquellos que provienen de clases sociales cultas y burguesas, votan en contra de la

condena; se ve la puja entre aquellos que creen que un crimen como el parricidio debe ser castigado por sobre todas las cosas por una cuestión divina y aquellos que creen que puede ser perdonado y hasta justificado debido a la inconsistencia de las pruebas y las circunstancias causales del hecho.

La familia de los Karamásov proviene de esta clase social burguesa de terratenientes y comerciantes adinerados. Viven en un pequeño pueblo de las estepas, de aproximadamente tres mil habitantes, en el cual tienen un relativo peso social debido a que muchos de los pobladores dependen económicamente de Fiodor ya sea como empleados de este o de alguna otra manera. Fiodor es dueño de todas las tabernas del pueblo, en las cuales se emborracha y corre juergas a menudo. Todos en el poblado hablan por lo bajo sobre la naturaleza viciosa y sensual de este hombre, al cual muchos quisieran ver muerto, pero nadie lo dice abiertamente debido a su posición privilegiada. Por otra parte, Fiodor descuida a sus hijos desde muy pequeños, que se crían a la buena de dios, ya sea gracias a la bondad de algún pariente que se encarga de sus estudios, en el caso de Iván, o de algún criado que se apiada de ellos, como los casos de Dmitri y de Alíóscha. Por otro lado, Smerdiákov, hijo de una mujer discapacitada y vagabunda, supuesto fruto de una violación perpetrada por el padre Karamásov, es recogido de las calles por Grigori, el criado de Fiodor Pavlovich Karamásov, quien vive en una casucha detrás de la gran casa de su amo. Fiodor no se opone a que el hijo ilegítimo, que él no reconoce y que todos le atribuyen, se crie con Grigori y sea posteriormente su sirviente, sino que tampoco se opone a que sea llamado con su patronímico, Fiodórovich, aunque sigue negando que fuera hijo suyo.

### **Implicancias en relación al discurso psicoanalítico y algunos antecedentes**

Como ya hemos destacado, la obra de Dostoievski se presta a ser leída con las categorías de la clínica psicoanalítica, ya que en ella Freud encuentra un terreno fértil para elaboraciones teóricas. En palabras del mismo Freud hablando sobre Dostoievski, nos dice:

Lo menos dudoso es el literato; él tiene su sitio no muy atrás de Shakespeare. Los hermanos Karamazov es la novela más grandiosa que se haya escrito, y nunca se estimará bastante el episodio del Gran Inquisidor, una de las cumbres de la literatura universal. (Freud, 1992, p. 175)

Sin embargo, Freud no le dedicó el tiempo suficiente a este autor y no se explayó más allá del trabajo ya citado, *Dostoievski y el parricidio*, el cual, hay que decirlo, escribe por encargo, a contratiempo y no por propio interés; él mismo hace referencia a que no le gusta la literatura de Dostoievski, dice “mi paciencia con los caracteres patológicos se ha agotado en mi trabajo diario. En el arte y en la vida ya no los tolero” (Freud 1930 [1929], p.193). Es contradictorio que por una parte Freud diga que es la obra más grandiosa que se haya escrito, de lo cual se podría deducir, ateniéndose a sus propias declaraciones, que es una obra que se ubica por encima de otras como *Hamlet* de Shakespeare o *Edipo Rey* de Sófocles, y por otro lado no se explaye en sus trabajos sobre ella. Probablemente, si Freud hubiese seguido por este camino su teoría se hubiera visto notablemente enriquecida, tal y como él mismo lo declara, sin embargo, no lo hace. Él decía que la neurosis de los sujetos los condenaba al fracaso (Cfr. Freud, 2013); años más tarde Lacan nos decía que “lo temido es el éxito” (Lacan, 2007, p. 64) y que aquel que se adentra en el camino del deseo está siempre a un paso de salir de la escena.

Siguiendo este planteamiento podría ser que en este punto nos encontremos ante una vía que Freud ha abierto pero ha dejado inexplorada porque probablemente lo implica a él mismo en el camino de la Verdad. Por ello creemos que en esta obra hay algo digno de ser retrabajado. Al retornar a Freud, a sus textos, sus cartas, sus fallidos, y hurgando en

los espacios vacíos y las lagunas en sus escritos nos damos cuenta que aquí ha abierto un abanico de posibilidades inexploradas para pensar el discurso psicoanalítico, que por otra parte han sido relativamente desoídas también por sus sucesores, los cuales no

7

supieron darle la importancia y la atención que se merece. Es por esto y mucho más que resulta pertinente seguir trabajando sobre la obra de Dostoievski.

A continuación, haremos mención de algunas fuentes bibliográficas que abordan la cuestión literaria desde el discurso psicoanalítico y comentaremos brevemente sus postulados.

Ante todo, debemos destacar como la fuente bibliográfica de primera mano y disparadora del presente TIF el texto que Freud dedica al autor: *Dostoievski y el parricidio*, de 1928. Esta obra fue escrita por Freud a pedido y a contratiempo, debiendo abandonarla por otro trabajo que tenía pendiente, para luego retomarla tiempo después. Lo primero que notamos en la lectura de este ensayo es una especie de tensión entre los dos autores, ya que Freud no escribe en términos muy amistosos sobre Dostoievski. Le reprocha principalmente su posición ética, ya que ético es aquel que renuncia al acto y no el que peca y luego, en su arrepentimiento, formula elevados reclamos éticos. Por otro lado, es de esperar que Freud conozca algunos episodios no muy memorables de la vida del autor los cuales muchos de sus enemigos han recuperado para defenestrar su vida y su obra.

A su vez, Freud también critica el destino de Dostoievski en cuanto a sus ideas religiosas, ya que derivan estas en un sometimiento a los zares y al Dios cristiano, nos dice: “se asoció a sus carceleros; el futuro cultural de los hombres tendrá poco que agradecerle. Probablemente pueda demostrarse que su neurosis lo condenaba a ese fracaso” (Freud, 1992, p. 176). Aquí podemos notar cómo estas dos grandes personalidades se contraponen, Freud por un lado en la cúspide de un movimiento de desligamiento a las ideas religiosas y las autoridades eclesiásticas, iniciado en Europa años antes y enmarcado en un paradigma de corte fuertemente positivista, y Dostoievski en una Rusia ortodoxa, todavía fuertemente religiosa, pero en declive en los demás aspectos (intelectuales, éticos, políticos, etc.). También debemos recordar que existe en toda Europa una tendencia en contra de todo aquello que provenga del imperio ruso, por lo tanto, no nos sorprende que Freud no le quisiese dar demasiada importancia a Dostoievski. Vemos que no se trata de una cuestión solo de discusión intelectual, sino también de una cuestión política que recorre el mundo en el cual se inscriben los autores. Es necesario recordar que en este momento la tensión entre el imperio ruso y el imperio austro-húngaro avanza lentamente hacia lo que se conocerá posteriormente como La Gran Guerra; también debemos decir que previo a todo acontecimiento bélico de gran calibre como lo fue la primera guerra mundial casi siempre se produce un movimiento de rechazo generalizado a la cultura y las ideas de los posteriores contrincantes. En este sentido, Foucault nos dice que saber y poder se entrelazan de manera inseparable (Foucault, 2019), y esta no es la excepción, por más que estemos hablando de una época en donde se suponía a la ciencia neutral. Lacan nos explica que un significante es lo que representa al sujeto para otro significante (Lacan, 2007), es decir que tanto Freud como Dostoievski se inscriben en un contexto que impone sus reglas y en las cuales deben realizarse como sujetos adscribiendo a una posición significante u otra. No podemos considerar a Freud, por más simpatías que le tengamos, por fuera de los debates políticos y culturales de su época y mucho menos podemos adjudicarle inocencia en este punto. No es que sea nuestra intención forzar una supuesta enemistad entre los autores, pero sólo ateniéndonos a la letra del propio Freud y teniendo en cuenta el contexto histórico se puede pesquisar esta tensión.

En cuanto al análisis de la obra y del autor, Freud nos da una primera pauta para pensarla: neurosis. El padre del psicoanálisis no duda en ubicar a Dostoievski desde un primer momento en el campo de la neurosis. Luego en esta misma clave analiza su epilepsia, la cual supone una histeroepilepsia o epilepsia grave producto de esa misma neurosis. Es este un punto de gran interés para el presente trabajo, ya que la obra *Los Hermanos Karamazov* será analizada desde el seminario 10 de Lacan bajo la lupa de los postulados lacanianos sobre el objeto a y su funcionamiento en el sujeto neurótico. Es por esto que nos interesa este autor literario: su profunda relación con el campo de la neurosis, ya marcado por Freud desde los inicios.

8

Luego Freud nos habla sobre el asesinato del padre de Dostoievski y dice “El inequívoco nexo entre el parricidio de *Los hermanos Karamazov* y el destino del padre de Dostoievski” (Freud, 1992, p. 180) y ubica en la reacción de Dostoievski “el punto axial de su neurosis” (Freud, 1992, p. 180). Vemos aquí otro posicionamiento freudiano que nos servirá de guía y justificación en nuestras posteriores reflexiones sobre la obra con respecto a la importancia del padre en la articulación deseante no solo de Alíóscha, que es a quien nos abocaremos, sino de todos los hermanos Karamazov.

Otro punto a destacar es la necesidad de castigo y la posición masoquista que Freud le adjudica a Dostoievski. Según él, los ataques epilépticos tienen el carácter de un autocastigo por haber deseado la muerte del padre. Aquí nos interesa destacar que en la obra *Los hermanos Karamazov* el personaje que mata al padre es epiléptico e inmediatamente después de haber asesinado a Fiodor sufre un ataque. Por otro lado, Freud, al referirse a la condena a trabajos forzados de Dostoievski, dice que éste se deja castigar sin protesta por un crimen del que realmente no es culpable por una necesidad de castigo. En este caso Freud ubica al Zar como un subrogado del padre.

Dostoievski nunca se liberó de la hipoteca que el propósito del parricidio hizo contraer a su conciencia moral. Determinó también su conducta hacia los otros dos campos en que es decisiva la relación con el padre: hacia la autoridad política y hacia la fe en Dios. (Freud, 1992, p. 184)

Este último postulado freudiano nos interesa particularmente ya que suponemos que la articulación deseante del personaje Alíóscha, que apunta hacia el terreno de la religión y la fe en Dios, está íntimamente ligado a la relación que tiene con su padre y la posición de éste dentro de la familia y dentro del pueblo en el que viven.

Otra escena que Freud remarca y que luego utilizaremos en el análisis se puede recuperar en la siguiente cita: “En la conversación con Dmitri, el *staretz* ha reconocido que él mismo lleva en sí la disposición al parricidio, y se arroja a sus pies” (Freud, 1992, p. 187). Luego, hablando sobre el autor, dice:

El criminal es para él casi como un redentor que ha tomado sobre sí la culpa que los otros habrían debido llevar. Después que él ya ha asesinado, no hace falta asesinar; antes bien, es preciso estarle agradecido, pues de lo contrario uno mismo habría debido asesinar. (Freud, 1992, p. 187)

Es pertinente destacar en estas citas la importancia que da Freud al parricidio para que algo empiece a andar, para que surja la ley en términos simbólicos. Aquí Freud insinúa que el parricidio es necesario, que debía ser así y no puede ser de otra manera y que si Smerdiákov no hubiese asesinado, otro lo habría hecho en su lugar. Lacan plantea que el deseo, en el caso del neurótico, sólo puede ser en y por la vía de la demanda, articulada a la Ley. Dice que el neurótico desea a la orden (Lacan, 2007), y para que esta dirección esté marcada primero la barra debe ser posicionada en su lugar. Recordemos que Freud, en *Totem y Tabú*, ubica la génesis de la cultura en el asesinato del padre (Freud, 2014).

Por último, Freud ubica al personaje Alíóscha en contraste con los demás hermanos, por lo que se deduce que le supone una constitución deseante y un posicionamiento subjetivo especial. Este punto es la única referencia que hace Freud respecto del personaje que nos interesa, y aunque sea la única, tiene mucho peso en el escrito. Él dice que todos los hermanos son culpables ante Alíóscha, que es “la figura de contraste” (Freud, 1992, p. 186). Esto nos lanza justamente en la dirección que pretende el presente ensayo, ya que como lectores suponemos en Alíóscha una disposición especial porque es el personaje que logra tomar un camino diferente al de los demás hermanos y posicionarse frente a la ley, la muerte y la sexualidad de manera casi opuesta a ellos. Creemos ineludible ir tras esta vía que Freud ha destacado en sus postulados sobre Dostoievski. Hemos notado, en la revisión bibliográfica, que los trabajos consultados sobre la obra, incluso el del mismo Freud, han apuntado pura y exclusivamente al parricidio como tema central, dejando de lado las circunstancias, los posicionamientos y

9

las funciones que de él derivan y que también llevan a él. Se ha hecho mucho hincapié en el acto, pero no en sus efectos; pocos han profundizado en particular en el personaje Alíóscha y se han preguntado por qué Freud lo ubica como un personaje destacable.

En esta misma línea, existe otro texto de Freud dedicado a la creación literaria que nos interesa: *personajes psicopáticos en el escenario*. Aquí encontramos ciertas herramientas que nos sirven para el análisis de la obra y también a modo de base y justificación del presente trabajo. En este texto, Freud explica la razón por la cual el espectador de un drama encuentra cierta satisfacción en él, ya que se trata de procurarnos acceso a fuentes de placer y de goce yacente en nuestra vida afectiva, tal como el chiste y lo cómico lo hacen en la esfera del intelecto (Freud, 1992). Podemos leer que en algún punto Freud ubica aquí al drama como una herramienta de acceso a lo inconsciente, al ponerlo en equivalencia con el chiste, siendo considerado éste como una de las vías privilegiadas de acceso a lo inconsciente. Freud sostiene que el espectador de un drama tiene la posibilidad de identificarse a un protagonista y despertar en su vida anímica los resortes que mueven a éste en sus actos, pero desentendiéndose de las consecuencias de dichos actos, ya que en la escena se trata de una representación ficcional. Nos interesan estos postulados freudianos por la siguiente razón: En *Los hermanos Karamazov* el juicio efectuado contra el supuesto parricida, Dmitri, se hace famoso en toda Rusia e implica emocionalmente a todos los ciudadanos rusos, al punto tal que genera discusiones muy acaloradas en los círculos más diversos: desde la más alta nobleza hasta el último campesino en la aldea más remota de Siberia. A su vez, Freud también hace una analogía entre el drama y la tragedia, y dice que en esta última el héroe es, en principio, un rebelde contra Dios y lo Divino (Freud, 1992), una condición que se puede ver claramente en la obra en cuestión (si bien es un drama y no una tragedia), ya que Dmitri se encuentra, antes de la muerte de Fiodor, entregado a todas las profanaciones, los vicios y los desenfrenos posibles, no haciendo caso a ninguna ley moral que rija su accionar y mucho menos a los parámetros religiosos que circulan a su alrededor, llegando a declarar que descrece del Dios cristiano. Desde este punto de vista, la representación artística apunta a develar al deseo como causa (Lacan, 2007), por ejemplo, en el caso de Edipo al encontrarse con la verdad de su propio destino enunciado por el oráculo: que está destinado a matar a su padre y acostarse con su madre; y esto, a su vez, como consecuencia de la propia osadía de Edipo al resolver el enigma que propone la esfinge, cuya respuesta es: el hombre.

Por otra parte, hemos encontrado un trabajo de relativa importancia para el presente TIF, del que se pueden extraer algunas ideas valiosas. Se trata de un trabajo de Juan Pablo Vildoso titulado *Literatura y psicoanálisis en los escritos de Sigmund Freud. Tercera parte: el creador literario como objeto de estudio psicoanalítico y la transferencia a la literatura*. Aquí el autor agrupa los denominados “textos literarios” (Vildoso, 2016, p. 391)

de Freud en tres categorías: trabajos en los que Freud buscó ejemplificar y reafirmar experiencias analíticas; textos en los que se adentra en la creatividad y la experiencia estética; y finalmente trabajos en los que la literatura constituye un objeto para la aplicación empírica de conceptos psicoanalíticos en dos vertientes, el trabajo con una obra, o bien el trabajo con un autor. En este caso, el autor se dedica a la tercera categoría, particularmente sobre los textos que Freud escribió sobre Goethe y Dostoievski. Una de sus principales conclusiones es que “Freud desarrolló intensas transferencias hacia la literatura en general y hacia algunos autores en particular y que esta transferencia a la literatura probablemente formó parte importante de su autoanálisis” (Vildoso, 2016, p. 391). Nos interesa hacer mención de este trabajo ya que se dedica casi exclusivamente al fenómeno transferencial con textos literarios, el autor dice “la transferencia con un texto es que algo nos sucede con él, pero al ser un fenómeno de orden inconsciente no podemos precisar qué” (Vildoso, 2016, p. 391). Luego, refiriéndose a la transferencia con un autor, dice que ésta “constituye un caso más específico e intenso de transferencia a la literatura, ya que probablemente implique una carga mayor de idealización y de elementos identificatorios” (Vildoso, 2016, p. 391). Creemos acertada esta conclusión; si bien no resulta nada novedoso, pues se puede percibir a simple vista

10

que Freud está fuertemente influenciado por obras literarias, y no solo por su interés en calidad de investigador y la mención explícita que de ellas hace en sus trabajos académicos, sino también en su experiencia personal. No olvidemos que desarrolla su vida durante la *Belle époque* y, como todo buen intelectual de su época, domina a la perfección las obras literarias de mayor renombre del momento y también las obras emblemáticas de la mitología griega. Con esto queremos decir que no resulta una particularidad de la personalidad de Freud el interés por la literatura, la música y el arte, sino que se trata de un movimiento cultural generalizado entre las personas de la clase social burguesa de su época. De todas maneras, el autor del artículo ofrece algunas consideraciones que resultan de importancia: la particular inclinación de Freud, desde muy joven, por la antropología, el folklore, la mitología y la literatura; también hace una referencia muy interesante a la interpretación de los sueños, texto considerado pionero en el psicoanálisis freudiano, sobre la gran cantidad de referencias literarias que hay en éste, superando a las filosóficas y científicas. El autor se pregunta:

Si lo que Freud realiza con la literatura es solo una aplicación del psicoanálisis, o si, por el contrario, más bien se trata de un diálogo, de una construcción o composición, de un ir y venir desde el psicoanálisis hacia la literatura y viceversa. (Vildoso, 2016, p. 392)

Luego, en la discusión, el autor expresa una idea sobre la relación entre Freud y Dostoievski a la que adscribimos y que refuerza nuestro parecer al respecto, dice “este conflicto de ambivalencia se expresa de manera bastante radical en Freud mismo respecto a la figura de Dostoievski. Mientras que para Goethe sólo tiene palabras de elogio” (Vildoso, 2016, p. 395). Resulta interesante esta comparación, que nos reafirma en los propios postulados, ya que la relación con Goethe, que es alemán, es mucho más amistosa, a diferencia de la relación con el ruso Dostoievski, que le despierta cierta enemistad. Veán en esta misma línea lo que plantea el autor al decir: “pienso que la ambivalencia de Freud para con el ruso, así como su interpretación de la neurosis, podría haber estado atravesada por sus propios fantasmas neuróticos” (Vildoso, 2016, p. 395). Incluso Freud se permite en los primeros párrafos del texto *Dostoievski y el parricidio* una generalización sobre el carácter de los rusos, más precisamente sobre su eticidad, lo cual nos da un nuevo indicio sobre la relación de Freud no ya con Dostoievski sino con los rusos en general. Un último punto destacable del trabajo aquí mencionado es la siguiente observación: “Otro aspecto digno de destacar es la notable similitud entre la interpretación de la neurosis de Dostoievski y la de Sergéi Pankéyev, su paciente ruso, el hombre de los

lobos” (Vildoso, 2016, p. 395).

### **Análisis de las categorías conceptuales**

Tal como Lacan (2007) explica, las nociones psicoanalíticas no pueden ser cristalizadas, pues de esa manera perderían su capacidad de dar cuenta de la realidad psíquica. Por ello, intentamos delimitar y circunscribir cada una de las nociones del *Seminario 10* que utilizamos para el análisis de la obra desde un punto de vista discursivo y recursivo, tomando las citas que nos parecen más pertinentes para cada una de las nociones a trabajar, explicándolas y relacionándolas entre sí, para que de esta manera el lector comprenda en qué sentido operativo utilizamos luego las nociones aplicadas a la obra, pero nunca a modo de concepto, es decir cristalizando los planteos de Lacan. Antes de comenzar, quisiéramos dejar en claro que hasta el mismo autor plantea la dificultad de hablar sobre el *objeto a*, puesto que es justamente aquello que escapa a toda especularización y significantización posible, como es el caso de la angustia, pues una dimensión de ésta “es la falta de ciertos puntos de referencia” (Lacan, 2007, p. 72). Y con respecto al *objeto a* particularmente: “De lo que nosotros tenemos que hablar haciendo uso del término *a* es precisamente de un objeto externo a toda definición posible de la objetividad” (Lacan, 2007, p. 98). Por lo tanto, hacemos lo posible por circunscribir lo mejor que podemos dicha noción, como sus derivadas.

11

A continuación, hacemos un recorrido progresivo lo más ordenado posible por el *Seminario 10*, desde el comienzo hasta la clase IX inclusive para intentar dar cuenta de las siguientes nociones: objeto *a*; angustia; fantasma; demanda; acting out; pasaje al acto.

Una de las primeras aclaraciones que hace Lacan en el *Seminario 10*, clase I, es que la estructura de la angustia es la misma que la del fantasma y que existe una relación esencial entre la angustia y el deseo del Otro (Lacan, 2007). Esto se debe a que la angustia tiene su lugar en ese espacio vacío en el Otro que funda su deseo y también el del sujeto *o*, en palabras de Lacan (2007) “el deseo del hombre es el deseo del Otro” (p. 31), y por tanto, la angustia, al igual que el fantasma, actúan velando y circunscribiendo ese vacío y a su vez dando cuenta de él. Luego, el autor explica que la angustia es sin red, es decir sin anclaje a ningún significante, como sí es el caso de los demás afectos, y esto porque “tratándose de la angustia, cada eslabón, por así decir, no tiene otro sentido que el de dejar el vacío donde está la angustia” (Lacan, 2007, p. 18).

Ya en la clase II, Lacan nos da una nueva pista con respecto a lo que vendrá luego: el objeto *a*. “El Otro concierne a mi deseo en la medida de lo que le falta” (Lacan, 2007, p. 32). Es decir que la única manera de encontrar lo que nos falta en cuanto objeto de nuestro deseo es por la vía del Otro, como sujeto barrado, “que expresa la necesaria dependencia del sujeto respecto al Otro” (Lacan 2007, p. 32). Posteriormente, presenta el primer esquema de la división y dice: “Hay, en el sentido de la división, un resto, un residuo. Ese resto, ese Otro último, ese irracional, esa prueba y única garantía, a fin de cuentas, de la alteridad del Otro, es el *a*” (Lacan, 2007, p. 36). Aquí el autor expone por primera vez el *objeto a* u *objeto resto* que, más adelante en el mismo escrito, será nombrado como *objeto causa de deseo*. Con esta noción, Lacan intenta dar cuenta de que el sujeto encuentra su condición constitutiva como tal en un espacio vacío en el Otro, del cual luego de la barradura cae un resto, el objeto *a*, que es la prueba de que al Otro algo se le escapa y no entra en su dinámica significante, por lo tanto, funda su deseo, a la vez que el nuestro. El objeto *a* es la causa del deseo en la medida en que da cuenta de que todavía hay algo que salir a buscar, por lo tanto el sujeto debe su posibilidad deseante a ese vacío.

En la clase III, el autor intenta explicar cómo funciona y hace sentir sus efectos ese

objeto en el eje imaginario, al quedar un resto luego del investimento de la imagen especular. Él dice que luego de dicho investimento en el espejo queda un resto que no es investido en la imagen. “No todo el investimento libidinal pasa por la imagen especular. Hay un resto” (Lacan, 2007, p. 49). De ese resto libidinal que no queda atrapado en la imagen, que como dice el autor (Lacan, 2007) “es irreductible a ella, por la razón de que permanece profundamente investido en el propio cuerpo” (p. 55), es de donde toma fuerza el objeto a para operar, ya sea en la angustia como en todas las otras formas de función de éste. De esta división operada predominantemente en el eje imaginario, deriva un lugar en el cual coloca el *menos phi*, para dar cuenta de lo que “no ha entrado en lo imaginario” (Lacan, 2007, p. 51). Llegado este punto, Lacan plantea que se trata de “el tiempo inaugural del deseo” (Lacan, 2007, p. 51), ya que de aquí deriva la articulación de otra de las nociones que desarrollaremos en el presente ensayo: el fantasma (S tachada, losange, a minúscula). “El a, soporte del deseo en el fantasma, no es visible en lo que constituye para el hombre la imagen de su deseo” (Lacan, 2007, p. 51). Pues bien, aquí se hace más evidente lo que el autor planteaba al principio, con respecto a que la estructura de la *angustia* y el *fantasma* son la misma, puesto que ambos dependen del *objeto a*, de él toman su fuerza para ponerse en marcha; y si bien su estructura es la misma, difieren en cuanto a su función, ya que en el caso del fantasma funciona velando el objeto como causa y de esa manera protegiendo al sujeto de la angustia, haciéndole creer que lo que allí se presentifica es el objeto de su deseo, cuando en realidad no es más que un objeto a postizo; mientras que, en el caso de la angustia, esta se pone en marcha cuando surge algo allí a donde no debería haber nada, en el lugar de *menos phi*.

Con respecto a la angustia, el autor dice “Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar” (Lacan, 2007, p. 52). A continuación

12

transcribo unas citas que nos resultan de particular interés para lo que luego será el análisis de la obra: “si de pronto falta toda norma, o sea, lo que constituye a la anomalía como aquello que es la falta, si de pronto eso no falta, en ese momento es cuando empieza la angustia” (Lacan, 2007, p. 52). “La angustia no es la señal de una falta, sino de algo que es preciso concebir en un nivel redoblado como la carencia del apoyo que aporta la falta” (Lacan, 2007, p. 64). De estas declaraciones del autor derivarán algunas consideraciones con respecto al *Gran inquisidor*, ya que de aquí extraemos la siguiente reflexión: cuando no falta lo que constituye la posibilidad de la falta surge la angustia. Es decir, en el caso del cuento nombrado, cuando aparece Jesús entre los vivos, la creencia se ve truncada y desestructurada, la falta esencial que estructura la religión y su fantasma viene a faltar, por lo que surge la angustia con la desorganización que de ella deriva. Lo mismo con respecto a una escena muy particular de la obra *Los Hermanos Karamázov* en donde leemos un pasaje al acto en Alioscha. Éste pasa al acto cuando en lo real surge una certeza ahí donde él se constituye como sujeto deseante. Todas estas reflexiones las llevaremos a último término más adelante.

Lacan expresa que “el fantasma del neurótico está situado todo él en el lugar del Otro” (Lacan, 2007, p. 60). Esto se debe a que en el caso de la neurosis, tal como el sujeto traslada la función del objeto a al Otro a través de la demanda, también traslada el soporte imaginario del deseo al Otro a través del fantasma. Es decir que la demanda y el fantasma son dos formas neuróticas de anclar la función del objeto a en el Otro. Es necesario recordar que el autor deja muy en claro que la única manera de encontrar el deseo para el neurótico es como sujeto barrado. Es por eso que en ambas fórmulas, la del fantasma y la de pulsión (que es donde se articula la demanda), aparece S tachada, que remite al sujeto en tanto puesto en relación con un Otro barrado. También, al igual que en el fantasma, de lo que se trata explícitamente en la demanda es de un objeto a postizo y no del objeto como causa, que es quien está detrás del armado de estos. Existe una parte profunda de falsedad en la demanda del neurótico, al igual que en su fantasma,

ya que justamente su función en todo caso es resguardar al sujeto de la angustia preservando el lugar genuino del deseo. Desde nuestro punto de vista, lo que Lacan intenta decir aquí es que vivimos en una escena que tiene estructura de ficción y que la vida humana se trata siempre de bordear un agujero.

En la clase IV, Lacan avanza en algunas consideraciones con respecto al lugar de la angustia, lugar del menos phi. El dice que el lugar del menos phi es, para llamarlo por su nombre, el *Heim*, lo cual podría traducirse como casa, y nos dice “El hombre encuentra su casa en un punto situado en el Otro, más allá de la imagen de la que estamos hechos” (Lacan, 2007, p. 58). Reitero, con esto se refiere a que el lugar del sujeto está justamente en ese punto vacío en el Otro, lugar que Lacan nombra como menos phi o Heim. “Este lugar representa la ausencia en la que nos encontramos” (Lacan, 2007, p. 58). Es decir que el sujeto es fundamentalmente ausencia, es decir, tiene su lugar en la medida en que al Otro algo se le escapa, por eso cuando se revela la presencia en dicho lugar surge la angustia y la desestructuración de la escena (la escena como el espacio a donde el mundo acude a decirse de acuerdo con las leyes del significante, la escena simbólica). “Hace [la presencia] que aparezcamos como objeto, al revelarnos la no autonomía del sujeto” (Lacan, 2007, p. 58). Es por esto que es tan importante que dicho lugar se mantenga vacío. Para redondear el planteamiento sobre el objeto a, comentaré una última cita del autor:

En este punto Heim no se manifiesta simplemente lo que ustedes saben desde siempre, que el deseo se revela como deseo del Otro, aquí deseo *en* el Otro, sino también que mi deseo, diría yo, entra en el antro donde es esperado desde toda la eternidad bajo la forma del objeto que soy, en tanto que él me exilia de mi subjetividad, resolviendo por sí mismo todos los significantes a los que ésta se vincula. (Lacan, 2007, p. 59)

Esto se relaciona directamente con los orígenes del sujeto, ya que este nace siendo objeto del goce del Otro, y sale de dicha posición cuando el Otro es barrado. De esta barradura cae un resto, el *objeto a* que articula toda su peripecia deseante a lo largo de la

13

vida. Ahora bien, cuando algo surge allí en dicho lugar, posiciona al sujeto en lugar de objeto, exiliándolo de su condición subjetiva, es decir de su posición de sujeto, al explicitar la no autonomía de este y resolviendo los significantes que lo atan a la escena, lo cual precipita el pasaje al acto. Se es sujeto en la medida en que una serie de significantes organizan una escena en donde se tiene algo que decir y la posibilidad, en cierta medida y siempre a través de la Ley, de transgredir la cadena de los significantes y acontecer como sujeto. Pero también puede ser tomado por la escena siendo gozado por el Otro y dejarlo dicha escena en posición de objeto.

Por lo que hemos ido delimitando en lo precedente, ya el lector se hará una idea de lo que Lacan plantea con respecto a *acting out* y *pasaje al acto*. Ya en la clase VI, la primera cuestión que creemos debe ser resaltada, es que “es quizás de la angustia de donde la acción toma prestada su certeza” (Lacan, 2007, p. 88). Luego dice, “actuar es arrancarle a la angustia su certeza” (Lacan, 2007, p. 88). En esta clase, son presentados el *pasaje al acto* y el *acting out*.

En cuanto a la clase VII, el autor la titula “No sin tenerlo” (Lacan, 2007, p. 97). Con este título, Lacan se refiere a que si bien la angustia no tiene objeto, no es sin objeto. Es decir, la angustia no tiene un objeto definido, no hay un objeto de la angustia, pero si hay un objeto que la determina. La cuestión radica en comprender que no se trata de un objeto que está delante, sino detrás. “Este objeto no es, estrictamente hablando, el objeto de la angustia” (Lacan, 2007, p. 101). Ahora bien, el objeto a no solo hace sentir sus efectos a través de la angustia, sino también en el plano de la excitación, al igual que en el plano de la transferencia. Recordemos que el *objeto a* moviliza la experiencia erótica del sujeto, es la causa del deseo.

En la clase VIII, el autor presenta por primera vez al *objeto a* como “la causa del deseo” (Lacan, 2007, p. 114). Si bien ya venimos hablando en estos términos en el presente escrito por una cuestión de dar sentido y claridad a la exposición, Lacan lo plantea de este modo recién aquí, en esta clase, y va a decir: “¿acaso el objeto del deseo está delante? Éste es el espejismo en cuestión” (Lacan, 2007, p. 114). “El objeto está detrás del deseo” (Lacan, 2007, p. 114). Ya hemos planteado anteriormente algo en esta misma línea, al hablar de fantasma y demanda, pues ambos funcionan velando el objeto como causa, a través de este efecto de espejismo propio de la articulación del objeto a. Luego, el autor nos da una coordenada sobre la posición del sujeto, que también apunta en la misma línea en la que venimos planteando la cuestión: “en suma, allí donde dicen yo (*je*), es ahí, propiamente hablando, donde, en el plano del inconsciente se sitúa a” (Lacan, 2007, p. 116). “En este plano, tu eres a, el objeto, y todos sabemos que es esto lo intolerable” (Lacan, 2007, p. 116). Pues bien, esta cita nos servirá para introducir lo que aún nos falta por despejar, el *pasaje al acto* y el *acting out*. Lo que el autor intenta explicar con estas palabras es que la esencia del sujeto radica en que está relacionado a un espacio vacío, un objeto; es decir, en la medida en que no se lo alcanza, hay sujeto. Por lo tanto, en el plano del inconsciente, el sujeto es el objeto a, en el sentido de que de él depende la subjetividad. Esta relación es la que se ve perturbada en el *acting out* y que precipita el pasaje al acto. La angustia es un fenómeno de borde que puede provocar en muchos casos el pasaje al acto, porque actuar es arrancarle a la angustia su certeza (Lacan, 2007). Pues bien, el *acting out* es la organización de una escena alrededor de una falta, alrededor del objeto a. Esto es la peripecia de la vida humana específicamente, la organización de una escena donde se juega una transferencia al Otro, que es en donde articula el objeto a todo neurótico (recordemos que en la neurosis el objeto a está del lado del Otro en cuanto esquema de la división). “En la medida en que se apunta a ese lugar vacío en cuanto tal, se instituye la dimensión de la transferencia” (Lacan, 2007, p. 121). Por otra parte, Lacan dice que “el *acting out* es la transferencia salvaje. La transferencia sin análisis, es el *acting out*” (Lacan, 2007, p. 139), por tanto, el fenómeno de transferencia a cualquier objeto cultural, no al analista, es esencialmente un *acting out*, es decir, la organización de una escena transferencial que se muestra al Otro. “El *acting out* es esencialmente algo, en la conducta del sujeto, que se muestra. El acento demostrativo de todo *acting out*, su orientación hacia el Otro” (Lacan, 2007, p. 136). Por último y para

14

dar paso a la siguiente, destacaría de esta clase las dos condiciones que da el autor para que se produzca el pasaje al acto: “la primera es la identificación absoluta del sujeto con el a al que se reduce” (Lacan, 2007, p. 124). Esta cita resulta interesante, pues da a entender que podemos identificarnos a dicho objeto, que como tal es un resto, es un residuo, es algo que cae de la barradura del Otro (por ello la tan interesante lectura lacaniana sobre el *niederkommen*, dejarse caer, en la joven homosexual). A esto me refiero cuando digo que en el momento en que algo aparece allí en lugar del *menos phi*, lugar de la angustia, nos hace aparecer como objeto, el objeto que somos en último término, lo cual desestructura la escena del Otro en la que nos constituimos como sujetos y precipita el *pasaje al acto*. Por eso Lacan dice que el pasaje al acto tiene “valor de cambio de las agujas en un destino” (Lacan, 2007, p.129), puesto que el sujeto que es expulsado de la escena sale a estructurar otra escena en otros términos y con otras legalidades; lo que se produce es también un cambio en el Otro y en la posición que el sujeto toma con respecto a este Otro, como es el caso de Alioscha al morir el *staretz*: él debe salir al mundo y reestructurar la escena porque, por decirlo de alguna manera, su anterior Otro queda hecho trizas, al cambiar su posición en él.

Hablar del *objeto a* resulta dificultoso, ya que cuando de él se trata no podemos referirnos al sujeto o al Otro separadamente, porque ambos están íntimamente ligados en la escena en donde el objeto a comanda. Por eso Lacan se pregunta al principio del

seminario si la angustia del paciente no es ciertamente la misma que la del analista. Creemos que con esto se refiere a que la angustia y justamente el objeto a, es un modo de comunicación absoluta entre ambos, paciente-analista, o lo que podría ser equivalente, sujeto-Otro. Luego, la otra condición del pasaje al acto “es la confrontación del deseo y la Ley” (Lacan, 2007, p. 125). Esta cita también tiene sus particularidades, debido a que algunas páginas antes, clase VI, el autor dice que “el deseo y la Ley son la misma cosa” (Lacan, 2007, p.119), pero ahora dice que pueden confrontarse. Pues bien, esto se debe a que el deseo neurótico sólo puede ser en y por la vía del Otro, es decir, atravesado por la Ley, pero dado que el objeto de ambos es común, pues en la Ley se presentifica el deseo del Otro y el deseo del Otro es deseo de a, la confrontación de dichos términos se da específicamente con la aparición de algo en el lugar de a, que vuelvo a repetir, es el punto de articulación absoluto entre el sujeto y el Otro. En un pasaje al acto no solo queda hecho jirones el sujeto, sino también el Otro en cuanto cambio de posición, es por eso que lo que puede cambiar algo del destino de la humanidad y la cultura trastocando las leyes vigentes, generalmente, es un pasaje al acto en donde es tocado el objeto a y, en consecuencia, es afectado el lugar del Otro. Tómese cualquier hecho histórico, la invención del inconsciente, por ejemplo.

Para sustentar esta última observación, nos remitimos al trabajo de Bernardo Frakich sobre la Verdad en Psicoanálisis. Este trabajo resulta interesante, ya que se dedica a la comparación de dos etapas en la teoría freudiana. El autor deslinda una primera etapa en la que aún estaba ligado a la verdad del paradigma positivista de su época, la cual reza que es verdadero aquello que se remite a la realidad fáctica y objetiva y en ella se comprueba; y una segunda etapa, en la cual entiende que hay otra verdad en el discurso de sus histéricas, una verdad que deriva de la fantasía, la Verdad del Inconsciente, podríamos decir.

Luego de este viraje en su teoría se puede leer en las cartas de intercambio un Freud algo angustiado, un ejemplo es en la Carta 66 [7 de julio de 1897]: “sigo sin entender lo que ocurre dentro de mí; algo desde las más hondas profundidades de mi propia neurosis se ha contrapuesto a todo progreso en mi entendimiento de las neurosis” (2022b, p. 299). De a poco Freud comienza a hablar de su neurótica, de su angustia por haber un viraje en lo que él concibe como la neurosis, así es como en la Carta 67 [14 de agosto de 1897] escribe “eso fermenta en mí, no he llegado al cabo de nada; con la psicología, muy satisfecho; en la neurótica [teoría de las neurosis], martirizado por graves dudas” (2022b,p. 300) por lo que se encontraba en debate en Freud es la dificultad para poder concebir su neurótica (el mecanismo neurótico) y no sus neuróticas, en plural (sus pacientes histéricas).

15

Lo que comienza a vislumbrar Freud es que hay otra realidad que no se corresponde necesariamente con la realidad fáctica sino con lo desfigurado, con las lagunas, con lo fantaseado que cobra el estatuto de verdad en un relato. A partir de allí las escenas mencionadas no valen por el hecho de que hayan ocurrido estrictamente en la realidad, sino que cobran valor para el análisis porque se corresponden con lo fantaseado y esto siempre cobra el carácter de una desfiguración, por lo tanto, ya no puede creer en su neurótica, su neurótica comienza a ser algo distinto de lo que él pensaba debido a que sus relatos no se remiten a la realidad fáctica, sino a otra realidad verdadera llamada fantasía. (Frakich, 2023, p. 9)

Hemos llegado a una de las partes más enrevesadas del seminario y la cual más nos interesa, particularmente la clase IX, titulada “*Pasaje al acto y acting out*” (Lacan, 2007, p. 127), por lo que intentaremos ir lo más despacio posible y ser claros en la exposición.

Lacan dice, “el momento del pasaje al acto es el de mayor embarazo del sujeto, con el añadido comportamental de la emoción como desorden del movimiento” (2007, p. 128). Si bien, no lo aclaramos aquí, cuando hablamos de embarazo nos referimos al momento en que el sujeto aparece borrado al máximo por la barra. “Es entonces cuando, desde allí

donde se encuentra -a saber, desde el lugar de la escena en la que, como sujeto fundamentalmente historizado, puede únicamente mantenerse en su estatuto de sujeto se precipita y báscula fuera de la escena” (Lacan, 2007, p. 128). En el caso de Alíoscha al toparse con la mirada del padre Paisii, luego de la muerte del *staretz*, está en ese momento de supremo embarazo, por lo que pasa al acto, no contesta y sale de la escena. Nos referiremos puntualmente a esto más adelante.

Entonces, Lacan diferencia entre “el mundo, el lugar donde lo real se precipita” (2007, p. 129), y la “escena del Otro, donde el hombre como sujeto tiene que constituirse, ocupar su lugar como portador de la palabra, pero no puede ser su portador sino en una estructura que, por más verídica que se presente, es estructura de ficción” (Lacan, 2007, p. 129). Luego Lacan explica, como ya hemos dicho antes, que existe una “relación profunda, necesaria, del acting out con el a” (2007, p. 136), porque lo que se muestra en dicho *acting out*, es nada más y nada menos que el objeto a, aquel resto, su caída, ya que el neurótico hace de su castración la garantía de la castración en el Otro. Recordemos que el neurótico, dice el autor al referirse a Dora y la pregunta histórica (Lacan, 2009), tiene un pie adentro y un pie afuera del edipo, la castración simbólica no se termina de inscribir, por lo que debe suplir dicha carencia haciendo de su propia castración la garantía de la falta en el Otro, ofreciéndose como resto, sin él saberlo, en su *acting out* (Lacan, 2007).

Para concluir con el apartado sobre las categorías conceptuales, quisiera compartir una última cita del autor hablando sobre un supuesto pasaje al acto de Freud: “Es el punto donde Freud se niega a ver en la verdad, que es su pasión, la estructura de ficción que está en su origen” (Lacan, 2007, p. 143). Es decir que Freud, al derivar a la joven homosexual, se deja caer como resto en dicho pasaje al acto, y no duda sin embargo en escribirlo y publicarlo, con lo cual algo nos quiso decir.

### **Análisis de la obra**

En este apartado tomaremos una escena en donde se produce un giro en la novela producto de un pasaje al acto del personaje en cuestión. Partiendo de allí, iremos desarrollando las reflexiones pertinentes.

Luego de la muerte del *staretz* (monje muy querido por Alíoscha y su mentor dentro del cenobio), cuando el cuerpo se pudre, ocurre toda una escena particular dentro del monasterio. Algunos monjes que estaban enemistados con él empiezan a hablar por lo bajo y cuestionar la santidad del finado. Aquí podemos ver una reacción en Alíoscha de supremo embarazo, la expresión máxima de la barra, y luego el pasaje al acto. Según Lacan, el duelo precipita el pasaje al acto. Ahora bien, ¿por qué el pasaje al acto no se da con la muerte del *staretz*, sino más bien después, cuando se pudre el cuerpo? Creemos que esto se debe a que el pasaje al acto se da cuando se produce la pérdida irremediable del objeto, y en el caso de Alíoscha, quien cree en la vida después de la muerte al ser la

16

iglesia ortodoxa el marco significativo donde se inscribe, solo pasa al acto cuando se ve cuestionada la santidad del *staretz*, y no con su muerte (ya que ésta, en este caso, no representa un Real irremediable), es decir, el pasaje al acto se produce cuando cae el ideal de santo del *staretz*. Transcribo el momento de dicho pasaje al acto.

En aquel momento Alíoscha, como adrede, pasó por su lado, cual si se dirigiese presuroso a cualquier parte, pero no del lado del templo. Sus miradas se encontraron. Alíoscha dióse prisa a apartar los ojos y posarlos en tierra; pero por el solo aspecto del joven adivino el padre Paisii que en aquel instante habíase operado en él un gran cambio.

-¿También tú te has dejado tentar?- exclamó el padre Paisii de pronto-. ¿También tú estás con los de poca fe?- añadió con amargura.

Alfóscha se detuvo y miró con cierta vaguedad al padre Paisii; pero de nuevo dióse prisa a retirar los ojos, que volvió a posar en tierra. Estaba de costado, y ni siquiera volvió la cara a quien le había hablado. El padre Paisii lo observaba atentamente.

-¿A dónde vas con esa premura?... La campana toca a misa- torno a inquirir; pero Alfóscha no le contesto tampoco.

-¿Es que te vas del cenobio? ¿Cómo no despedirte ni pedir la bendición?

Alfóscha, de pronto, sonrió de un modo crispado; extraña, muy extrañamente, miró al que le interpelaba, a aquel a quien se lo encomendara, al morir, su antiguo director, el antiguo dueño de su corazón y su inteligencia, su amadísimo Staretz, y de pronto, lo mismo que antes, sin dar contestación, hizo un gesto con la mano, como si ni siquiera se cuidase ya del respeto debido, y con rápido andar fue a unirse a los hermanos que salían del cenobio.

-¡Tu volveras! – Murmuró el padre Paisii, mirándolo desde lejos con amargo asombro. (Dostoievski, 2003, p. 372)

Si tenemos en cuenta que el neurótico construye una escena con sus propias legalidades y que cada escena está reglada y tiene sus personajes y roles bien marcados, resulta bastante claro que Alfóscha, al no poder sostener la mirada del padre Paisii, se encuentra en el momento de mayor embarazo, en la expresión máxima de la barra, queda tomado por la escena y suspendido en su condición de sujeto. Luego, en un mismo movimiento, cuando el padre Paisii le pregunta si se va del cenobio, Alfóscha hace un gesto indebido e indecoroso, es decir, ya se encuentra por fuera de las legalidades que impone la escena, e inmediatamente se va sin dar contestación, sale de la escena, se precipita fuera de la escena. Una página más adelante, Dostoievski escribe:

...mucho tiempo después aún consideraba Alfóscha aquel amargo día como uno de los más enojosos y fatales de su vida.

Y si me preguntasen francamente: ¿es que toda esa pena y esa inquietud pudieron producirse en su ánimo por el solo hecho de que el cadáver del *staretz*, en vez de empezar en el acto a verificar curaciones, se corrompiera prematuramente?, contestaría sin vacilar: Sí; efectivamente, así fué. (Dostoievski, 2003, p. 373)

Luego, más adelante, se nos da la pauta de cómo, después de ese pasaje al acto, Alfóscha recupera su condición de sujeto, sale al mundo y reestructura la escena:

No sabía por qué abrazaba la tierra, no se daba cuenta por que sintiera aquellas ganas irresistibles de besarla, de besarla a toda ella [...] Postrose en tierra débil jovenzuelo y se levantó templado guerrero para toda su vida, y reconociólo y sintiólo así, de pronto, en el mismo instante de su exaltación. [...] A los tres días salióse del monasterio, obedeciendo así a las palabras del finado, que le ordenara *vivir en el mundo*. (Dostoievski, 2003, p. 392)

Ahora bien, ¿por qué la podredura del cadáver del *staretz* y las habladurías de los otros monjes lo precipitan fuera de la escena? Si entendemos que el objeto a, el objeto causa de

deseo como resto, como muestra de un agujero en lo real y en lo simbólico que posibilita y precipita hacia adelante el deseo, y por otro lado, entendemos que Alfóscha articula su deseo alrededor de la idea de Dios y de la posibilidad de alcanzarlo, tenemos la pauta para pensar lo siguiente: en la escena reglada a partir del *staretz* como objeto transferencial y la iglesia ortodoxa como marco signifiante, el fantasma de Alfóscha, que es soporte imaginario de su deseo, está determinado por la fantasía de encontrar a Dios por medio de la figura y doctrina del *staretz*; detrás del sujeto y estructurando dicho fantasma está el objeto a. Alfóscha se pregunta entre líneas durante toda la obra: ¿existe dios? (pregunta

que se repite entre líneas en el cuento *El gran Inquisidor*). Luego, en el momento en que tiene una clara, muy clara señal, de la no-santidad del *staretz* (podredura del cadáver), toda su estructura, su piso simbólico, entra en crisis; aunque sin embargo él mismo en algún punto lo buscó, tal como dice Lacan “alguien que les dice que cuanto más precioso es un objeto para ella, inexplicablemente tiene la atroz tentación de no retener a este objeto en una caída, esperando no sé qué de milagroso en esa especie de catástrofe” (Lacan, 2007, p. 136). Decimos que la angustia, que precipita el pasaje al acto, surge ante la inminencia de aquello que hace de motor a nuestro deseo, que es el objeto a, cuando aparece algo allí donde no debería haber nada.

Creemos que el pasaje al acto aquí presentado es producto de la inminencia del objeto a, de la inminencia de la posibilidad de NO-crear, del encontronazo con un real que llevaría a la pérdida de la fe. Alioscha en este punto se ve identificado con ese objeto resto que constituye su experiencia deseante, que a su vez es el punto de unión, de comunicación absoluta y sin tapujos, sin mentiras, como aquello que no engaña, entre sí y el Otro, puesto que de ambos es el punto de donde queda suspendida la garantía de su existencia como tales. Recordemos que la angustia no engaña, como sí lo hace la palabra.

Al punto tal este objeto a es central en toda la dialéctica analítica que al aproximarse el sujeto se produce un estremecimiento de todo lo que hace a la estructura significante, y también podríamos decir que se trata del mayor grado de incidencia que puede tener un sujeto sobre la cultura, ya que es del orden del decir, del acto. Vease cuando Alioscha se va de la presencia del padre Paisii y este queda conmocionado, sin palabras, pasmado y “con amargo asombro” (Dostoievski, 2003, p. 372). En vida del *staretz*, Alioscha estaba en un proceso transferencial que se podría describir como una verdadera luna de miel entre ambos, puesto que el objeto a quedaba plenamente intocado al estar articulado en la demanda y el fantasma, a través del marco significante de la religión, defendiéndose el sujeto de la angustia.

Resulta tan complejo hablar de sujeto diferenciándolo del Otro cuando lo abordamos desde el objeto a porque justamente es el punto de unión pleno, de indiferenciación, a esto se refiere Lacan con la alusión a que el objeto a, en una banda de Moebius, es el punto por donde un insecto podría pasar de una cara a la otra sin la necesidad de recorrerla entera; de esta característica distintiva deriva la profunda desorganización del toparse con el objeto a.

Llegado este punto, nos interesa retomar la pregunta anteriormente planteada: ¿por qué Alioscha, a diferencia de sus hermanos, se vuelca hacia el camino de Dios y el celibato? ¿Qué es aquello que hace que la constitución deseante de Alioscha se diferencie de tal manera de la de sus hermanos?

Lacan dice que el sujeto al tomar la palabra se constituye en la escena del Otro. La vida neurótica tiene dicho trabajo por delante. Ahora bien, ¿por qué Alioscha lo logra en cierto sentido, mientras que Dmitrii e Ivan no, o en todo caso deficitariamente? El neurótico tiene un pie adentro y un pie afuera del edipo, y esto porque la articulación simbólica necesaria para la caída del resto y la constitución deseante es deficitaria. En el caso karamasoviano, se trata de un padre que no tiene poder normalizador en la estructura familiar, se presenta como aquel que puede pasar por encima de toda Ley, como si no estuviese barrado, y como el único que puede gozar, lo cual representa un problema para sus hijos, dado que la barradura del Otro es clave para la caída del resto y la articulación deseante. Ahora bien, como Lacan mismo lo explica en sus seminarios, la barra se hace sentir inevitablemente porque está implícita en la misma naturaleza del significante, por más que en lo imaginario

Fiodor presente una escena en la que no reconoce dicha barra, como un padre no barrado. Los hermanos Karamazov se crían escuchando atrocidades sobre su padre en el pueblo, todos lo critican por lo bajo, la barra insiste, aunque dentro de la casa paterna pareciera no existir y ellos quedar como objeto de goce del padre.

Podemos conjeturar una posible estructuración perversa en Fiodor. Por ejemplo, en una

parte de la obra, cuando se narra las circunstancias del nacimiento de Smerdiakov, el posterior asesino de Fiodor, aparece un significante: “Violador” (Dostoievski, 2003, p. 190). Es lo que se dice de Fiodor en el pueblo. Luego de que Fiodor jurase que él no lo había hecho, el texto dice lo siguiente:

Puede que así fuese- nadie lo sabe de fijo ni nunca lo supo- pero al cabo de cinco o seis meses, todos en el pueblo hablaban con sincera y grande indignación de que Lizaveta estaba embarazada, inquirían y averiguaban cuyo era el pecado, quien había sido el ofensor. Cuando de pronto, difundióse por todo el pueblo el terrible rumor de que el violador había sido el propio Fiodor Pavlovich. (Dostoievski, 2003, p. 190)

Lizaveta es una vagabunda discapacitada que vaga por el pueblo durmiendo en la calle a orillas de las tapias de los huertos. Fiodor comete el supuesto crimen cuando una noche volvía de una juerga a su casa. De este acto nace Smerdiakov, su posterior asesino (véase la similitud con el mito edípico, aquel que mata a su padre sin saberlo, aunque lo sospeche).

Hay muchos otros indicios de una posible posición perversa en el padre Karamázov. En otra ocasión, Fiodor visita el monasterio y la celda del *staretz* Zosima y se comporta lo más indecorosamente posible que le permiten las circunstancias, pasa por encima de todas las convenciones y reglas exigidas dentro de un recinto sagrado y llega al punto de faltar el respeto al mismo *staretz*, que no solo es la persona más santa y religiosamente importante del pueblo, sino también un personaje sumamente significativo ypreciado para Alioscha, su hijo. Sin embargo, Fiodor genera un escándalo en el monasterio y se retira de allí en los peores términos. Hay una tendencia de este personaje a apoderarse del goce en la escena y posicionarse como quien lo distribuye.

Otra de las particularidades que sirve para explicitar esta posición subjetiva de Fiodor dentro del pueblo (cuando decimos pueblo nos referimos a ese saber que recorre el pueblo a modo de chisme, a modo de voz omnisciente de la que el narrador es vocero, por lo que nos referimos al Otro, al orden significante en el cual toman cuerpo todos los personajes de la novela y al que en algún punto se remiten para afirmarse como sujetos) es una expresión que aparece de manera repetitiva y con un terrible peso: Karamazovesco. Muchos personajes se repiten unos a otros que esto o aquello es Karamazovesco (como si fuese un adjetivo), que podría traducirse como deplorable, reprochable, sensual, perverso. A su vez también a veces aparece la siguiente expresión dirigida a alguno de los hermanos Karamázov: es que tú eres un Karamázov. Esta expresión nos da noticia principalmente de la cuestión mítica de la situación Karamazovesca, de la familia de terratenientes dentro del pueblo y su historia, y también denuncia el peso estructurante del mito.

Igualmente, no nos desvela desentrañar la posición deseante del padre Karamázov, sino más bien la de Alioscha. Por lo tanto, reconocemos una posible posición perversa en Fiodor, a modo de hipótesis, pero lo que nos interesa es cómo esta posición afecta a la articulación del deseo en Alioscha. Creemos que, como está escrito en la hipótesis planteada al principio, de la barradura de este padre, que se presenta frente a sus hijos como quien puede pasar por encima de todo tipo de ley, cae un resto que estructura el deseo de sus vástagos. Ahora bien, para que dicha operación se complete, estos deben articular el edipo de otra manera que no sea dentro del seno familiar, dado que allí no parece haber falta ni ley, aunque insista. La posición neurótica de los hijos Karamázov podríamos decir que es manifiesta, con excepción de Ivan (sobre quien tengo mis dudas de ubicarlo o no en el campo de la psicosis). Lo que nos preguntamos es por qué, en el caso de Alioscha, el objeto de deseo apunta justamente a aquello que se le escapa al padre, su falta: la perfección moral, la ejemplaridad. Entendemos que la barradura de ese padre ‘que todo lo puede’ en términos de goce, se da justamente porque las circunstancias denuncian que “todo NO lo puede”, y que para articular el deseo los hijos Karamazov deben recurrir a otros

marco articularlo de alguna manera en el seno familiar, como barranto al padre. Pues bien, en el caso de Alíoscha este marco será la religión.

Por otro lado, recordemos que en el pueblo la opinión pública condena, por lo bajo, a Fiodor Karamazov como un “sensual” (Dostoievski, 2003, p. 221), como un ser depravado y digno de desprecio, aunque sin embargo tiene mucho dinero y una posición privilegiada, al punto que muchos dependen de él en cuanto sustento económico y político, por lo que este desprecio es velado y a modo de chisme. Podría decirse que estas habladurías recorren la aldea a modo de tabú, de ahí la dificultad de los hijos en relación al padre. También debemos recalcar que las clases bajas, debido a la situación política en Rusia en esa época, empiezan a darse ciertas libertades con respecto a estos personajes de las clases altas, a cuestionar sus acciones y su impunidad. El odio de clase es moneda corriente, no olvidemos que en menos de cuarenta años estallará en toda Rusia una cruenta guerra civil.

Alíoscha, al desear aquello que su padre no tiene, la ejemplaridad moral, intenta ofrecer su castración como garantía de la falta en el Otro. La diferencia entre Alíoscha y los demás hermanos es que este sí logra ubicarse alrededor de una falta e instituir una escena simbólica en la cual reconocerse como sujeto de deseo, por medio del cristianismo ortodoxo y la figura del *staretz*, quien le sirve de objeto transferencial para articular la demanda y posicionar el objeto a en el campo del Otro. En el caso de Dmitrii no logra dicha operación. La articulación simbólica de su deseo es deficitaria, por lo que queda atrapado en un plano imaginario de rivalidad con su padre por la mujer, en una posición edípica.

El cuento *El gran inquisidor* es referido por Iván (que sería el autor dentro de la novela) a Alíoscha mientras están sentados en una taberna. Desde nuestro punto de vista, con este relato Ivan intenta explicar a su hermano que el sentido o la función de Dios es hacer mover la rueda del deseo, es hacer funcionar el mundo, que lo importante no es su esencia, sino más bien su efecto, y que la dicha no está en el punto de llegada, sino más bien en el camino. Podríamos decir que Ivan plantea que a fin de cuentas (esto puede leerse en la generalidad de la obra, no solo en este cuento) lo que importa es el padre muerto (o Jesús ausente, en este caso), que algo caiga en todo este asunto. Recordemos que para que haya presencia es necesaria la ausencia y que el sujeto encuentra su lugar en relación a la ausencia. Para poner a los lectores en contexto escribiré en breve párrafo un pequeño resumen del cuento.

Un día en una ciudad de Sevilla, durante el siglo XVI y en época de la inquisición, aparece Jesús caminando por la calle principal “con una mansa sonrisa de dolor infinito” (Dostoievski, 2003, p. 306). Automáticamente empiezan a darse los milagros, los fieles caen de rodillas ante su paso, lloran, los ciegos se vuelven videntes, los paralíticos caminan, un bebe muerto en un pequeño ataúd apunto de ser enterrado rompe en llanto, revive, etc. Al enterarse el gran inquisidor de la ciudad, un cardenal de noventa años, manda encarcelar a Jesús y lo condena a muerte, pautando su ejecución para la mañana siguiente. Durante la cálida noche sevillana, mientras Jesús está en el calabozo, el inquisidor entra en la celda y tienen una conversación (que en realidad es un monólogo, puesto que solo habla el inquisidor; Jesús se limita a mirarlo a los ojos con compasión y una sonrisa beatífica en sus labios, tal y como es su expresión durante todo el transcurso del cuento; nunca habla). Allí tiene lugar un monólogo memorable, en donde el inquisidor le dice a Jesús, en muy resumidas cuentas, que no puede bajar a la tierra, porque ¿qué sería de ellos? ¿A qué apuntaran los fieles, cuál sería su norte? El cardenal dice: “¿por qué has venido a estorbarnos? [...] ¿Tendrías Tú derecho a revelarnos uno solo de los misterios de ese mundo de donde vienes?” (Dostoievski, 2003, p. 306). La reflexión que hace Dostoievski sobre esto es mucho más compleja (al punto tal que es una obra muy estudiada por teólogos), pero nuestra lectura desde el discurso del psicoanálisis es que aquí el autor está, de una manera u otra, denunciando la función del objeto a, de una falta irreductible en lo real que es necesaria para el funcionamiento de la sociedad. Por ejemplo, ¿por qué Dostoievski no hace hablar a Jesús y solo lo limita a sonreír e iluminar con su mirada beatífica? Porque si lo hiciese hablar, entrar en la palabra y el sentido, entraría en aquello que engaña, el significante, y justamente Jesús representa la idea de Dios, que en sí misma

es insignificanzable, no entra en lo simbólico, es un real. En el cuento, Jesus intenta representar el objeto a, aquel agujero que por fuerza debe faltar y que hace al funcionamiento de la cultura. El cuento termina luego de que el gran inquisidor, muy enojado, cuando comienza a despuntar el sol, le abre la puerta del calabozo a Jesus y le dice que se marche y que no vuelva. No lo ejecuta, no se atreve a tanto.

Ahora bien, la principal cuestión que plantea el inquisidor dentro de la celda es referida a la rebeldía, la libertad y la relación del hombre con Dios y la Ley. Utilizaremos algunas citas como disparador. Dice: "el hombre fue creado rebelde. ¿Es que los rebeldes pueden ser felices?" (Dostoievski, 2003, p. 307). "Nunca en absoluto hubo para el hombre y para la sociedad humana nada más intolerable que la libertad" (Loc. Cit.). "Acabarán por traer su libertad y echarla a nuestros pies" (Dostoievski, 2003, p. 308). "Comprenderán, por fin, que la libertad y el pan de la Tierra, las dos cosas juntas para cada uno, son inconcebibles, porque nunca, nunca sabrán ellos repartírselos entre sí" (Loc. Cit.). "La inquietud de esas lamentables criaturas no se reduce solo a buscar aquello ante lo que yo u otro nos prosternamos, sino a buscar aquello en que todos crean y se prosternan, e irremisiblemente *todos juntos*" (Dostoievski, 2003, p. 309). "Te digo que no hay para el hombre preocupación más grande como la de encontrar cuanto antes a quien entregar ese don de la libertad con que nace esta desgraciada criatura" (Dostoievski, 2003, p. 309). "Porque el misterio de la vida del hombre no estriba solamente en el hecho de vivir, sino de vivir para algo, sin una noción firme de para qué vive, el hombre no se resigna a vivir" (Loc. Cit.), y luego agrega "y se apresura a suprimirse antes que continuar en la Tierra" (Loc. Cit.).

Freud lee la obra de Dostoievski en clave de neurosis (Freud, 1992), y el neurótico es un sujeto que se encuentra en un plano de rivalidad imaginaria con el padre y en conflicto con la Ley, pues su Edipo no se termina de articular. Por eso a Dostoievski le resulta tan apremiante el problema de la rebeldía y el sometimiento a la Ley, porque lo implica directamente en su propia neurosis. Los problemas de Ivan, al igual que los de Alioscha y Dmitrii, son los del propio Dostoievski concernido en su neurosis.

Cuando el inquisidor se pregunta ¿es que el rebelde puede ser feliz? (Dostoievski, 2003), se refiere a la pregunta por si el hombre en el terreno del goce puede ser feliz, que es la pregunta (velada) que se hace todo neurótico frente a sus síntomas. Luego remata diciendo que el hombre solo se resigna a vivir en la tierra si tiene algo por qué vivir, una noción firme, de lo contrario se suprime de esta tierra. En este punto se refiere a que el sujeto librado al goce, sin un marco simbólico de referencia donde inscribirse y sin un sentido por el cual vivir (simbólico, enmarcado en el Otro, en el terreno del deseo), se ve reducido a gozar, y a lo unico que puede llevar el goce es a la supresión del sujeto (entiendase supresión en ambos sentidos, supresión del sujeto como objeto que es gozado por el Otro; y tambien como supresión física, ya que al no tener límite siempre puede desembocar en la muerte, en el asesinato, en la sexualidad, es decir en algún real que termine haciendo corte).

Luego, el cardenal dice que los hombres acabarán por traer la libertad y ponerla a sus pies, pues solos no sabrían repartirse el pan. Resulta interesante, ya que Freud mismo dice que la Ley, y la represión que de esta deriva, es una condición necesaria para vivir en sociedad, o en otras palabras, para repartirse el pan. Pues bien, Lacan le da otra vuelta de tuerca a estos postulados freudianos, al decir que el neurótico articula el a, la causa del deseo, al Otro a través de la demanda, por eso el deseo le viene del Otro. La razón por la que el neurótico es un ser en conexión con lo que Freud daba en llamar realidad, es porque justamente está concernido en el Otro y de él toma la palabra, pero en todo caso este Otro se trata de una especie de locura compartida, al estar los demás neuróticos también concernidos en él, pues lo real sabemos que está perdido. Pensemos en Dmitrii, quien está a un paso de matar al padre durante toda la parte de la novela en la que Fiodor aún se encuentra vivo. Este personaje es el rebelde de Dostoievski, quien se encuentra tomado por el goce y sin un norte, sin una noción firme de por qué vive. El inquisidor dice "acabarán por

traer su libertad y echarla a nuestros pies” (Dostoievski, 2003, p. 308), y es exactamente lo que hace Dmitrii, al ir a matar a su padre. Luego del asesinato es condenado, y recién después de esta condena es cuando Dmitrii recupera algo del orden del deseo, allí es

21

cuando logra posicionarse en relación al Otro, como aquel que debe pagar su condena, y experimenta el alivio que aporta la falta, que se traduce como deber (deber de ir a Siberia y cumplir su condena). Nótese que desde ese punto de la novela en adelante la conducta de Dmitrii se vuelve inteligible para los lectores, antes uno no entiende porqué hace lo que hace debido a la desestructuración del fantasma. Después de muerto el padre, Dmitrii logra posicionarse alrededor de una ausencia, articula el objeto a, a través de la culpa, en el Otro, como sujeto ‘condenado’.

Por último, para terminar con el análisis del cuento, nos interesa dejar una cita del *Seminario 11* de Lacan en donde se refiere justo a este punto que el cuento intenta reflejar sobre la religión. “Si no hay creencia que sea plena y entera es porque no hay creencia que no suponga en su raíz que la dimensión última que tiene que revelar es estrictamente correlativa al momento en que su sentido va a desvanecerse” (Lacan, 2005, p. 246). Es decir que aquello último que el creyente se afana por revelar se desvanece, en cuanto sentido en términos imaginarios y de fantasma, si es alcanzado, lo cual sucede a Alioscha en el pasaje al acto aquí analizado, donde se desestructura el fantasma y cambia su posición subjetiva con respecto al Otro, y también en el cuento, al aparecer Jesús entre los vivos. Es en este sentido que resulta fundamental pensar ambas escenas (el cuento del gran inquisidor y el pasaje al acto de Alioscha) en un mismo movimiento, ya que en ambas se devela el objeto a en su función articuladora del deseo.

### **Conclusión**

De las anteriores consideraciones en el apartado de análisis, llegamos a la conclusión de que la articulación del deseo en Alioscha, tal como planteamos a modo de hipótesis en un primer momento, está profundamente ligada a la posición paterna y las particularidades del lugar de su familia en la sociedad. Muchos factores determinan el posicionamiento subjetivo del personaje, pero destacamos principalmente la Iglesia Ortodoxa Rusa (Русская православная церковь) como el marco signifiante que le brinda una posibilidad de articulación y anclaje en la cultura, y al *staretz* como un objeto transferencial privilegiado que le sirve a Alioscha para dicha operación de articulación como un sustituto del padre, a diferencia de los hermanos, en quienes el derrotero del deseo toma otros caminos.

Como Alioscha no logra articular el deseo en el seno familiar al no haber una ley que circule ni una posición paterna fuerte, decide adoptar el camino de Dios y entrar como novicio en el monasterio. Allí genera una relación transferencial muy fuerte con el *staretz* quien lo inicia en los secretos de la religión ortodoxa al hablarle del monte Athos, del pasado de los grandes peregrinos y del destino de la humanidad. Es así que el personaje logra vincularse a una falta y articular el deseo y, en consecuencia, estructurar el fantasma y la demanda.

En dicha estructura religiosa el personaje se posiciona en relación al Otro como resto en su acting out en respuesta a la barradura del padre, en un intento de tapar su falta ofreciéndose como garantía de la falta en el Otro.

Por su parte, el cuento *El gran inquisidor* resulta de gran importancia para la lectura del pasaje al acto de Alioscha, ya que allí podemos notar la función del objeto a en cuanto articulador del deseo en la religión. En la medida en que dicho objeto no sea alcanzado no se produce ningún cambio en la estructura subjetiva, pero cuando algo aparece allí donde no debería haber nada, se produce el pasaje al acto. A esto, en algún punto, se refiere Dostoievski cuando retrata en el cuento la aparición de Jesús (como objeto resto, caído) en carne y hueso entre los vivos y lo que de ello resulta. Sobre este punto, recuperamos las palabras de Lacan (2007) donde se refiere a Jesús:

Dios no tiene alma. Esto es muy evidente, a ningún teólogo se le ha ocurrido todavía atribuirsele. Sin embargo, el cambio radical de la perspectiva de la relación con Dios empezó con un drama, una pasión, en la que alguien se hizo el alma de Dios. El lugar del alma debe situarse en el nivel del a de residuo, de objeto caído. (p. 178)

22

En la misma línea que el cuento en cuestión, concluimos que podría leerse algo análogo cuando Alioscha comprueba la podredura del cadáver del *staretz*, a quien él creía santo y, por tanto, que su cuerpo no se corrompería. Aparece una certeza allí donde había una incógnita (la posible santidad del *staretz*) que lo mantenía en la escena, lo cual produce el pasaje al acto. En el caso del cuento la certeza es Jesús que se aparece allí donde no debería haber nada para que los fieles puedan creer, y es exactamente lo que el inquisidor intenta explicarle al mesías en su memorable monólogo.

En cuanto a la relación del personaje Alioscha con las estructuras clínicas y la Ley, corroboramos que se encuentra en el campo de la neurosis ya que desea a través de la Ley concernido como falta en el Otro.

Por otra parte, ya que la noción de pasaje al acto es central en este trabajo, no podemos dejar de tener en cuenta el caso de Dmitri y el verdadero sentido y alcance que debe dársele al parricidio en la novela.

A modo de conclusión, reconocemos un reposicionamiento subjetivo en este personaje luego de que es condenado. Tal como Lacan explica, quien se adentra en el terreno del deseo debe pasar por la angustia, y es exactamente lo que hace Dmitrii durante toda la novela. Muerto Fiodor, cae el ideal de lo que es 'un padre', lo cual permite a Dmitrii entrar en el terreno del deseo y utilizar ese resto libidinal para reestructurar la escena. Allí comienza todo un proceso de reposicionamiento subjetivo en donde Dmitrii entra en relación con la cultura como aquel que es condenado. Recordemos que el pasaje al acto y la restitución del sujeto se da luego de una pérdida, de la caída del objeto de una posición de privilegio. El adentramiento definitivo de este personaje en el terreno del deseo es allí donde debe expiar su culpa, luego de la pérdida más radical que puede sufrir el ser humano: la pérdida de su libertad.

En este sentido, el personaje Dmitrii, en la trama de la novela, podría considerarse un mártir, al igual que Jesús, porque es quien toma sobre sí la responsabilidad de un acto que debía consumarse, y le hace frente a la incómoda aparición de un deseo impostergable e inevitable: la muerte del padre. Este último enunciado lo decimos en todos los sentidos, en términos de consecuencias subjetivas y estructurantes para los hermanos, y en términos de justicia social frente a todos los males que había causado Fiodor en vida gracias a la impunidad que le otorgaba un sistema sociocultural desigual y opresor. Recordemos que todos en el pueblo querían ver muerto a este hombre por todas las desdichas que había generado. Dmitrii es el criminal de la novela, sí, pero también es el justiciero, el redentor, el mártir y quien representa la expiación y el sacrificio máximo por el bien de la sociedad. Frente a una sociedad desigual e injusta aparece este personaje para representar la Ley de Dios y llevar a cabo el acto que debía ejecutarse para restablecer el orden, rompiendo con una historia de siglos de abusos por parte de los poderosos del pueblo ruso. A falta de justicia por parte de la sociedad, Dios hizo morir al déspota a manos de su propio hijo. A falta de justicia social, se impuso la justicia divina. Es este el verdadero alcance que debe dársele al asesinato del padre en esta novela.

En el presente trabajo se han esbozado algunas líneas que ameritan ser retomadas en futuras instancias de investigación a partir de diversos interrogantes, por ejemplo: ¿cómo se articula el deseo en Dmitri en relación a la figura de su padre? ¿Qué incidencia tiene el drama de los Karamázov en la institución eclesiástica? ¿Qué relación podemos encontrar

entre la articulación del deseo en Dostoievski y en Aliosha?

23

### Referencias Bibliográficas

- Dostoievski, F. (2003 [1953]). *Los Hermanos Karamásov*. Aguilar.
- Frakich, B. (2023). *Freud y las cretenses*. [Trabajo integrador final]. Universidad Nacional de Rosario.
- Freud, S. (1992). Apéndice: Carta de Freud a Theodor Reik. En *Obras completas*. Tomo XXI. Amorrortu.
- Freud, S. (1992). Dostoievski y el parricidio. En *Obras completas: El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras*. Tomo XXI. Amorrortu.
- Freud, S. (1992). Personajes psicopáticos en el escenario. En *Obras completas: El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras*. Tomo IX. Amorrortu.
- Freud, S. (2013). *Obras completas: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico: Trabajos sobre metapsicología y otras obras: 1914-1916*. Tomo XIV. Amorrortu.
- Freud, S. (2014). *Obras completas. Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)*. Tomo XII. Amorrortu.
- Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder*. Siglo Veintiuno Editores. Lacan, J. (2007). *El seminario de Jacques Lacan. Libro X: La angustia*. Paidós.
- Lacan, J. (2005). *Libro XI. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (2009). *Libro III. Las psicosis 1955-1956*. Paidós.
- Vildoso, J. P. (2016). Literatura y psicoanálisis en los escritos de Sigmund Freud. Tercera parte: el creador literario como objeto de estudio psicoanalítico y la transferencia a la literatura. *Psiquiatría universitaria*, 12(4), 391-397.

