Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras
Facultad de Humanidades
Departamento de Literatura Comparada

Resonancias de la culpa: Dostoievski y Freud

Raúl E. Garriga
Tesis presentada el 20 de noviembre de 2013
como uno de los requisitos para el grado
Maestría en Artes de Literatura Comparada

Resonancias de la culpa: Dostoievski y Freud.

La culpa en Freud. Leer a un lector.

Die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden

-Sigmund Freud

En 1900 en el capítulo V de su libro *La interpretación de los sueños*, Sigmund Freud (1856-1939) expone por vez primera en una publicación lo que es, sin lugar a dudas, su mayor conquista cultural: el complejo de Edipo, seguido por el cuestionamiento sobre el origen de la culpa. Freud toma una cita directa del texto de Sófocles (496 a.C.- 406 a.C., aproximadamente) para iniciar su abordaje conceptual; ésta es el interrogante del pueblo de Tebas luego de consultar al oráculo: "¿Dónde hallar la oscura huella de la antigua culpa?" (507).

Se introduce, junto al complejo de Edipo, no sólo la consumación mítica del deseo incestuoso y la aniquilación de su garante, sino la pregunta por la culpa. Pero antes de exponer la idea universal del complejo de Edipo, ya Freud se había familiarizado con dicho complejo en carne propia en su famoso auto-análisis. En la carta número 71, fechada para el 15 de octubre del 1897 (tres años antes de *La interpretación de los sueños*), que va dirigida a su amigo y confidente Wilhem Fliess, Freud le confiesa el hallazgo hecho en su propia persona: "Ser completamente sincero consigo mismo es un buen ejercicio. Un sólo pensamiento de validez universal me ha sido dado. También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre, y ahora lo considero un suceso universal de la niñez temprana[...]"(307).

Después de exponer en una correspondencia privada una noticia tan personal y, hasta el sol de hoy, escandalosa para el pensamiento, la breve carta prosigue en comparar lo hallado en su auto-análisis con el *Edipo rey* (430 a.C.) de Sófocles y luego con el *Hamlet* (1599-1601) de

William Shakespeare[1]. Lo cual nos inclina a pensar que quizás Freud llegó a ese acierto en su auto-análisis, pero ya su acción como lector había sentado las bases para su conclusión de analista. En otras palabras: Freud como lector fue conmovido por la tragedia de Edipo mucho antes de experimentarla de manera clínica.

Nos encontramos de entrada ante el desafío de leer a un gran lector. Como lector de Freud no sólo leo su obra sino la plural resonancia de sus lecturas en su escritura. De ahí diviso cómo lo hallado y asumido en lo leído va tanto mutando o permaneciendo a través de su obra. ¿El auto-análisis que Freud erige sobre Freud, no es acaso una lectura de sí mismo? Lectura necesariamente fundadora para su nueva ciencia que ante la multiplicidad de la subjetividad de su inventor se encuentra acompañada de ecos de la antigüedad y la tradición de la cual busca hacerse digno. El mito devela algo a la condición humana y no deja de ocurrir, como tampoco los descubrimientos de su sentido llegan a agotarse.

Es de suma importancia entender cómo desde un inicio los descubrimientos que Freud atina consigo mismo y luego con sus pacientes se encontraban elaborados en la literatura. Pero más importante resulta que sea el propio Freud el que utilice el mito griego como base de su psicología profunda, que no encontraba alianza con la filosofía del yo autoconsciente proveniente de Descartes, la ciencia médica de la época (recordemos que Freud era neurólogo) y los aportes de la psicología tradicional. La literatura, que es uno de los manantiales del cual Freud constantemente se nutre, se vuelve no una referencia o un dato curioso para el lector cauto, sino el soporte de todo su esquema de pensamiento, que se va a ir constatando en la experiencia clínica del diván.

Revisaremos a un lector que parte de una de una auto-lectura para descifrar en otros lo

---

1 La complicidad que ambos autores comparten como clarividentes del alma humana será siempre mantenida por Freud y luego reforzada con la inclusión de Dostoievski en 1928.

que pudo leer entre líneas sobre sí mismo. Se busca primero ir a Freud, (con Dostoievski de guía) con la intención de poder leer ciertas instancias de su inconsciente textual – para luego pasar a Dostoievski (1821-1881) –con Freud en cuenta– y en la lectura de Dostoievski reencontrar y releer a Freud. El hijo no sólo precede al padre sino que construye la casa donde nacerá. Lo que antecede es lo segundo y lo que prosigue vuelve para continuar su devenir, e incluso rompe, buen inconsciente al fin, lógicas casuales del antes y el después (*zeitlos*), dado que en principio nunca estuvo ni estará, sino como residuo, que es una manera de (no) estar. Estos restos o huellas son nuestro preciado campo de trabajo, ya que lo que buscamos leer son los posibles residuos que dejó inscrito la lectura de Dostoievski en la escritura de Freud. Aquí nos empatamos con otro gran lector y escritor, el argentino Jorge Luis Borges, quien en su cuento *Pierre Menard autor del Quijote* (1939) nos presenta a su personaje, el erudito y poeta Pierre Menard en medio de una gesta insólita: volver a escribir (palabra por palabra) el Quijote de Cervantes, pero (y es aquí donde se filtra la novedad) buscando acceder a la obra de Cervantes sin tener que convertirse en Cervantes. Borges explica sobre la hazaña particular de lectura y reescritura de Menard:

> Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo –por consiguiente, menos interesante– que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard. (48)

En el cuento de Borges ambos autores engendran la misma obra, pero el segundo tuvo que hacer dos cosas que Cervantes no hizo. Primero omitir el prólogo autobiográfico de la segunda parte (de no hacerlo tendría que introducir a un personaje que no es otro que el propio Cervantes y, por consiguiente, escribir su obra a base de él) y volver a Cervantes para tener acceso a su creación. De una manera muy similar pretendo leer a Freud, primero exponiendo en un recorrido ordenado sus aportaciones sobre la génesis de la culpa desde el año 1900 hasta sus últimas conclusiones en los dos capítulos finales de *El malestar en la cultura* del 1930, para desde ahí

regresar a *Los Hermanos Karamázov* (1880) de Fiódor Dostoievski y reencontrarnos con lo que Freud leyó pero omitió en crédito de autoría. Desde el hijo accedemos al padre para desde el padre-habitado encontrar al hijo alfarero. Es Freud precisamente un precursor de Dostoievski como lo es para Borges; Franz Kafka del *Bartleby the scrivener* (1853) de Herman Melville y el *Wakefield* (1835) de Nathaniel Hawthorne, ya que según el autor sudamericano, en su ensayo *Kafka y sus precursores* (1951): "El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (166). En otras palabras: sin las conclusiones freudianas no podríamos remitirnos a un encuentro de lectura con Dostoievski.

Como lector armo también mi casa en la lectura, las repeticiones y desplazamientos que me preceden y en mí se continúan. Mi labor al señalar ciertas instancias de la cadena simbólica, no me hace escaparlas o habitar fuera de ellas. Mi acción de lectura no absuelve la repetición y sus desplazamientos sino al contrario: los confirma. Ante mi desconocimiento de la lengua rusa no me encuentro en la posición de poder asumir un cotejo biográfico más amplio y probablemente ineludible. Reconozco esta falta de entrada y la asumo con toda responsabilidad. El enfoque de mi investigación no pretende indagar en el sendero filológico para precisar puntualmente, palabra por palabra, las posibilidades etimológicas que puedan surgir entre ambos autores. Busco trabajar con la presentación de una serie de sucesos narrativos que luego son asumidos y formados en conceptos psicoanalíticos. Ya que no se consigue nada con decir que lo que expone Freud se encuentra con anterioridad en la novela de Dostoievski. La agudeza reside en lo que hizo Freud con lo que leyó, ese esfuerzo de conceptualizar lo leído (desde el mito hasta la novela decimonónica) en un esquema de tratamiento clínico, no se encuentra entre los intereses o preocupaciones del creador literario, pero como veremos no se pudo haber hecho sin la literatura y la experiencia mítica que sirve como huella mnémica fundadora de toda escritura y

que es también el núcleo de la propuesta freudiana.

En cuyo caso, dado que se pretende una lectura de las huellas psíquicas o literarias del Otro, no contradice mis propósitos mi acercamiento de lectura "traducido", huella de huellas, del original. Es pues, lectura al fin, ejercicio teórico-creativo no filológico pese a que lo filológico no se desatenderá.

El interés de muchos estudiosos cuando abordan la relación Dostoievski y Freud, es fijado en los comentarios de Freud acerca de la personalidad de Dostoievski como un especie de asomo en alma del novelista ruso[2]. Mi camino es otro, primero por la novedad de mi hipótesis al buscar aquello que, como *The Purloined Letter* (1844) de Edgar Allan Poe, resulta evidente y por eso mismo inadvertido para el ojo común investigador. Y en segundo lugar, por el enfoque psicoanalítico e intertextual borgiano para no solo releer sino des-cubrir. Utilizo el significante descubrir al igual que lo hace Ludwig Schajowicz en *Los Nuevos Sofistas* (1979) cuando se dirige al "mythos" como "alétheia" ya que éste en castellano tiene la importante cualidad de no solo quitar aquello que cubre o tapa algo, sino la de hallar lo que estaba ignorado. Ambas definiciones coinciden simultáneamente en esta tesis. Busco leer allí donde no se había divisado lectura para destapar y exponer lo ya existente pero oculto.

Tres tragedias freudianas: *Edipo rey*, *Hamlet* y *Los hermanos Karamázov*.

"¡No, señores jurados, otros países tienen Hamlets,
nosotros por ahora tenemos Karamázov!"
-Fiódor Dostoievski, *Los hermanos Karamázov*

Como señalé con anterioridad es desde el mito que Freud arranca para abordar todo su

2 Véase André Gidé en su libro del 1950 *Dostoevsky.*

esquema de pensamiento. El mito no es sólo literatura, es más bien la vida que empieza a escribirse. La gesta insólita de un científico que al no encontrar soporte en la filosofía del yo y la medicina psiquiátrica que le cercenaba la palabra a las pacientes histéricas, lo lleva a destapar el velo mitológico para asumir aquello que habla por nosotros. En la tragedia antigua que nos presenta Sófocles, Freud valida la hipótesis de la psicología infantil en la cual los padres desempeñan el papel principal en la vida anímica del *das Kind*[3]. El destino de Edipo conmueve a los hombres aun hoy, ya que estamos sentenciados por el mismo oráculo. Edipo por un lado revive nuestro deseo infantil inconsciente y por el otro revuelve nuestra consciencia adulta con aversión.

Freud se percata de que en la tragedia de Shakespeare la fantasía infantil del incesto y el deseo de muerte hacia el padre están presentes pero no consumados por el protagonista como en el caso de *Edipo rey*. Ahí la acertada comparación de Hamlet con la represión y el desencadenamiento paulatino de la obra como una neurosis. Hamlet es capaz de matar, de hecho es capaz de casi todo, menos de la venganza a la que es encomendado por el espectro de su padre: el asesinato de su tío Claudio quien aparece como el cumplidor de las fantasías infantiles de Hamlet. El tío Claudio usurpa dos tronos, el del reino, al matar por envenenamiento al padre de Hamlet y el de la cama matrimonial que el muerto deja vacante. Freud comenta sobre el desdichado Hamlet: "Así, el horror que debería moverlo a la venganza se trueca en autoreproches, en escrúpulo de conciencia: lo detiene la sospecha de que él mismo, y entendido ello al pie de la letra, no es mejor que el pecador a quien debería castigar" (509). La culpabilidad del protagonista es asumida por la vía de la identificación al ver en los actos de su tío la ejecución

---

3 Es interesante que en la lengua alemana en la que Freud escribe, el artículo para referirse tanto al niño como a la niña no es ni masculino ni femenino, es neutro. De ahí quizás una facilidad lingüística para acceder al concepto de la sexualidad infantil como perversa polimorfa. Esta idea fue trabajada en el curso que ofreció el Dr. Francisco José Ramos titulado: *Una lectura filosófica de Freud* en la Universidad de Puerto Rico en 2008.

de sus propios deseos. Claudio aparece como un igual ante lo deseado y un rival por su apriorística acción.

Freud no sólo lee literatura sino que hace algo con ella. Su labor no es pasiva sino constructiva. Se arma de las letras para construir las bases de su edificio, la literatura es su inmueble. El mito griego es la infraestructura, mientras que la tragedia de *Hamlet* es ese extra sostén de firmeza y posibilidad de expansión. La lectura de Sófocles le permite a Freud sentar los fundamentos de su propuesta teórica con el complejo de Edipo, mientras que *Hamlet* lo ayuda a esquematizar y entender la represión, lo cual fija primariamente la posibilidad lógica de la existencia del inconsciente (campo de trabajo del psicoanálisis). En ambos casos nos topamos con dos pilares básicos e ineludibles del esqueleto freudiano: la sexualidad infantil y la represión neurótica.

No es difícil concebir cómo estas dos lecturas clásicas de la literatura universal nos permiten un mejor entendimiento de varios conceptos freudianos. Las mismas funcionan tanto para Freud como para sus lectores. Es de hecho el propio Freud el que hace pública su deuda con estas dos obras y la magna influencia de las mismas sobre su escritura. Lo que no queda expuesto en ninguna parte es lo bien que podríamos dilucidar los aportes de *El malestar en la cultura* sobre el sentimiento de culpa y la omnipresencia del súper yo con una lectura intertextual de *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski.

No olvidemos que Freud no solo lee a Dostoievski sino que escribe sobre él. De hecho el texto que Freud le dedica a Dostoievski se titula *Dostoievski y el parricidio* (1928) y antecede cronológicamente a *El malestar en la cultura*. En dicho ensayo Freud expone sobre la personalidad de Dostoievski: "Por lo que al poeta se refiere, no hay lugar a dudas. Tiene su puesto poco detrás de Shakespeare. *Los hermanos Karamázov* es la novela más acabada que jamás se haya escrito, y el episodio del "El Gran Inquisidor", una de las cumbres de la literatura

universal" (3004). Ante semejante declaración resulta lógico pensar en la novela de Dostoievski como una de cabecera para Freud. No me parece azaroso que las conclusiones finales que Freud expone en el malestar, sobre el tema de la culpa y la omnipresencia del súper yo, sean casi idénticas a lo que les ocurre a los hermanos en la novela. Y que justo después de haber no sólo leído a Dostoievski sino escrito un artículo sobre él y su peculiar relación con el tema del parricidio y la culpa (que iba a servir de prólogo para las obras completas de Dostoievski en alemán), escriba otro ensayo en el cual expone como descubrimiento propio ideas que ya aparecen en la novela que tanto admira. Recordemos que Freud inicia *El malestar* comparando la memoria humana con las ruinas imborrables de Roma que hoy debajo de tantos escombros y remodelaciones perduran. Nada en lo psíquico se pierde, sólo se encubre, hasta los olvidos son parciales.

Tanto Dmitri, como Iván y Smerdiákov son culpables del asesinato del padre. Y todos expían su culpa de manera particular, si bien solo uno de ellos es el responsable de haber cometido el acto físico de matar. De todas formas, el sentimiento de culpa y todo su torbellino de repercusiones reina irrestricto sobre el destino de cada uno de ellos. Si Sófocles y Shakespeare nos presentan al protagonista de sus obras como el portador exclusivo de la culpa, Dostoievski amplía este dolor, ya que la culpa no recae estrictamente sobre un personaje sino sobre todos. Dmitri, como Smerdiákov e Iván, son culpables por la fuerza de su deseo parricida. Smerdiákov por haber cometido el asesinato físicamente; Dmitri por desearlo (es también el único sentenciado jurídicamente de los tres) e Iván por desearlo, incitarlo y permitirlo.

Tres de los temas centrales de la obra de Freud tienen antecedentes literarios: el complejo de Edipo, la represión neurótica y el sentimiento inconsciente de culpa. Dos de estos (el complejo de Edipo y la represión) ya habían sido expuestos y explicados por Freud teniendo en cuenta sus respectivos creadores literarios de manera individual aunque ambos autores sirvan

(simultáneamente) para armar y reforzar lo construido desde ellos. En el tercer tema: el sentimiento de culpa y la consecuente omnipresencia del súper yo, no se le asigna ningún crédito de autoría a nadie fuera del propio Freud. Es aquí que como lector insaciable de Dostoievski y Freud hago un alto y propongo una investigación ante la inquietante omisión freudiana. Pero antes de zambullirnos de lleno en las conclusiones ofrecidas por el psicoanálisis sobre el sentimiento inconsciente de culpabilidad y la ubicuidad del súper yo en su relación con la novela de Dostoievski, me parece pertinente hacer un breve recorrido de dicho concepto en la historia del psicoanálisis freudiano. Para desde ahí tener las herramientas necesarias para pasar a Dostoievski y releer a Freud.

Dos ramificaciones de la culpa: de lo mítico a lo clínico.

"Castigo tiene que haber aunque no recaiga sobre el culpable"

-Sigmund Freud, *El yo y el ello* (1923)

Como señalé con anterioridad, el concepto de culpa en Freud tiene su inicio con la elaboración del complejo de Edipo, hallado por Freud en su auto análisis y luego expuesto por vez primera en una publicación en el año 1900, en su obra maestra *La interpretación de los sueños*. Este concepto debe su existencia al mito griego del cual Freud sabiamente parte. Pero Freud, no sólo inicia desde la tragedia antigua sino que quince años después de haber introducido la trama edipal crea su propia mitología totémica y ancestral de la cual va a nacer el sentimiento inconsciente de culpa de la mano de la cultura, en el asesinato del padre-tótem por los hermanos de la horda primordial[4]. Vemos a Freud no sólo como un gran lector de mitología sino como un

4 Jacques Lacan atina en su texto *La agresividad en psicoanálisis* (1948) cuando afirma: "Aquí yace evidentemente el alcance que sigue teniendo la obra de Freud *Tótem y Tabú*, a pesar del círculo mítico que la vicia, en cuanto que hace derivar del acontecimiento mitológico, a saber del asesinato del padre, la dimensión subjetiva que le da su sentido, la culpabilidad" (109).

creador de mitos. Curiosamente tanto en el mito de la horda primordial como en la novela de Dostoievski son hermanos los que acometen dicho crimen.

La sobre determinación del deseo parricida, la necesidad de su acto y la omnipresencia de su culpa (tanto moral como criminal) tejen la escritura de ambos autores. El asesinato del padre primordial según Freud es tanto un problema psíquico de la masculinidad como la condición de posibilidad de la cultura. En el capítulo séptimo de *El malestar en la cultura* encontramos el siguiente análisis en el cual Freud empata ambas mitologías: "No podemos eludir la suposición de que el sentimiento de culpabilidad de la especie humana procede del complejo de Edipo y fue adquirido al ser asesinado el padre por la unión de los hermanos" (3058). Esta culpa mítica primigenia de la especie humana sirve como un amarre universal de la teoría freudiana. Tanto Edipo, como los hermanos de la horda y los Karámazov llevan a cabo la acción parricida. En el caso de los hermanos de la horda, después de la ejecución del crimen, surgió la ambivalencia ya que no sólo se aniquila un rival sino el modelo de amor sobre el cual se han identificado[5]. Freud recalca:

> Los hijos lo odiaban , pero también lo amaban; satisfecho el odio tras la agresión, en el arrepentimiento por el acto salió a la luz el amor por vía de la identificación con el padre, instituyó el súper yo, al que confirió el poder del padre a modo de castigo por la agresión perpetrada contra él, y además creó las limitaciones destinadas a prevenir una repetición del crimen. (3059)

Esta ancestral y eterna lucha entre el Eros y la pulsión de muerte tiene como resultado el sentimiento de culpa (como se expone en la pasada cita; dicho sentimiento antecede al súper yo). El cual actúa tanto sobre la acción como sobre el deseo que persiste a través de la las generaciones y es revivido siempre que se entabla la tarea de la convivencia. Pero aquí no acaba

---

5 Esta ambivalencia freudiana es expuesta bellamente en una de las escenas finales del filme ruso *Vozvrashchenie* (*The Return*, 2003) de Andrey Zvyagintsev cuando el cadáver del padre comienza a hundirse en el lago y uno no puede distinguir si los gritos de sus hijos son de pánico o alegría.

la historia; desde ese universal accedemos a la experiencia individual del sujeto analizado y pasamos al lado clínico de la culpa con: la salida del Edipo, la entrada en la neurosis, el masoquismo[6], los diques morales y, sobre todo, la instauración del súper yo. Ambas ramificaciones de la culpa (la mítica y la clínica) buscan su consolidación en los dos últimos capítulos de *El malestar en la cultura.* El deseo de muerte hacia el padre se inicia en el mito y se revive en la historia sexual inconsciente de cada niño varón.

Es tanta la magnitud del sentimiento de culpa para Freud que en el capítulo octavo y final del malestar inicia pidiendo disculpas al lector por permitir que las reflexiones sobre la culpa acaparen el escrito. Freud expone: "Acaso haya perjudicado el edificio del ensayo, pero ello responde enteramente al propósito de situar el sentimiento de culpa como el problema más importante del desarrollo cultural, y mostrar que el precio del progreso cultural debe pagarse con el déficit de dicha provocado por la elevación del sentimiento de culpa" (3060). Estas elucidaciones que toman control de la mano que escribe tienen su punto de partida en la necesidad de la cultura para contrarrestar la agresión proveniente del yo.

La conquista cultural del súper yo, asume ese cargo de poder[7] al lograr tomar control de la agresión emanada del yo y reenviarla de manera sádica al yo masoquista con el sentimiento de culpa que va a ser luego exteriorizado como necesidad de castigo. El súper yo resurge así como un aliado de la cultura frente a la inicial agresión yoica. Logrando limitar grandemente el peligroso gusto agresivo de los integrantes de la cultura. La agresión es sometida para

---

6 En el caso del masoquismo moral expuesto en el ensayo *El problema económico del masoquismo* (1924) se equipara el sentimiento inconsciente de culpa con la necesidad de castigo. Freud es claro y hasta expone una tendencia de carácter nacional que para esta investigación resulta reveladora: "Por otra parte, este último crea la tentación de un obrar "pecaminoso", que después tiene que ser expiado con los reproches de la conciencia moral sádica (*como en tantos tipos rusos de carácter*) o con el castigo del destino, ese gran poder parental."(175) Las cursivas son mías.

7 No olvidemos que en capítulo siete de *El malestar* Freud describe a la instancia del súper yo como una guarnición militar sobre una ciudad ocupada, lo cual nos recuerda a la novela *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson en la cual se encuentra la siguiente expresión: "Jekyll was now my city of refuge..."(77). En ambos autores la instancia moral y censuradora de la consciencia es pensada como una ciudad.

contrarrestar: el desamparo inicial de todo cachorro humano y la ineludible necesidad de amor de otros de quienes depende (y pudieran por medio del castigo quitar ese tan preciado amor). Pero las figuras autoritarias del mundo exterior no siempre se encuentran presentes para ejercer su poder y castigar (cosa que Smerdiákov sabe muy bien). Ahí la importancia de la interiorización del súper yo.

Una vez la instancia del súper yo se asume en el psiquismo, gran parte de la cultura se impone. Hay salida del Edipo, se establece en el mejor de los casos una neurosis y es ahí que podemos hablar de conciencia de culpa. Deja de importar si soy descubierto para ser castigado ni las distinciones entre el deseo y el pasaje al acto. Freud es contundente: "Nada puede ocultarse ante el súper yo, ni siquiera los pensamientos"[8] (3054). Se pasa entonces de la angustia ante la autoridad externa a la angustia frente el súper yo[9]. Pero el deseo persiste y la renuncia no es suficiente. Sobreviene el sentimiento de culpa y la abstención de la satisfacción no sólo no garantiza ninguna recompensa amorosa sino que esa privación es ahora asumida por el súper yo para acrecentar su ataque hacia el yo. Ahí en definitiva gran parte de nuestro malestar y el nudo con Dostoievski.

Una novela familiar. Un juego de cartas o la distribución de la culpa.

Es precisamente en ese lugar del alma en el cual los sentimientos de culpa se contaminan, se trenzan y se diluyen donde Dostoievski sitúa gran parte de su genio narrativo. Dostoievski escribe toda su obra en el siglo diecinueve. Siglo irrepetible para la novela debido a la cantidad y

---

8 Henry James en su novela *Washington Square* (1881) parece concretar en esta verdad psicológica cuando nos informa sobre Dr. Sloper, un médico que no puede sanar a ninguno de sus familiares ya muertos: "Our friend, however, escaped criticism; that is, he escaped all criticism but his own, which was the most competent and most formidable. He walked under the weight of his very private censure for the rest of his days..." (7).

9 Una definición esclarecedora del súper yo la encontramos en el texto *Dostoievski y el parricidio*: "Hay algo más, a saber que la identificación padre se conquista a la postre un lugar duradero dentro del yo. Es acogida en el yo, pero allí se contrapone al otro contenido del yo como una instancia particular. La llamamos entonces súper yo y le atribuimos a ella, la heredera del influjo parental, las más importantes funciones" (182).

calidad de trabajo que este género produjo de manera hegemónica. En la novela decimonónica podemos observar un interesante cambio cultural en la manera de mostrar la figura del padre. La obra que con más fuerza nos llama la atención sobre el decaimiento de la figura paterna y su autoridad (lo cual no quiere decir que esta figuración del padre nos haga no tener que lidiar con él) le pertenece a un autor del cual Dostoievski fue traductor: Honoré Balzac; me refiero a: *Le père Goriot* (1835)[10]. Pero también en la novela inglesa con *Dombey and Son* (1848) de Charles Dickens y *Emma* (1815) de Jane Austen representan padres de poder en apariencia y un sufrir silencioso y manifiesto. En el *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley se experimenta con la figura paterna y observamos lo masculino como engendrador único de una criatura sin nombre. Hasta en la gran novela estadounidense *Moby Dick* (1851)[11], Gilles Deleuze divisa en el monomaniaco Captain Ahab una psicosis que no escapa la identificación parental de sus marineros que lo asumen como modelo de su ideal y hasta hacen un pacto con su líder para cazar la ballena blanca. Dentro de este meollo de padres escribe Dostoievski.

El tema del padre degradado ya circulaba en la época, pero Dostoievski hace del asesinato por su propia prole el móvil de su historia. Justo ahí se aleja de sus contemporáneos y se acerca a dos lecturas trágicas e inmortales de la humanidad: *Edipo rey* de Sófocles, el *Hamlet* de Shakespeare y, por ende, a Freud. La novela carga consigo una multiplicidad de resonancias textuales y psicológicas. Es precisamente una montaña rusa, de emociones desbordantes, reflexiones apasionadas y momentos de clarividencia aterradora. Somos llevados y expuestos a instancias de elevada y perfecta armonía para luego caer a los rincones inhóspitos de la condición humana.

Fiódor Pávlovich Karamázov es el nombre del padre. La primera oración que inicia la

10 Novela que nos vuelve a remitir temáticamente a Shakespeare con la tragedia de *King Lear* (1606).
11 Cuyo autor fue Herman Melville.

novela nos indica de entrada la noticia de su asesinato. A lo que prosigue una casi infinita lista de sus insolencias y descuidos. Ajeno al recogimiento de sí, el padre Karamázov lleva una vida disoluta y desvergonzada. Despreocupado de cualquier otra cosa que no sea la satisfacción inmediata de sus deseos, Fiódor se sostiene y perece por su voraz ímpetu sexual. De esta lujuria nacen sus cuatro hijos: el primogénito, corpulento, impulsivo, más violento que valiente pero sentimental de Dmitri. Seguido por Iván, ateo intelectual, capaz de grandes elucubraciones filosóficas pero incapaz de vivir a la altura ética que su pensamiento exige, lo cual lo lleva a hábito de la desesperación. El santo y resplandeciente Aliosha y el bastardo, epiléptico, eunuco pero lúcida criatura de acción Smerdiákov. Todos víctimas de su constitución genética tanto paterna como materna.

Dmitri es el único de los hermanos acusado y sentenciado jurídicamente por el asesinato del padre. Crimen deseado pero no cometido. La ley no posee al responsable pero sí a un culpable intencional y con eso le basta al jurado para dictaminar una sentencia. Ante su no eludible destino de reo, Dmitri se visualiza alcanzando una profunda verdad la cual posibilitará su salvación espiritual. Ésta revelación se logrará por medio del sufrimiento purificador del confinado, ya que sólo en la más profunda desdicha es posible un renacer de la mano de Dios (tema recurrente en las novelas de Dostoievski). Vemos en Dmitri una secuencia de degradación y elevación muy bíblica. De lo libertino caemos a lo carcelario y desde lo abyecto buscamos un ascenso a lo divino. Por desgracia la muerte de Dostoievski no permitió la segunda parte de *Los Hermanos Karamázov* en la cual se expondría cómo dicho proceso de purificación se llevaría a cabo. Lo que sí poseemos es la vida ácrata del hermano Mitia, algunas de sus ideas (confesiones), su historial violento, la rivalidad sexual con su padre por una misma mujer (al igual que Hamlet y Edipo) y su sentencia criminal.

Dmitri necesita de la figura de Dios padre para poder renacer ya que éste funge como el

único garante de la redención anhelada y modelo para la virtud humana. En este optimismo agónico se deposita la certeza de que en el fondo el sufrimiento tiene un sentido y nunca se padece en vano. Hay un ordenamiento superior al cual se puede aspirar y no es de extrañar que sea desde los lugares más crueles y humillantes que se busque con más ardor la salvación. Tal acción sería la coronación de una vida truculenta y en el fondo se asumiría como una especie de conquista sobre la ciega lotería del azar. Pero también está la opción de huir y seguir arrastrando los martirios. Aquí en medio de este pulseo yace el destino del hermano Mitia.

Al igual que muchos personajes de Dostoievski, Dmitri padece siempre en la espera de algo sobre lo cual no se tiene ningún control. El juicio sobre el que pesa su vida y el sí o el no de su amada Grúshenka son dos ejemplos magníficos de inquietantes esperas por cuya resolución es enteramente afectado, pero sobre la cual no tiene ningún poder. En otras palabras: las cartas de su destino la juegan otras manos.

En la increíble figura eutrapélica de bondad y candor de Aliosha Karamázov podemos divisar quizás al único de los hermanos que parece no expresar ningún conflicto ni complicidad contra su padre biológico y su asesinato. Es fácil de argumentar que el menor de los hermanos responde a otro padre; su identificación parental recae sobre su guía espiritual el stárets Zosima que trabaja como escalón para el gran e imperecedero padre de Dios. El monje Zosima obliga a Aliosha a salir del monasterio al mundo. El joven deja la vida retirada y monacal para entrar al mundo del parricidio en el cual sucumben sus hermanos. Aliosha al igual que el Rastignac de Balzac sale a la calle para impulsar la novela y el diálogo entre los personajes. Aliosha rompe con la incomunicación lo cual posibilita la narración y, por ende, sus eventualidades. Esto me lleva a pensar que si su presencia es la posibilidad de la novela y su personaje el héroe como señala el prólogo, es por consecuencia un partícipe activo y cómplice en lo que ocurre. Es también el único clarividente de los hermanos al *saber sentir* quién es el asesino.

Su temple y bondad lo hacen una presencia grata en una atmósfera tan cargada de hostilidad, rencor, violencia y secretos. Gracias a los diálogos con Aliosha el lector tiene noticia de los conflictos entre los personajes y su sentir particular. No hay duda que ante las desesperantes situaciones vividas por los protagonistas, Aliosha funcione como el escucha del confesor desesperado, en el cual no sólo se deposita la culpa sino la redención. El menor de los hermanos es también usado por Dostoievski como mensajero entre diferentes personajes. Esto es debido a que según sus situaciones particulares no pueden abiertamente acercarse a determinados lugares o expresar ciertas posturas. No olvidemos que todos los personajes de Dostoievski se logran o se destruyen en la medida en que se piensen, hablen y comuniquen.

El primer día del relato inicia con la salida del monasterio de Aliosha y culmina de manera circular con su llegada en el ocaso. En su recorrido se sostienen consultas con la mayoría de los personajes menos con la enigmática figura de Pável Smerdiákov. El cual es también un hilador de la trama pero no de una forma tan evidente como lo es Aliosha. Ambos trabajan de manera simultánea uno a luz y otro a la sombra. Smerdiákov ejecuta, tanto una función ante el lector como un crimen. Su trabajo hilador no es puesto en escena (en una primera lectura al menos) como el de Aliosha pero debajo de la mesa está acomodando las cartas del juego.

Pável Smerdiákov es el producto de una presunta violación sexual hacia Lisavieta Smerdiáschaia por parte del padre Karamázov. Lisavieta era tanto una bendita retardada de la localidad carente de habla, desconocedora del valor de los objetos y, por ende, honrada[12], de gran densidad corpórea y que se nutría de pan negro y agua. Era una incivil santa la cual el padre Karamázov no sólo viola sino fecunda. Arrastrando al mundo a Smerdiákov como la culminación de un deseo violento. Queda así engendrada una criatura que nace en las antípodas del bien y el

12 Esta honradez lleva a muchos en la comunidad a considerarla como una santa. Dato curioso, Smerdiakov hereda ese sentido de honradez o mejor dicho de desinterés hacia el dinero. Esto hace que el padre Karámazov vea en Smerdiákov a alguien en el cual depositar su confianza y planes futuros.

mal. Hijo del demonio y una santa.

Esta dualidad móvil hace que se le considere a Smerdiákov como un "contemplador"[13] que no piensa sino más bien acumula impresiones –cosa que vemos en el relato borgiano *Funes el Memorioso* (1942)–. La acumulación de impresiones convierte al contemplador en una especie de bomba de tiempo la cual puede estallar hacia la salvación religiosa, la destrucción o ambas al mismo tiempo. El pasaje al acto de esta criatura está en la extremidad de cada polo o en ambos simultáneamente. Esta localidad coincidente y la vez opuesta también se nos presenta en la novela como un rasgo karamazoviano, al poder divisar dos abismos simultáneamente[14]. Pero, lo que distingue a Smerdiákov no es solamente la capacidad de contemplar dos abismos a la vez, ni tan siquiera la hazaña de posicionarse en ambos extremos al mismo tiempo. Smerdiákov va un paso más allá y ofrece la paradoja con su pasaje al acto: su acción es la entronización de una vida previamente contemplada y calculada. Pero lo único que puede impulsar tal acción es una idea que la avale[15].

Aquí llega al partido el hermano Iván, pensador de gran magnitud y protagonista de las reflexiones filosóficas más abarcadoras de la novela. Entre ellas encontramos el episodio de "El Gran Inquisidor"[16] en el cual (entre muchísimas cosas) se pondera con la posibilidad de que un cardenal anciano de Sevilla en pleno siglo XVI sea parte de un grupo exclusivo de hombres que al igual que Jesús soportaron los cuarenta días y cuarenta noches en el desierto. Pero al ser

---

13 El libro tercero de Los *hermanos Karámazov* se titula *Los Lujuriosos* en el sexto capítulo de dicho libro titulado *Smerdiákov* el narrador compara directamente al criado con la pintura de I.N. Kramskói (1833-1887) titulada *El contemplador.*

14 En una de las creaciones más importantes de la literatura universal *Moby Dick or The Whale* de Herman Melville cazamos también esta singular capacidad de posicionamiento polar. En el capítulo XLI titulado Moby Dick contiene la siguiente reflexión: "One of the wild suggestings referred to, as at last coming to be linked with the White Whale in the minds of the superstitiously inclined, was the unearthly conceit that Moby Dick was ubiquitous; that he had actually been encountered in opposite latitudes at once and the same instant of time" (264).

15 Podríamos también pensar a Smerdiákov como una especie de *wildcard*. La fortuna o desgracia la asume al que le toque jugar con esa carta que puede ser tanto salvadora como maldita. Es importante aclarar que este juego con Smerdiakov ofrece no sólo la posibilidad de ganar o perder sino de perder al triunfar.

16 Dostoievski había expuesto previamente el germen de "El Gran Inquisidor" en su novela *Los endemoniados* del 1871-72. Con el personaje de Stavroguin. Para más detalles véase el final del primer capítulo de la segunda parte.

intervenidos por el espíritu maligno aceptaron la tercera y última tentación que Jesús negó: el dominio de los reinos de este mundo. Este reino tiene como epicentro a Roma desde el cual se asienta el Vaticano, cede del poder católico global (o mejor dicho universal) que ellos fundan con el nombre de La Iglesia en su pacto con Satán. Los creyentes están precisamente endemoniados o poseídos por la autocomplacencia que los lleva a poner la carga de su libertad en otros que la administren (la iglesia). Esto se debe a que son pocos los que pueden igualarse al ejemplo y la hazaña inhumana de Jesús. Pero, aquellos pocos que sí lo logran se convierten (por ley natural y lógica) en los Inquisidores.

El poema de John Milton *Paradise Regained* (1671), sostiene que al Jesús no ceder ante las tentaciones del espíritu maligno se le devuelve la posibilidad a la humanidad por medio del libre albedrío de acceder nuevamente al paraíso perdido. En el caso de "El Gran Inquisidor" de Dostoievski, tal libertad es vista como un desacierto divino y un total desconocimiento de parte de Jesús de la condición humana. Ya que no hay nada que atormente más al hombre que su libertad y por eso la importancia y el sacrificio del Inquisidor. El pacto con el demonio tiene como fin la salvación de la mayoría débil y es entendido como un acto de amor para ambas partes. La iglesia asume la libertad intolerable de los hombres (energúmenos) y ellos sin saberlo pactan con el diablo por el engaño de una vida feliz con el consuelo de la vida eterna.

A estas reflexiones se le suma la preocupación de Iván por el sufrimiento de los niños los cuales son víctimas de un ordenamiento divino, calculado y superior que no los exime del sufrimiento. El padecer de los niños[17] es necesario para lograr la prometida armonía universal que Iván rechaza, debido a que la salvación y la verdad no valen la pena si son conseguidas por medio del sufrimiento de los inocentes. Esto lo lleva a exponer la idea de que si no hay nada que logre

17 George Steiner en su importante libro *Tolstói o Dostoievski* de 1959 nos dice acerca de *Los hermanos Karamázov*: "Otro tema de primera importancia en la novela es el de la conducta criminal contra niños pequeños: reverso simbólico del parricidio" (153)

refrenar el sufrimiento de los niños, no hay ley divina. Dios queda excluido y todo está permitido. Pero hay algo que detiene a Iván a entregarse de lleno a sus convicciones y optar (al menos por un tiempo) por la auto conservación, posponiendo repercusiones.

Figura de contradicciones y con una virulenta dialéctica de identificación con su medio hermano, Iván es atrapado en un acuerdo verbal que lo hace cómplice del parricidio. Complicidad que lo lleva a la locura y nos remite al pacto (también verbal) de su Inquisidor con el demonio, el de Hamlet con el espectro de su padre, los balleneros con Ahab, la historia de Job y el *Fausto* (1806) de Goethe entre tantos en la literatura. Iván al igual que Fausto desea vivir hasta los treinta años amando más la vida que a su sentido.

La tragedia ocurre en la cabeza de Iván ya que éste no está a la altura ética de vivir concorde a como piensa y aunque desee la muerte de su padre no hay en él pasaje al acto. Ahí reaparece Smerdiákov que, recordemos no piensa sino contempla y se encuentra siempre propenso a la acción premeditada de sus contemplaciones. Iván posee la idea pero no la acción y Smerdiákov se ampara en la idea ajena de que todo está permitido[18] para llevar acabo la muerte por ambos deseada.

Pável admira a Iván por tener lo que él carece: ideas propias y reconocimiento público.

---

18 La idea *si Dios no existe todo está permitido* es creada por Iván, asumida por Smerdiákov, negada por Dmitri y sobrepasada con Aliosha. Dmitri niega la idea, ya que si Dios no existe no hay un más allá y lo único que tenemos es ésta vida terrestre y fugaz. Pero el destino del hermano Mitia es una vida en la cárcel, lo cual no le permite arrogarse a una postura en la cual no haya la esperanza de la redención divina. Aliosha por otra parte parece superar dicha idea al mantenerse fiel a Dios y cerrar la novela junto a los niños. Al finalizar la novela nos encontramos con que Iván enloquece, Smerdiákov se ahorca, Dmitri es enviado a Siberia pero permanece con vida, mientras que Aliosha resurge como el héroe indiscutible.

Aquellos que negaron la existencia de Dios optando por un mundo sin padres se suicidan o enloquecen. Mientras que los que se mantienen junto a Dios hacen de su vida otra cosa. La sentencia: *si Dios no existe, todo está permitido* implica la erradicación de una de las figuras paternas más poderosas en la historia de la humanidad: el padre celestial del cristianismo. Eliminado el padre celestial se pasa a la finalización del padre terrenal, pero el resultado de dicha acción no es liberadora. Se logra tan solo establecer un nuevo des-orden que no lleva a ninguna parte. Podría también sugerirse que la negación de Dios tiene por consecuencia la cancelación del pecado original entiéndase de la culpa. Pero en Dostoievski tal cancelación supone un extravío de la virtud. Se abre entonces la vereda para que las fuerzas acéfalas y constantes de nuestras pulsiones prevalezcan y que personajes como Smerdiákov se logren. La máxima de Iván parece ser la chispa que enciende la antigua llama del deseo primordial del parricidio.

Smerdiákov ve en Iván a alguien a quien emular e impresionar. Pero más que nada, igualarse y enorgullecerse dentro de su abolengo. Recordemos que Iván nunca ni lo trata ni lo nombra como su hermano. Es un lacayo de ascendencia turbia, epiléptico, eunuco, envejecido prematuramente que osa igualarse. Carente de atributos físicos, avergonzado de su procedencia tanto biológica como nacional y despreciado por los de su entorno. Smerdiákov, surge como el Richard III de Shakespeare y la excepción freudiana[19].

Es por eso que no quedo del todo convencido cuando leo a estudiosos (tan disimiles) como Antonio Olivos, George Steiner o William Somerset[20] que se empeñan en destacar tan sólo los elementos (muy validos pero incompletos) de la personalidad de Smerdiákov como una figura de inteligencia y acción lúcida. Olvidando qué condiciones son las que posibilitan tal lucidez de pensamiento y obrar.

El encuentro crucial de Iván y Smerdiákov ocurre luego de que Iván le exponga a Aliosha su ya mencionado poema de "El Gran Inquisidor" y justo antes de volver a la casa paterna. En su

---

19 En primer capítulo del texto *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* de 1916, inicia con un ensayo titulado "Las excepciones", aquí encontramos citado el primer monólogo del Richard III de Shakespeare en el cual nos presenta no sólo un antecedente literario a las afirmaciones psicológicas de Smerdiákov sino otro ejemplo de como la literatura logra poner un espejo sobre alguna verdad psicológica. El personaje de Shakespeare nos recalca sobre su condición innata: "But I that am not shaped for sportive tricks, Nor made to court an amorous looking glass; I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty, To strut before a wanton ambling nymph; I, that am curtail'd of this fair proportion, Cheated of featured by dissembling nature, Deform'd, unfinished, sent before my time Into this breathing world, scarce half made up, And so lamely and unfashionable, That dogs bark at me as I halt by them... And therefore, since I cannot prove a lover, To entertain these fair well spoken days, I am determine to prove a villain, And hate the idle pleasures of these days" (4).

Freud señala que la grandeza de este monólogo recae en el poder de identificación de sus premisas. Dichas insinuaciones persuaden a muchos lectores a no sólo sentir simpatía y adhesión por el villano sino hasta asumir una abierta aprobación por las resoluciones de su pensar. Heredero de esta lógica y muy cercano a Smerdiákov encontramos a la criatura concebida por Víctor Frankenstein. La cual luego de haber sufrido los prejuicios humanos por sus innumerables deformidades físicas-congénitas, la oímos argumentar: "There was none among the myrads of men that existed who would pity or assist me; and should I feel kindness towards my enemies? No; from that moment I declared everlasting war against the species, and more than all against him who had formed me and sent me forth to this insupportable misery" (83).

Me parece que en *Frankenstein* nos acercamos un poco más a Smerdiákov ya que la novela inglesa culmina con la muerte del creador a causa de las acciones de su creación. Esta interesante peculiaridad literaria sobre el perfil del villano atraviesa y reincide en los siglos y las lenguas. Al parecer, la misma no podía faltar en la realidad psíquica del parricida en la novela de Dostoievski. Con esta distinción en cuenta, volvamos al trama consanguíneo.

20 Véase tanto el texto de Olivos *Los Hermanos Karamasov. Un estudio psicológico-filosófico* de 1968, el libro de Somerset *Diez grandes novelas y sus autores* o el ya citado texto de Steiner.

recorrido de regreso se encuentra con una angustia que no sabe dónde localizarla ni su origen. Algo al parecer indefinido lo habitaba hasta casi provocarle náuseas. Se decide en no pensar en ello, pero le es imposible. Hasta que al llegar por fin a la casa detecta el objeto de su malestar: el degradado Smerdiákov[21].

Muy a pesar de la aparente repugnancia sentida por Iván hacia su medio hermano en su interior, éste no puede evadirlo. Justo cuando lo ve y piensa que es un canalla imbécil que obstruye su paso hacia la entrada de la casa, no lo remueve ni lo ignora sino que hace todo lo contrario: le dirige la palabra. En el caso presente hay una voz que habla por ambos personajes sin que esta articule palabra alguna en el diálogo. Tenemos presente un juego de señas (sonrisas, guiños, gestos… por parte del criado) y una conciencia intuitiva de Iván hacia estos gestos que lo llevan a la rabia pero no le permiten levantarse e irse de ahí. Como si precisamente existiera algo entre ellos que va más allá de lo hablado, que trasciende la palabra y pesa más que el agua. La maestría del Dostoievski recae en la exploración y el juego de ese lenguaje subyacente que vincula a los personajes más allá de lo expresado explícitamente. Técnica clave para un psicoanálisis, que busca escuchar aqu-*ello* que habla.

Poco después de establecer el acuerdo para su partida, Iván estalla en una risa inesperada e incontrolable. El narrador nos informa que esa risa no era de alegría y que ni el propio Iván hubiera podido explicar nada de lo que le pasaba en aquel momento. Pero la descripción va un paso más allá y la última oración del capítulo expresa: "Caminaba a sacudidas, como si sufriera convulsiones" (436). Importante aclaración ya que las convulsiones son las características típicas de los epilépticos. Enfermedad que Dostoievski conoció muy bien ya que la padeció y que no sólo se la otorga a Smerdiákov sino que la misma juega un papel crucial para posibilitar el futuro

21 Recordemos las palabras de Freud en capítulo final de *El malestar en la cultura* cuando aclara: "Hay cierto tipo de enfermos que no perciben su sentimiento de culpabilidad, o que sólo alcanzan a sentirlo como torturante malestar, como una especie de angustia cuando se les impide la ejecución de determinados actos" (3061).

acto parricida y la exoneración de la culpa criminal[22]. Iván, conmovido (movido con el otro), parece adquirir (contagiarse) de uno de los rasgos característicos de la enfermedad de su medio hermano que tanto desprecia. El proceso de identificación se fortalece, la degradación de Iván ha comenzado.

Mientras la novela va progresando el trato cada vez más familiar y el tono de confianza con el cual el espurio lacayo le dirige la palabra a Iván va en aumento. Hay una hermandad manifiesta que los une. Existe entre ambos un acuerdo en el cual Smerdiákov de manera firme pero serena le sugiere a Iván que se marche del pueblo para que se aleje del pecado. Iván (como Edipo y Hamlet) no sabe lo que sabe y cuando por fin sabe de eso no quiere saber; por eso dice más de lo que sabe y en el fondo no sabe lo que dice. En su saber no sabido termina aceptando la oferta de Smerdiákov de marcharse haciendo posible el parricidio (sin esta aprobación Smerdiákov no hubiese actuado). Esta decisión lo hace cómplice y culpable. Iván piensa pero no actúa, Smerdiákov contempla sin pensar, en la espera de una idea que lo enardezca.

Das Schuldgefül y el problema ético-narcisista. Dostoievski en Freud.

Freud va armando y afilando sus argumentos a través de su ensayo sobre el malestar cultural hasta llegar a sus capítulos finales. Como es observado a lo largo de toda su obra, luego de exponer un descubrimiento psicoanalítico, Freud prosigue con un ejemplo para esclarecerlo. Estas aclaraciones tan ricas y variadas en su contenido nos sirven como un despliegue del envidiable conocimiento cultural de dicho autor. El médico austriaco toma como ejemplo textos literarios, artes plásticas, hechos históricos, ruinas arquitectónicas hasta descubrimientos microscópicos para usar como guía en la explicación de sus conceptos. Este constante

22 Freud va un paso más lejos y nos expone en *Dostoievski y el parricidio*: "El parricida es, en efecto, otro hermano, al que Dostoievski atribuye singularmente su propia enfermedad, la pretendida epilepsia, como si quisiera confesar que el neurótico y epiléptico que en él había era un parricida" (3012).

reconocimiento de la labor ajena, nos muestra la altura ética que asumía Freud con sus antecesores con los cuales posiblemente no solo se sentía agradecido y endeudado sino relacionado.

En el nombramiento repetitivo de un antecesor del tamaño de Shakespeare o Goethe no sólo sirve como un reconocimiento al que precede sino que también podría fungir como un elemento narcisista inconsciente en el cual se busca la aprobación por medio de una autoridad establecida. Este encuentro en el mundo de las ideas con los los espíritus más elevados de toda la historia es tentador y no deja de ocurrir en los primeros siete capítulos de *El malestar en la cultura.* Ahí entre múltiples citas y referencias vemos a Freud conversar magistralmente con Goethe, Friedrich Schiller, Henrich Heine, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Mark Twain, Shakespeare, Charles Darwin, John Galsworthy, el mito griego, la Biblia, en fin, casi toda la biblioteca personal freudiana se da cita entre estas páginas tan fecundas. Pero en el caso particular del último capítulo del *Das Ubenhagen* estas referencias cesan de fluir. Hay entonces un sospechoso silencio referencial que de manera paradójica nos acerca a Dostoievski.

La estructuración de la culpa y la omnipresencia del súper yo, ademas de ser trabajada de la mano de literatura se nutre de casos universales de la experiencia común del vivir humano. En estos ejemplos psicopatológicos de la vida cotidiana encontramos un fortísimo vínculo con lo que les ocurre a varios de los personajes en la narración. Parecería como si al Freud dejar de usar referencias literarias para explicar sus descubrimientos tomara (sabiéndolo o no) ejemplos concretos sobre lo que les sucede a los personajes en la novela de Dostoievski. La pulsión muda freudiana y el rasgo karamazoviano hablan volúmenes. Veamos lo que nos dice Freud acerca de sus méritos conceptuales:

> [...]la diferencia entre la agresión intencionada y realizada perdió toda importancia debido a la omnipresencia del súper yo; y ahora el sentimiento de culpabilidad podía

> originarse tanto en un acto de violencia efectivamente realizado (cosa que todo el mundo sabe) como también en uno simplemente intencionado, hecho que el psicoanálisis ha descubierto. (3062)

¿Cómo no pensar en los destinos (tan profundamente cristianos) de Iván Karámazov o el del hermano Mitia después de la pasada cita? Este des-cubrimiento (recordemos a Schajowicz) que Freud se adjudica a sí mismo es posiblemente uno de los temas más profundamente tratados por Dostoievski en la relación filial de Iván para con su medio hermano Smerdiákov y de Dmitri con los avatares de su destino. Otra cita en la cual encontramos un fuerte rasgo karamazoviano ya que la misma podría aludir tanto al padre como a sus dos primeros hijos en diferentes momentos narrativos, es la siguiente.

> Otro hecho del terreno de la ética, tan rico en problemas, es el de la adversidad, es decir, la frustración exterior, intensifica enormemente el poderío de la conciencia del súper yo; mientras la suerte sonríe al hombre, su conciencia moral es indulgente y concede grandes libertades al yo; en cambio, cuando la desgracia le golpea, hace examen de conciencia, reconoce sus pecados, eleva las exigencias de su conciencia moral, se impone privaciones y se castiga con penitencias. (3055)

¿Esto no es acaso lo que le ocurre a Iván luego de la tercera entrevista con Smerdiákov la noche antes del juicio, al Smerdiákov[23] delatarle que tomó la idea de Iván de "Si Dios no existe todo está permitido" para posibilitar la acción parricida y que dicho asesinato no pudo haberse realizado sin el consentimiento entre ambos? ¿O lo que le acontece al espíritu anímico de Dmitri tan pronto culmina el arrobo de sus fiestas? Pero no son sólo los criminales, violentos, lujuriosos o subversivos los que son afectados por dicha instancia moral. Podemos ver al súper yo en toda su expansión y alcance cuando se torna inflexible y cruel con los más virtuosos y justos. Freud

---

23 Curiosamente el único personaje que al final del texto no luce afectado por la abrumadora carga de la culpa es el asesino Smerdiákov. Su suicidio parecería más el toque final a un crimen perfecto y la culminación de una vida que aguardó por el momento kairótico de la acción a la cual se entrega. Esta perplejidad psicológica sobre el destino final del criado (además de ofrecer una gran similitusd con el destino de Judas) es uno de los logros narrativos más elevados del texto y un tema a mi entender muy poco estudiado.

nos dice sobre este tema tan cultivado por Dostoievski: "[...]quienes han llegado más lejos por el camino de la santidad son precisamente los que se acusan de la peor pecaminosidad" (3055).

¿No pensamos entonces en el stárets Zosima, su discípulo Aliosha o inclusive el príncipe Mishkin de *El Idiota* (1869)? Recordemos las palabras del monje Zosima que Aliosha rescata y luego asume como modelo de vida:

> No hay más que un medio de salvación; toma sobre ti todos los pecados de los hombres y hazte responsable de ellos. En verdad, así es, amigo mío, pues tan pronto como te haces sinceramente responsable de todo y de todos, ves enseguida que, en realidad, eres culpable por todos y por todo[24]. (498)

Vemos aquí otro ejemplo de como los aciertos que Freud consigue, parecen ser tomados directamente de varios pasajes de la novela que tan abiertamente elogió dos años antes de publicar lo citado. Así se podría continuar escudriñando (lo sé, lo he hecho) de manera abigarrada o concisa sobre varios pasajes de la novela y los ejemplos usados por Freud para armar el concepto del súper yo. Pero prefiero dejar esa tarea a quien le interese seguirla. Mi interés es proporcionar posibilidades de lectura y no encomendar diagnósticos. Notifico repeticiones, contrapongo narraciones y sólo pretendo fijar lo que en el lector perdure como los trazos sobre el agua. Mi tarea se ubica en el medio de innumerables corrientes discursivas, por ende no pretendo ni iniciar ni acabar nada. Me sitúo en la constante inestabilidad de la

---

24No podemos pasar por alto la interesante analogía entre el pecado y la culpa. Para Freud el pecado es el nombre que la tradición judío cristiana le asigna al mucho más antiguo (y no envejecido) sentimiento de culpa (véase el tercer párrafo del capítulo VII de *El Malestar en la Cultura*). Dostoievski que por su parte vivía en una constante pugna con sus excesos compulsivos y su inestable pero muy poderosa fe cristiana, pudo como nadie penetrar con sus personajes tanto en el ámbito de la santidad religiosa como en el alma condenada del criminal. Freud nos dice en *Dostoievski y el parricidio*: "El criminal es para él casi como un redentor, que ha tomado sobre sí la culpa que de otro modo habrían tenido que soportar los demás. Uno no necesita ya asesinar después que él ha asesinado y tiene que estarle agradecido, pues de otro modo hubiera tenido uno mismo que cometer el crimen. Esto no es solo benigna compasión, sino identificación sobre la base de idénticos impulsos asesinos, y en último término, narcisismo ligeramente desplazado." (3012)Parecería como si el criminal en la obra de Dostoievski ocupara el lugar de Jesús en la historia del cristianismo. Sobre este tema queda mucho que decir... Por otra parte, Jorge Luis Borges en su libro póstumo titulado *Biblioteca personal* (1988) parece acercarse a Freud: "Yo había imaginado que Dostoievski era una suerte de gran Dios insondable, capaz de comprender y justificar a todos los seres" (41)

ambivalencia que no permite juicios absolutos. Ya que en el fondo la culpa no es otra cosa que uno de los patrimonios de Occidente. No es propiedad de Freud ni de Dostoievski, ni mucho menos mía.

Bibliografía citada

Borges, Jorge Luis. *Biblioteca Personal*. Madrid: Alianza, 2002. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones.* Madrid: Alianza, 1997. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1999. Impreso.

Dostoevsky, Fiódor. *Los hermanos Karamázov*. Trad. Augusto Vidal.Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.

Gide, André. *Dostoievski*. Trad. Salvador Marsal. Barcelona:Manantial, 1950. Impreso.

James, Henry. *Washington Square.* New York: Signet Classic, 1979. Impreso.

Lacan, Jacques. *Escritos 1*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores, 2003. Impreso.

Melville, Herman. *Moby Dick or The Whale*. New York: Modern Library, 1992. Impreso.

Olivero, Antonio. *Los hermanos Karamasov, Un estudio psicológico-filosófico.* Río Piedras: Edil, 1968. Impreso.

Schajowicz, Ludwig. *Los nuevos Sofistas*. Río Piedras:Editorial Universitaria, 1979. Impreso

Shelly, Mary. *Frankenstein.* New York: Bantan Classic,1991.Impreso.

Sigmund, Freud. Das Unbehagen in der Kultur. Stuttgart: Universal Bibliothek, 2010. Impreso.

Sigmund, Freud. *Obras Completas 1*. Trad. Luis López Ballesteros. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2005. Impreso.

Sigmund, Freud. Obras Completas 3. Trad. Luis López Ballesteros. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2005. Impreso.

Steiner, George. *Tolstói o Dostoievski*. Trad. Agustí Bartra. Madrid: Siruela, 2002. Impreso.

Stevenson, Robert Louis. Dr. Jekyll and Mr. Hyde. New York: Bantam Classic, 2004. Impreso.