

FREUD Y LA LITERATURA II



Freud, lector de Shakespeare

ALFREDO DE LOS RÍOS

Varias de las grandes obras de William Shakespeare (1564-1616) fueron objeto de interés, de la lectura cuidadosa, del análisis de personajes y de la extracción, por parte de Freud, de ideas, conceptos e incluso de mecanismos psíquicos que interpretó y adaptó a la teoría psicoanalítica. Shakespeare, dramaturgo, poeta y actor inglés, se considera que nació y residió en Stratford-upon-Avon en Inglaterra. Su capacidad genial y su talento artístico le permitieron una visión totalizadora de las contradicciones y la complementariedad entre extremos ideales y personajes, especialmente en sus dramas, que han sido considerados verdaderas tragedias en el sentido de las clásicas griegas. Las dos más logradas son *Hamlet* (1601) y *Macbeth* (1606). La más representada y más conocida ha sido la de Hamlet, príncipe de Dinamarca. Otras grandes obras como *Otelo* (1601), *El rey Lear* (1605), *Un cuento de invierno* (1623) y *La tempestad* (1612) son algunas de las piezas más importantes que han influido a diversos autores de todas las épocas. Freud también se ocupó de obras como *Ricardo III* (1591-1592) y *El mercader de Venecia* (1596-1598).

A

Igualmente, como en su referencia a *Edipo Rey*, de Sófocles, en la carta 71 a Fliess (1897), Freud escribe:

Fugazmente se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría estar también en el fundamento de Hamlet. No me refiero al propósito consciente de Shakespeare; más bien creo que un episodio real estimuló en él la figuración, así: lo inconsciente dentro de él comprendió lo inconsciente del héroe. De qué manera justifica el histérico Hamlet su sentencia: “Así como la conciencia (moral) hace de todos nosotros unos cobardes” (Acto III, escena 1): ¿de qué manera explica su vacilación en vengar al padre matando a su tío, ese mismo Hamlet que sin reparo alguno envía a sus cortesanos a la muerte y asesina sin ningún escrúpulo a Laertes? No podría explicarlo mejor que por la tortura que le depara el oscuro recuerdo de haber meditado la misma fechoría contra el padre por pasión hacia la madre y “trátase a cada hombre según se merece y ¿quién se libraría de ser azotado?” (Acto II, escena 2). Su conciencia es su conciencia de culpa inconsciente. Y su enajenación sexual en su diálogo con Ofelia, ¿no es la típicamente histérica? ¿Y su desestimación del instinto (Instinkt) de engendrar hijos? Y por último ¿no lo es acaso su transferencia del crimen de su padre sobre Ofelia? ¿Y al fin no consigue, de una manera tan peregrina como la de mis pacientes histéricos, procurarse su punición experimentando idéntico destino que el padre, al ser envenenado por el mismo rival? (307-308)

También, tiempo después, en la “Interpretación de los sueños” (1900), Freud esclarece:

En el mismo suelo que Edipo Rey, hunde sus raíces otra de las grandes creaciones trágicas, el Hamlet de Shakespeare. Pero en el diverso modo de tratar el idéntico material se manifiesta toda la diferencia de la vida anímica en esos dos períodos de la cultura, tan separados en el tiempo: se muestra el progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad. En Edipo, como en el sueño, la fantasía del deseo infantil subterráneo es

traída a la luz y realizada: en Hamlet permanece reprimida y sólo averiguamos su existencia —las cosas se encadenan aquí como en una neurosis— por sus consecuencias inhibitorias [...] ¿Qué lo inhibe entonces en el cumplimiento de la tarea que le encargó el espectro de su padre? Aquí se nos ofrece de nuevo la conjetura: es la particular índole de esa tarea. Hamlet lo puede todo, menos vengarse del hombre que eliminó a su padre y usurpó a este el lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus deseos infantiles reprimidos. Así el horror que debería moverlo a la venganza se trueca en autorreproche, 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 al que debería castigar. De tal modo he traducido a lo consciente aquello que en el alma del protagonista tiene que permanecer inconsciente; si alguien quiere llamar histérico a Hamlet no puedo yo sino admitirlo como la consecuencia de mi interpretación. A ello conviene muy bien la repugnancia por lo sexual que Hamlet expresa en el coloquio con Ofelia. [...] Así como cualquier síntoma neurótico, y también el sueño, son susceptibles de sobreinterpretación —y aun esta es indispensable para una comprensión plena—, de igual modo toda genuina creación literaria surgirá en el alma del poeta por más de un motivo o incitación y admitirá más de una interpretación. Aquí solo he ensayado interpretar el estrato más profundo de las mociones que se agitaban en el alma del creador (272).

Harold Bloom, un crítico literario norteamericano políticamente incorrecto, experto mundial en Shakespeare y autoritario en la construcción de un canon occidental, dijo la siguiente enormidad: todo el psicoanálisis fue extraído por Freud de Shakespeare. Y tiene a bien fundamentar su afirmación. Dice que en Shakespeare se produce algo que jamás antes la literatura había producido. En efecto, don William inventa personajes que hablan en voz alta para sí y para otros, y después reflexionan en voz alta sobre lo que ellos mismos han dicho. Y en el transcurso de su decir experimentan un cambio serio y vital. El invento shakesperiano es el de protagonistas

que cavilan para sí y, sobre la base de esas cavilaciones, cambian. La asociación libre entonces, según Bloom, es una lectura shakesperiana de Freud y no una lectura freudiana de Shakespeare.

Bloom (2006) escribió:

Durante muchos años yo he enseñado que Freud es en lo esencial Shakespeare proficificado: la visión de Freud de la psicología humana se deriva, de un modo no del todo inconsciente, de su lectura de las obras. El fundador del psicoanálisis leyó a Shakespeare a todo lo largo de su vida y reconoció que Shakespeare era el más grande de los escritores. Shakespeare rondó a Freud como nos ronda al resto de nosotros; de un modo deliberado y de un modo no intencional, Freud se vio citado (y malcitando) a Shakespeare en la conversación, en sus cartas, y en la creación de una literatura propia para el psicoanálisis. No creo que sea exacto decir que Freud amó a Shakespeare como amó a Goethe y Milton. Dudo incluso que pueda llamársele ambivalente respecto a Shakespeare. Freud no amó a la Biblia ni mostró ambivalencia alguna hacia ella, y Shakespeare, mucho más que la Biblia, se volvió la autoridad secreta de Freud, el padre al que no reconocería.

Ya no existe en Hamlet la ignorancia que es evidente en Edipo. En el príncipe de Dinamarca hay una revelación sobre el crimen por parte del fantasma del padre muerto, pero existirá la culpa inconsciente, que también estará relacionada con el deseo sobre la mujer que está en juego entre su padre y su tío, pero también con él mismo, con el propio Hamlet: la figura de Gertrudis, su propia madre. De nuevo, con distintos matices, existe un parricidio ya cometido y también el desplazamiento sobre su tío con la vacilación de la venganza; y por otro lado el interjuego de deseos con la enigmática figura de Ofelia, a partir de lo cual también Hamlet matará a un padre en Polonio, y a un rival en Laertes, finalizando con su propia muerte producida por el veneno de la espada de su cuñado y rival.

En el sentido de su conexión literaria: la figura y el efecto del Edipo de Sófocles son fundadores en la obra freudiana, y se transfieren sin muchas variaciones al complejo de Edipo; la de



William Shakespeare recitando *Hamlet* a su familia

Hamlet es una variante de la anterior, con mayor número de personajes, pero que representan una estructura de base igual que la de la tragedia antigua. La gran diferencia es que Hamlet ingresa “puro” al drama, y su conflicto se establece en el desarrollo de este, con la disyunción entre el conocimiento consciente de quién es el asesino y la culpa inconsciente, que inhibe su capacidad de venganza. Además Freud, en *Edipo Rey*, lee una leyenda convertida en tragedia por el ingenio de Sófocles, que luego universaliza; en Shakespeare parte, como lo denuncia en su análisis, de que es un conflicto que está instalado en su autor. Leemos en Freud:

Desde luego, no puede ser sino la vida anímica de su propio creador, la que nos sale al paso en *Hamlet*; de la obra de George Brandes sobre Shakespeare (1896) tomo la noticia de que el drama fue escrito inmediatamente después de la muerte de su padre (en 1601), y por tanto en pleno duelo, en la revivencia —tenemos derecho a suponerlo— de los sentimientos infantiles referidos a él. También es sabido que un hijo de Shakespeare, muerto prematuramente, llevaba el nombre de Hamnet (idéntico a Hamlet). Si Hamlet trata de la relación del hijo con los padres, Macbeth, escrito por esa misma época, aborda el tema de la esterilidad.

En un texto publicado entre 1905 y 1906, con el título “Personajes psicopáticos en el escenario” (277-282), Freud desarrolla importantes observaciones sobre las condiciones de los dramas y las tragedias teatrales y sus efectos en el espectador. Ser espectador participante del juego dramático significa para el adulto lo que el juego para el niño, quien satisface de ese modo la expectativa, que preside sus tanteos, de igualarse al adulto. El espectador aspira desde su anonimato en la galería de los personajes a ser una especie de “héroe” y el autor-actor del drama se lo posibilitan

permitiéndole la *identificación* con un héroe. Y al hacerlo le ahorran también algo que el espectador sabe: esa promoción de su persona al heroísmo no sería posible sin dolores, sin penas, sin graves tribulaciones que le cancelarían el goce [...] por eso la premisa de su goce es la ilusión; o sea: el penar es amortiguado por la certeza, de que en primer lugar es otro el que ahí, en la escena, actúa y pena, y en segundo lugar, se trata de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal. En tales circunstancias puede gozarse como “grande”, entregarse sin temor a mociones sofocadas como lo son sus ansias de libertad, en lo religioso, lo político, lo social y lo sexual, y desahogarse en todas las direcciones dentro de cada una de las grandiosas escenas de esa vida que ahí se figura.

Freud enumera las diferentes condiciones de goce que ofrecen las creaciones literarias: la poesía lírica contribuye a desahogar una sensibilidad intensa y variada igual que la danza. La épica está destinada a ofrecer la posibilidad del goce de la gran personalidad heroica en su triunfo y por otro lado el drama lleva hasta lo hondo de las posibilidades afectivas, de los presagios, de las desdichas, y puede mostrar al héroe derrotado en su lucha, a veces con una complacencia masoquista. La comedia crea inquietudes y después las calma, y en la tragedia se concretan las penas. Más adelante Freud reitera con respecto al drama: “Por tanto, tema del drama son todas las variedades de sufrimiento; el espectador tiene que extraer de ellas un placer, y de ahí resulta la primera condición de la creación artística: no debe hacer sufrir al espectador, ha de saber compensar la piedad

que excita mediante las satisfacciones que de ahí pueden extraerse. Una regla que infringen con particular frecuencia los autores recientes”.

Realiza muchas otras observaciones sobre los efectos de ciertos personajes que ya están afectados en sus penas anímicas ya provocadas, como es el caso de personajes del propio Sófocles como *Ajax* o *Filoctetes* que ya traen un sufrimiento cuando se inicia su drama teatral. Habla luego de la *tragedia burguesa* (o de la sociedad civil) y de la *tragedia de caracteres*, donde se presentan grandes conflictos entre seres humanos, en los cuales con frecuencia hay más de un héroe. Aquí la rebeldía puede ser diferente a la del héroe trágico griego, pero puede aparecer en piezas sociales más restringidas, y en ambientes modernos como los de Ibsen (*Casa de muñecas*; *Un enemigo del pueblo* o *El pato Salvaje*).

Y luego de señalar el drama religioso, el social y el de caracteres, identifica uno muy especial que es el *drama psicológico*: “Es en el alma misma del héroe donde se libra la lucha engendradora del sufrimiento: son mociones encontradas las que se combaten, en una lid que no culmina con la derrota del héroe, sino con la de una de tales mociones”. Generalmente debe renunciar a una de esas mociones y puede tener una combinación de los rasgos del drama social o del de caracteres. Tienen cabida aquí las tragedias de amor, la sofocación del amor por la cultura social o el conflicto entre “amor y deber” como en la ópera, y pueden tener una variación infinita: “tan infinita como la de los sueños diurnos eróticos de los seres humanos”.

Afirma Freud que el primero de estos dramas modernos es *Hamlet*, que tiene tres características: 1) El héroe no es un psicópata (en el sentido de un enfermo mental), sino que se vuelve tal en la acción considerada. 2) La moción reprimida se cuenta entre aquellas que lo están en todos nosotros por igual, y es su represión uno de los fundamentos de nuestro desarrollo personal; lo que la situación pone en entredicho es la represión misma. Esas dos condiciones nos facilitan reencontrarnos con el héroe; somos susceptibles del mismo conflicto que él. Y 3) La plasmación artística es lograr que esa moción, que pretende llegar a la conciencia, no se llame por su nombre y así ese proceso se consume de nuevo en el espectador y este sea presa

de sentimientos sin darse cuenta de lo que ocurre. Es la forma de ablandar la resistencia de mociones que pueden llegar a la conciencia, como sucede en un análisis con los retoños de lo reprimido, aunque no se logre evidenciar lo reprimido mismo. Y concluye Freud: “Y en Hamlet, en verdad, el conflicto está tan oculto, que yo pude colegirlo apenas... es posible que por no tener en cuenta estas tres condiciones, muchas otras figuras psicopáticas se hayan vuelto tan inservibles para la escena como lo son para la vida”.

La lectura freudiana de *Hamlet* tendrá nuevos y novedosos aportes en la obra de Lacan (Seminario 6, clase 13, marzo 4/59 y ss.), donde el psicoanalista francés despliega la descripción del grafo del deseo y ofrece una mayor profundidad de los motivos de la “procrastinación” del príncipe nórdico en la comisión de su venganza y pone de relieve lo que se juega en la relación con Ofelia, en la dinámica de su deseo inconsciente. Sin embargo, necesitaría un estudio aparte y no avanzaremos en esa dirección, ya que nuestro propósito es mantenernos dentro de los límites de las interacciones entre Freud y la literatura.

B

En 1916 se publicaron en la revista *Imago* tres ensayos de Freud bajo el título “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico”, en dos de los cuales aparecen de nuevo personajes de la obra de William Shakespeare, que sirven como ejemplos y puntos de afianzamiento de varios conceptos psicoanalíticos. Son ‘Las excepciones’ (319-322) y ‘Los que fracasan al triunfar’ (323-337).

I

En ‘Las excepciones’ se trata de personas que generalmente en su vida infantil tuvieron serias carencias, deformidades o defectos o fueron sometidas a la exigencia, así sea provisional, de sacrificios en la satisfacción de alguna actividad placentera, aunque puedan esperar en el futuro algunas compensaciones; es muy frecuente en las esperanzas de redención o premios al sufrimiento en esta vida que ofrece la religión. No obstante, aparecen casos en los que dichos individuos se rebelan contra la propuesta de que en el futuro tendrán otras compensaciones y, como precisa Freud:

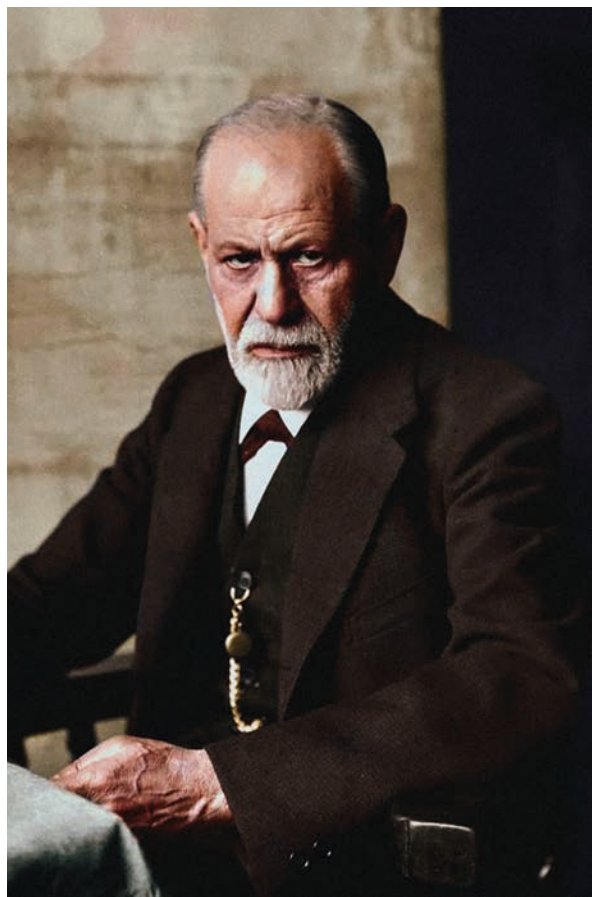
Dicen que han sufrido y se han privado bastante, que tienen derechos a que se les excuse de ulteriores requerimientos, y que no se someten más a ninguna necesidad desagradable pues ellos son *excepciones* y piensan seguir siéndolo [...]. Su neurosis se anudaba a una vivencia o a un sufrimiento que los había afectado en la primera infancia de los que se sabían inocentes y pudieron estimar como un injusto perjuicio inferido a su persona. Los privilegios que ellos se arrogaron por esa injusticia, y la rebeldía que de ahí resultó, habían contribuido no poco a agudizar los conflictos que más tarde llevaron al estallido de la neurosis. [...] Por razones que con facilidad se comprenden, no puedo comunicar mucho más de estas historias clínicas ni de otras. [...] En cambio no me privaré de aludir a una figura plasmada por el más grande de los creadores literarios, en cuyo carácter la pretensión de excepcionalidad, se enlaza íntimamente con los factores del daño congénito y es motivado por éste último.

En el monólogo introductorio de *Ricardo III* de Shakespeare, dice Gloucester, el que después es coronado rey:

Mas yo, que no estoy hecho para traviesos
deportes
Ni para cortejar a un amoroso espejo;
Yo, que con mi burda estampa carezco de
amable majestad
Para pavonearme ante una ninfa licenciosa;
Yo, cercenado de esa bella proporción,
Arteramente despojado de encantos
por la Naturaleza,
Deforme, inacabado, enviado antes de tiempo
Al mundo que respira; a medias terminado,
Y tan renqueante y falto de donaire
Que los perros me ladran cuando me
paro ante ellos
(.....)
Y pues que no puedo actuar como un amante
Frente a estos tiempos de palabras corteses,
estoy resuelto a actuar como un villano
Y odiar los frívolos placeres de esta época.

Freud observa que Ricardo solo parece decir que se aburre en este tiempo de ocio y quiere divertirse, y ya que por su deformidad no puede actuar como un amante exitoso, entonces actuará como un malvado, intrigará, asesinará y hará cuanto le venga en gana. Pero si solo fuera de esa manera, el espectador de la obra no podría tener ningún rasgo de simpatía con este personaje tan malévolos. Algo más debe ocultarse para que se logre tener una posible comunidad interior con él.

Por ello es necesario que se complete su intención, para que pueda desaparecer esa aparente frivolidad y se logre una simpatía con este héroe malvado. Y en ese aspecto agrega Freud: “He aquí, entonces lo que él quiere decir: ‘La naturaleza ha cometido conmigo una grave injusticia negándome la bella figura que hace a los hombres ser amados. La vida me debe un resarcimiento, que yo me tomaré. Tengo derecho a ser una excepción, a pasar por encima de los reparos que detienen a otros. Y aun me es lícito ejercer la injusticia pues conmigo se la ha cometido’”. Y concluye Freud:



Y ahora sentimos que nosotros mismos podríamos volvernos como Ricardo, y hasta en pequeña medida ya estamos dispuestos a hacerlo. Ricardo es una magnificación gigantesca de este aspecto que descubrimos también en nosotros. Creemos tener pleno fundamento para poner mala cara a la naturaleza y el destino a causa de daños congénitos y sufridos en la infancia; exigimos total resarcimiento por tempranas afrentas a nuestro narcisismo, a nuestro amor propio. ¿Por qué la naturaleza no nos ha agraciado con los dorados bucles de Balder, la fortaleza de Sigfrido, la frente levantada del genio o el noble perfil del aristócrata? ¿Por qué nacimos en una casa burguesa y no en el palacio del rey? Eso de ser hermosos y distinguidos lo haríamos tan bien como todos aquellos a quienes ahora tenemos que envidiar.

Aquí también aparece una alusión al fenómeno clínico que Freud descubrió en las memoraciones del neurótico: lo que llamó “la novela familiar” que precisamente se refiere a la creencia del neurótico de que su origen fue principesco y que se es un hijo abandonado o perdido de una pareja real, lo que resulta siendo el correlato de “Su Majestad” el bebé, en el periodo narcisista primitivo.

Este efecto, descrito para que el espectador reconozca y se identifique con los motivos profundos del héroe, Freud lo reconoce en el autor que logra ser un verdadero creador, porque, si no fuera así: “un chapucero, en su lugar, vertería en expresión consciente todo lo que quiere comunicarnos y entonces tropezaría con nuestra inteligencia fría, desembarazada en sus movimientos, que no nos dejaría abismarnos en la ilusión”.

A las anteriores observaciones, Freud agrega una más y, por importante, no menos polémica, especialmente en la actualidad en las discusiones sobre la condición de las mujeres y la sexualidad femenina. Freud señala: “la pretensión de las mujeres a ciertas prerrogativas y dispensas de tantas coerciones en la vida descansa en el mismo fundamento. Como lo averiguamos por el trabajo psicoanalítico las mujeres se consideran dañadas en la infancia, cercenadas de un pedazo y humilladas sin su culpa, y el encono de tantas hijas contra su madre tiene por raíz última el reproche de haberlas traído al mundo como mujeres y no como

varones”. Es otra formulación más, sin nombrarlo, del problemático complejo de castración, que impacta tan bruscamente la comprensión del lector de Freud, pero que sin embargo es un concepto básico y muy polémico de la teoría freudiana.

2

En ‘Los que fracasan al triunfar’, luego de algunas explicaciones sobre la génesis de la neurosis, Freud plantea: “Tanto más sorprendidos y aún confundidos quedamos, entonces, cuando, como médicos, hacemos la experiencia de que en ocasiones ciertos hombres enferman precisamente cuando se les cumple un deseo hondamente arraigado y por mucho tiempo perseguido. Parece como si no pudieran soportar su dicha, pues el vínculo causal entre la contracción de la enfermedad y el éxito no puede ponerse en duda”. Luego de varios párrafos explicativos y algunos ejemplos pertinentes, Freud afirma:

El trabajo analítico nos muestra fácilmente que son *poderes de la conciencia moral* los que prohíben a la persona extraer de ese feliz cambio objetivo el provecho largamente esperado. No obstante, averiguar la esencia y el origen de estas tendencias correctoras y punitivas, que a menudo nos sorprenden aun allí donde no esperaríamos hallarlas, es tarea difícil. Lo que sabemos o conjeturamos sobre eso no quiero elucidarlo, por las razones conocidas, basándome en casos de la observación médica. Sino en figuras que grandes literatos han plasmado a partir de su cabal conocimiento del alma humana.

Escoge para ello uno de los personajes más célebres de los dramas de Shakespeare; se trata de Lady Macbeth, en la tragedia de *Macbeth*. Inserto una sinopsis de la obra, en lo que atañe a la transformación y muerte de Lady Macbeth, para ayudar al lector a orientarse en la compleja trama:

La obra, de 5 actos, está ambientada en la Escocia del siglo XI. Macbeth es un noble que destaca en la batalla que logra repeler la invasión nórdica. En el camino de regreso de la batalla, Macbeth y su amigo Banquo se encuentran con tres brujas que le aseguran al primero que será barón de Cawdor, primero, y rey, después; también vaticinan que los hijos de Banquo serán reyes.

Al comprobar que, efectivamente, el rey Duncan lo ha nombrado barón de Cawdor, la ambición por ser rey se apodera de Macbeth. Junto con su esposa, Lady Macbeth, planifican y llevan a cabo el asesinato del rey, mientras es huésped de ellos en el castillo de Inverness. Culpan a los guardias de Duncan, a quienes también asesinan y, luego de que los hijos de este, Malcom y Donalbain, huyen al extranjero por temor a ser eliminados, Macbeth es proclamado Rey de Escocia.

Pero la ambición y la desconfianza se incrementan.

Los Macbeth sienten que deben continuar con sus crímenes para conservar el poder. Así, ordenan asesinar a su amigo Banquo y al hijo de este, Fleance. Los sicarios logran matar solo al primero, mientras el segundo puede huir. En una fiesta con el que el nuevo rey agasaja a sus seguidores, el espectro de Banquo se le aparece.

Macbeth vuelve a ver a las brujas, a pedirles que le adivinen el futuro. Una de ellas le dice que tenga cuidado con el caballero Macduff, otra que ningún hombre nacido de mujer logrará matarlo y, la tercera, que mientras el bosque de Birnam no se mueva y ataque el castillo de Dusidane no tendrá problemas.

Macduff huye a Inglaterra y Macbeth ataca su castillo y asesina a su familia. Aquel jura venganza y convence a Malcom, hijo mayor del fallecido rey Duncan, para invadir Escocia con ayuda de tropas inglesas. Mientras tanto, a Lady Macbeth la acecha la culpa, que la lleva al suicidio.

La historia concluye cuando se cumplen los enigmáticos vaticinios de las brujas: en particular los que llevan a Macbeth a su muerte.

Sobre Lady Macbeth adelanta Freud:

Antes ninguna vacilación y ningún indicio en ella de lucha interior, ninguna otra aspiración que disipar los reparos de su ambicioso pero sentimental marido. A su designio de muerte quiere sacrificar incluso su feminidad, sin atender al papel decisivo que habrá de caberle a esa feminidad después, cuando sea preciso asegurar esa meta de su ambición alcanzada por el crimen:

“¡Venid a mí, espíritus que servís a los mortales pensamientos! ¡Despojadme de mi sexo [...] ¡Venid a mis senos de mujer, y convertid mi leche en hiel, emisarios homicidas!” (Acto I, escena 5)

“He amamantado un niño, y sé lo grato que es amar a quien del seno se alimenta: pues bien, en el instante mismo en que sonriese ante mi rostro le arrancaría el pezón de sus blandas encías y le partiría el cráneo, si hubiera jurado hacerlo como tú juraste en este caso” (Acto I, escena 7).

Agrega Freud:

Ahora cuando se ha convertido en reina por el asesinato de Duncan, se anuncia fugazmente en ella algo como una desilusión, como un hastío. No sabemos el porqué.

“Nada se gana, al contrario, todo se pierde, cuando nuestro deseo se cumple sin contento: vale más ser aquello que hemos destruido, que por la destrucción de vivir en dudosa alegría” (Acto III, escena 2).

Sigue Freud:

Pero persevera. En la escena del banquete, la que sigue a esas palabras, sólo ella conserva la sangre fría, salva la turbación de su marido, halla un pretexto para despedir a los huéspedes. Y después desaparece de nuestra vista. Volvemos a verla (en la primera escena del quinto acto) como sonámbula, fijada en las impresiones de aquella noche sangrienta. De nuevo, como entonces, infunde ánimo a su esposo: “¡Qué vergüenza mi señor, qué vergüenza! ¿Un soldado y con miedo? ¿Por qué temer que alguien lo sepa?, ¿si nadie puede pedir cuentas a nuestro poder?” (Acto V, escena 1).

Oye el toc toc en la puerta que aterrizó a su esposo tras el crimen. Pero a la vez se esfuerza por “deshacer lo que ya no puede ser deshecho”. Lava sus manos salpicadas de sangre y que a sangre huelen, y se hace consciente de la vanidad de ese empeño. El arrepentimiento parece haberla postrado a ella, la que parecía tan despiadada. Cuando Lady Macbeth muere, su esposo que entretanto se ha vuelto tan inflexible como ella se mostraba al comienzo, solo le dedica este breve epitafio:

“Bien pudo haberse muerto luego; tiempo habría habido para esa palabra” (Acto V, escena 5).

Freud se pregunta:

¿Qué fue lo que destruyó ese carácter que parecía forjado en el metal más duro? ¿Fue solo la desilusión, la otra cara de la hazaña cumplida? ¿Acaso debemos inferir que también en Lady Macbeth una vida anímica en su origen dulce y de femenina blandura se fue empujando hasta alcanzar una concentración y una tensión extrema que no podían ser duraderas, o tenemos que salir en busca de indicios que nos hagan comprender humanamente ese derrumbe por una motivación más profunda?

A diferencia de otras obras del dramaturgo inglés, aquí Freud no pudo investigar claramente los motivos profundos de la transformación, tanto de Macbeth, de ser un pusilánime ambicioso a ser una fiera desenfrenada, como de la instigadora Lady, de temple de acero en una enferma contrita por el arrepentimiento. La obra, en época de Shakespeare, fue solicitada en ocasión de la coronación de Jacobo, hasta entonces rey de Escocia. Sucedió a Isabel I de Inglaterra, llamada la “virginal” y de quien se decía que había sido infecunda. También había corrido el rumor que cuando había nacido Jacobo, hijo de María, su pariente y víctima de su condena a morir, Isabel había expresado que ella era “un tronco estéril” y por tal motivo debía ceder el trono a su pariente que desviaría hacia una dirección distinta la línea de sucesión. Ese material preexistía y Shakespeare también se basó en versiones de otros autores. Y aunque el asunto de la falta de los hijos podría ser uno de los conflictos más profundizados y hubiera permitido entender mejor las transformaciones de la pareja de los esposos Macbeth, el autor privilegió el drama de la ambición y todo el conjunto de la obra siguió por otros cauces. Explica Freud:

Ahora bien, sería de una justicia poética erigida totalmente sobre la ley del talión que la falta de hijos de Macbeth y la esterilidad de su mujer fueran el castigo por sus crímenes contra la santidad de la generación, que Macbeth no pudiera ser padre porque arrebató los hijos

En el sentido de su conexión literaria: la figura y el efecto del Edipo de Sófocles son fundadores en la obra freudiana, y se transfieren sin muchas variaciones al complejo de Edipo; la de Hamlet es una variante de la anterior, con mayor número de personajes, pero que representan una estructura de base igual que la de la tragedia antigua.

al padre y el padre a los hijos, y que en Lady Macbeth se cumpliera ese despojamiento de su sexo que pidió a los espíritus de la muerte. Creo que se comprendería sin más la enfermedad de Lady Macbeth, la mudanza de su temeridad en arrepentimiento, como reacción a su falta de hijos, que la convence de su impotencia frente a los decretos de la naturaleza y al mismo tiempo le recuerda que por su propia culpa ha sido privada de los mejores frutos de su crimen.

Shakespeare tomó de la crónica de Holinshed (1577) el tema de *Macbeth*. Allí el personaje de Lady Macbeth fue pobremente tratado. Sin embargo, una diferencia importante entre esa antigua crónica y la obra del bardo de Stratford-upon-Avon es la cronología de la historia. En la antigua crónica, la transformación de Macbeth desde que se hace rey hasta que comienzan sus crímenes ocurre en un periodo de diez años, donde varios aspectos como el efecto de su carencia de hijos se puede desplegar de forma más evidente, porque en el drama de nuestro autor investigado ese periodo es solo de una *semana*, lo que obliga a su autor a comprimir el material y a perder ciertos motivos relacionados con el tema de los hijos. Describe Freud:

Esa precipitación resta base a todas nuestras construcciones sobre los motivos del vuelco del carácter de Macbeth y su mujer. Falta el tiempo de un continuo desengaño en la espera del hijo, que pudiera desmoralizar

a la mujer y empujar al hombre a una furia temeraria, y queda en pie la contradicción: dentro de la pieza, y entre ella y la ocasión que llevó a escribirla, son muchos los finos nexos que convergen coincidentemente en el motivo de la falta de hijos; no obstante, la economía temporal de la tragedia desautoriza de manera expresa una evolución del carácter no debida a los motivos más internos.

Freud plantea que con esa condición cronológica se vuelve improbable comprender los cambios descritos en *Macbeth* y su esposa. Y concluye: “Creo que no tenemos más remedio que renunciar a ello en esta triple oscuridad en la que se han condensado la mala conservación del texto, la ignorada intención de su creador y el sentido secreto de la saga. [...] Mientras dura la representación, sin duda, el dramaturgo puede dominarnos gracias a su arte y paralizar nuestro pensamiento, pero no puede impedirnos que nos empeñemos, con posterioridad, en aprehender el mecanismo psicológico de ese efecto”. Y Freud de nuevo insiste en que aunque se sacrifique en parte la “verosimilitud” de la historia, lo más grave es suprimir el enlace causal y el efecto dramático de un periodo largo, y reducirlo a un tiempo circunscrito a unos pocos días, aunque lo haya declarado expresamente.

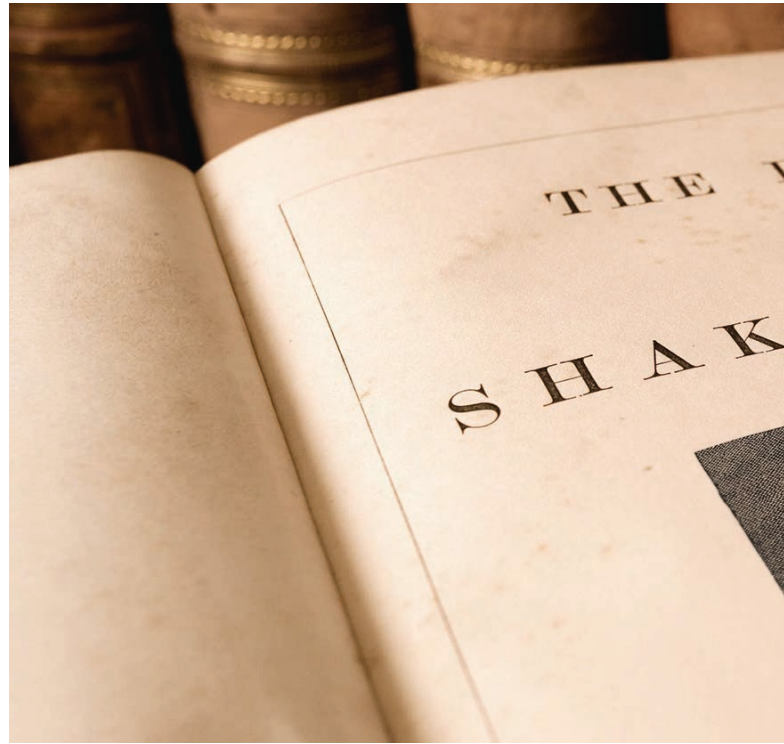
Frustrado con no poder tener la explicación suficiente en el propio texto, Freud acude a un trabajo sobre Shakespeare conocido en la época en la que él elabora este artículo, y encuentra una salida novedosa. Se trata de la investigación de

Ludwig Jekels, en la que ese autor plantea que en el dramaturgo inglés es frecuente partir de un carácter en dos personajes, como si cada uno estuviera incompleto hasta no integrarse en unidad con el otro, y en este caso Macbeth y Lady Macbeth serían esas dos mitades incompletas que luego se potencian.

Freud debe renunciar entonces a entender a Lady Macbeth como un carácter autónomo, sin embargo esa observación le ayuda a definir sus conclusiones. Escribe:

Los gérmenes de angustia que la noche del asesinato brotan en Macbeth no prosperan en él, sino en Lady Macbeth. Él fue quien antes del crimen tuvo la alucinación del puñal, pero es ella la que después cae presa de la enfermedad mental. Él tras el asesinato, oyó que gritaban en la casa: “¡No dormirás más! ¡Macbeth ha asesinado el sueño!” y entonces Macbeth no debería dormir más, pero nada de eso percibimos; no vemos que el rey Macbeth no duerma más, y sí a la reina levantarse dormida y, sonámbula, delatar su culpa; él estuvo inerte ahí, con las manos ensangrentadas, lamentándose de que el inmenso océano de Neptuno no bastaría para limpiarlas; en ese momento ella le infundió confianza: “Un poco de agua nos limpiará de esta acción”, pero después es ella la que durante un largo cuarto de hora se lava y no puede quitarse las salpicaduras de la sangre: “Ni todos los perfumes de Arabia purificarían esta pequeña mano mía” (Acto V, escena 1). —Y finaliza Freud—: Así se cumple en ella lo que él, en los remordimientos de su conciencia moral, temía; ella pasa a ser la arrepentida tras el crimen, él pasa a ser el temerario, y entre los dos agotan las posibilidades de reacción frente al crimen, como dos partes desunidas de una única individualidad psíquica y quizá copias de un solo modelo.

Considero que en este artículo Freud no solo hace gala admirable de su capacidad como lector con intereses científicos, sino como un verdadero experto en afrontar la estructura dramática del texto, e indaga con una posición crítica la manera como fue construida la obra (teniendo en cuenta que era un tema preexistente) y señala



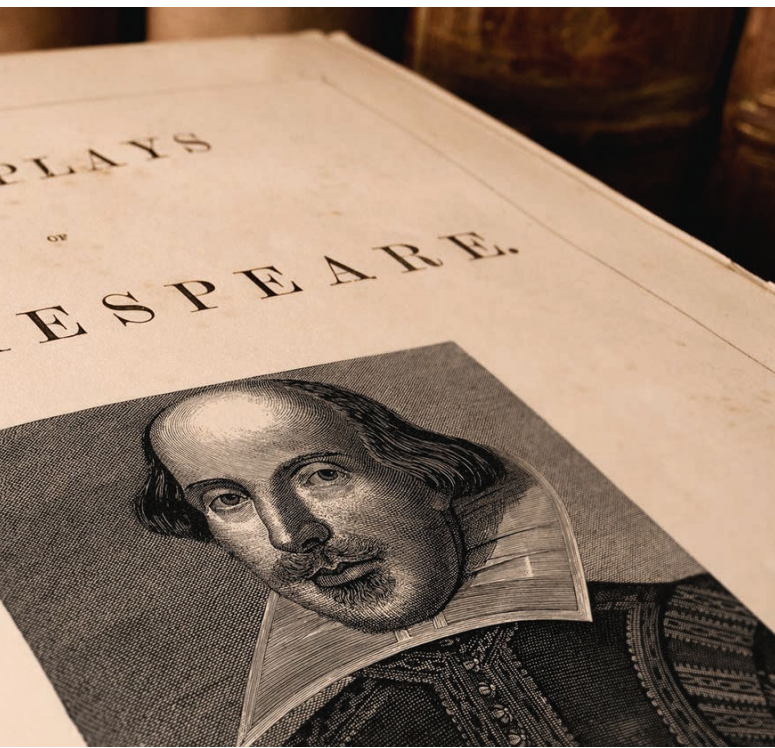
las contradicciones ineludibles en el manejo del tiempo histórico y en la lógica de los personajes. Una vez más Freud reconoce la importancia de la literatura para el enriquecimiento de su teoría y muestra sus capacidades de lector crítico y su agudeza para profundizar los motivos no explícitos en estas grandes obras.

3

Otro artículo de Freud sobre los dramas de Shakespeare es aquel que tiene por título “El motivo de la elección del cofre” (1913), relacionado con dos obras del inglés, pero especialmente con *El mercader de Venecia*, en la escena donde Porcia, su protagonista, solicita a los candidatos que pretenden su mano que escojan los tres cofres de oro, plata y plomo, solo uno de los cuales es el correcto.

Dos de los candidatos, los que eligieron el de oro y el de plata, fueron rechazados. Basanio elige el de plomo y obtiene la mano de Porcia, quien ya lo amaba antes de la prueba.

Shakespeare tomó este concurso oracular de la *Gesta romanorum*, una recopilación de relatos medievales anónimos, en el cual una joven debe hacer la elección para casarse con el hijo



Retrato de Shakespeare en la primera edición de sus obras.
Foto: Duncan. Getty Images

del emperador. Se representa allí una especie de decisión moral, ya que pese a ser el plomo el metal más burdo, puede traer la fortuna, que no será solo por efecto de la ambición, sino de los méritos del individuo.

También en otro drama del inglés Freud intenta indagar su sentido. Es en *El rey Lear*, donde el anciano rey decide dividir su reino entre sus tres hijas, pero descarta a la menor, Cordelia, que es la silenciosa que no responde a la pregunta del padre, y que representa quizás la imagen perturbadora de la muerte. Y esta elección tendrá efectos dramáticos en la muerte de Lear y en su reino.

Decisiones semejantes se encuentran en *La bella Helena* de Offenbach, en la cual Paris se decide entre las tres diosas por la más bella. En el relato infantil *La Cenicienta*, el príncipe se decide por esta y no por sus dos crueles hermanas. En Apuleyo, Psiquis también será elegida y es la menor y más bella de sus hermanas.

Y como lo recuerda Motta (2016):

En el cuento popular de los hermanos Grimm: *Los doce hermanos*, se hace referencia a una mujer que durante siete años guarda

silencio para salvar a sus hermanos. Freud interpreta que en estas elecciones masculinas siempre se reproducen las tres formas de la representación materna en el curso de la vida: la madre misma, la amada, elegida a su imagen y, por último la Madre Tierra, que lo recibe nuevamente en su seno después de la muerte. Representaciones en sí mismas que exigen una elección de parte de una persona y, como se observa a partir de los ejemplos utilizados por Freud —extraídos de diferentes referencias literarias— hay *una* elección y no *todas* las elecciones [...]. Con el tema de los tres cofres, Freud propone, además, un rodeo como método de investigación para la labor psicoanalítica: “Tengamos el coraje de continuar en este sentido, y entraremos en una vía que, si bien al principio nos hace encontrar lo imprevisto y lo incomprensible, quizás pueda llevarnos por rodeos hasta alguna meta”.

El análisis puede ser mucho más amplio pero dejaremos en este punto donde ya es muy clara la interacción entre Freud y las obras de Shakespeare.

Freud citaba a Shakespeare desde los 8 años, conocía piezas enteras y podía declamarlas de manera perfecta y en su idioma original. En sus casos clínicos encuentra dramas subjetivos y tragedias individuales y familiares dignos de la pluma del escritor inglés (Roudinesco, 2012). ■

Alfredo De los Ríos (Colombia)

Médico psiquiatra. Psicoanalista. Profesor jubilado de la Universidad de Antioquia.

Referencias

- Bloom, Harold (2006). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Freud, Sigmund (1976). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 24 vols.
- Carta 71 a Fliess (1897). Vol. I.
- La interpretación de los sueños (1900). Vol. V.
- Personajes psicopáticos en el escenario (1906). Vol. VII.
- Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico (1916). Vol. XIV.
- Motta, Carlos Gustavo (2016). *Freud y la literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- Roudinesco, Elisabeth (2015). *Freud. En su tiempo y en el nuestro*. Colección Debate. Barcelona: Penguin Random House.