

De cómo Edipo llegó a ser complejo

Alejandro Córdoba*

"La satisfacción que experimentaba Freud en la carta del 15 de octubre de 1887, al haber resuelto el misterio de la inhibición de Hamlet no estaba relacionada con la literatura: ante todo era el modelo anticipado, la maqueta provisional, el ensayo simbólico de todas las interpretaciones que la ley edípica iba a permitir operar en curas reales, no sobre personajes dramáticos, sino sobre enfermos perfectamente vivos".

Jean Starobinski.

"La leyenda de Edipo en la que el sentido griego de la sin razón trágica está representado tan horriblemente, le sirvió a ese gran poeta judío que era Freud como emblema de la perspicacia racional y la redención mediante la curación".

George Steiner.

Summary

In a previous article published in this journal, I mentioned Jean Starobinski's suggestion regarding the use of psychiatry and psychoanalysis as hermeneutic resources in the area of literary critique. In this work, which is the continuation of the previous one, I want to show how Starobinski analyses the relation between Freud's autoanalysis, the construction of the psychoanalytic theory and some literary characters such as Edipus and Hamlet.

The analysis of Freud's works by Starobinski shows that the paradigms he used to build the psychoanalysis are essentially literary. Therefore, literary works may function as moulds or guides in the reconstruction process of psychism in psychotherapy and literature may be used as a therapeutic resource.

Resumen

En un artículo anterior publicado en esta revista, expuse la propuesta de Jean Starobinski respecto al uso de la psiquiatría y el psicoanálisis como recursos hermenéuticos en el campo de la crítica literaria. En este segundo artículo —continuación del anterior— intento mostrar la forma en que Starobinski analiza la relación entre el autoanálisis de Freud, la construcción de la teoría psicoanalítica y algunos personajes de la literatura universal, como Edipo y Hamlet.

El análisis que Starobinski hace de la obra de Freud, muestra que los paradigmas que sirvieron a éste para la construcción del psicoanálisis son esencialmente literarios y que por lo tanto las grandes obras literarias pueden funcionar como moldes o guías para el proceso de reconstrucción del psiquismo en la psicoterapia. Es decir la literatura puede ser un recurso terapéutico.

En el acercamiento de Freud a la obra literaria se distinguen tres formas: 1) el uso de los personajes li-

terarios como ejemplos analógicos de lo que observó en la clínica. Ejemplo de ello es la ilustración que hace de lo que él llama algunos tipos caracterológicos revelados por el psicoanálisis; los seres excepcionales y los que fracasan ante el éxito. En ambos casos da la siguiente explicación para el uso de los personajes literarios: "Cuanto de ellas sabemos (ciertas tendencias de los pacientes) no podemos exponerlo por razones obvias, en los casos de nuestra práctica médica, sino que debemos recurrir a ciertos personajes que los grandes poetas han hecho surgir de su profundo conocimiento del alma humana". Los personajes utilizados son Ricardo III y Lady Macbeth. 2) La necesidad de encontrar paradigmas que sirvan de basamento y guía para la construcción de la teoría psicoanalítica y 3) La aplicación de la teoría analítica a la interpretación de la obra literaria. Estas dos formas últimas se pueden observar, por un lado, en el análisis que hace Freud de la tragedia de Sófocles, Edipo Rey, y Hamlet, de Shakespeare, y, por el otro lado, en la interpretación de la *Gradiva* de Jenssen.

Las anteriores formas en las que Freud se acerca a la obra literaria no parecen haber sido distinguidas por sus propios seguidores ni por muchos analistas que han incursionado en el estudio y análisis de textos literarios. En su mayoría los acercamientos de los analistas a los textos literarios han sido una simple aplicación del psicoanálisis. Esto último lo ilustra Starobinski con el análisis del texto que Ernest Jones dedicó también al Hamlet de Shakespeare y del cual comenta:

"No es que Jones se haya mostrado en absoluto infiel a la enseñanza de Freud: la interpretación del carácter de Hamlet es idéntica. Pero esta interpretación era para Freud una etapa hacia lo que todavía no era pensamiento analítico acabado, era un acercamiento en la invención del psicoanálisis y en su instrumenta-

* Miembro del Instituto Mexicano de Psicoanálisis A.C., Odontología 9, Copilco Universidad, México, D.F.

ción conceptual. En suma, Freud leyó Hamlet yendo hacia lo que sería el psicoanálisis: Jones leyó la pieza a partir del psicoanálisis constituido. Discutiendo las tesis adversas, aportando nuevas pruebas en apoyo de la interpretación edípica, Jones nos propone un ejemplo del psicoanálisis aplicado. El método existe de antemano, ni siquiera se pone en duda; únicamente se trata de probar que es operativo" (1).

¿Cuál es el proceso mental por el que Freud llegó a postular que el personaje de la tragedia de Sófocles constituye el modelo paradigmático que puede servir de guía para explicar el origen del proceso de estructuración de la vida psíquica y afectiva del sujeto humano? A través de un análisis minucioso y muy original, Starobinski muestra que el procedimiento no es el del método científico sino otro en el que convergen el autoanálisis de Freud, la memoria cultural y la experiencia clínica (2). Starobinski expone las vicisitudes intelectuales y emocionales que presentó esa convergencia de la siguiente manera: En el segundo semestre de 1897, en las cartas escritas por Freud a Wilhelm Fliess después de su último encuentro, se puede leer el siguiente párrafo:

"También he descubierto que entre los dos años y los dos años y medio mi libido se había despertado y vuelto hacia matrem" (3).

En la carta siguiente, ocho días antes del primer aniversario de la muerte de su padre, Freud establece una analogía entre el sentimiento que ha descubierto en su infancia y del Edipo Rey de Sófocles, y Starobinski agrega el siguiente comentario: En cuanto reconoce este deseo, por demás prohibido y conflictivo, Freud se apresura a reconocerlo en una de las grandes creaciones del arte griego, la tragedia de Edipo, un mito universal. Con esta forma de abordar su descubrimiento —Señala Starobinski— Freud intentó darle a su hallazgo un sustento de universalidad, y el mito de Edipo sirve bien a este propósito. Si no existe un paradigma, como el de las ciencias, en el cual apoyar las hipótesis que ha ido elaborando durante el trabajo clínico, en cambio existe un mito cuya presencia universal en la especie humana asegura esa exigencia del método científico. En este procedimiento elegido por Freud habría que señalar también un proceso defensivo de intelectualización cuyo efecto es un alejamiento de la vivencia desnuda del conflicto. Esta actitud, como ha mostrado Erich Fromm, es frecuente en Freud cuando analiza sus producciones inconscientes (4).

La identificación que hace Freud de su conflicto infantil con la tragedia de Sófocles —comenta Starobinski— es un procedimiento descrito por Aristóteles para entender lo que sucede entre la representación de la tragedia y el espectador; se trata de la teoría de la catarsis que con seguridad Freud conocía pues había propuesto, junto con Breuer, el método catártico para curar la histeria:

"La tragedia es eficaz porque despierta simpatía, hay una mimesis, y participar en una pasión representada es gastar energías que corresponden a esta pasión y supone, en consecuencia, liquidarlas" (5).

"La tragedia, tal como se la componía en tiempos antiguos, ha sido tenida siempre por la forma de poesía más grave, moral y provechosa; y por eso decía Aristóteles que, provocando piedad y miedo, o terror, tenía el poder de purgar el espíritu de esas pasiones análogas" (6).

Pero Freud, señala Starobinski, agrega algo nuevo que permite comprender más profundamente la intensidad de la identificación con la pasión representada, es el retorno de lo reprimido.

En la teoría aristotélica de la catarsis —señala Starobinski— un momento importante es el reconocimiento en el que emerge una significación relacionada con la identificación. Pero mientras esto era algo que acontecía en el escenario entre los personajes del drama; Freud propone una teoría del reconocimiento que afecta al espectador.

El resultado de ello es que el espectador, al reconocerse en Edipo, amplía y profundiza su identidad consciente. En esta situación acontece un proceso de desposesión, pues el Yo del espectador se pierde en el de Edipo y, al mismo tiempo, acontece un proceso de recuperación ya que el Edipo permite al espectador reconocer aspectos oscuros u ocultos de su pasado (7).

Pero en la misma carta en que Freud se reconoce en el Edipo —señala Starobinski— existe un párrafo en el que se le asocia a la figura de Hamlet:

"Pero me ha pasado una idea por la cabeza —escribe Freud— ¿no había en la historia de Hamlet datos semejantes?". Freud se pregunta sobre el sentido de las dudas de Hamlet de vengar a su padre, cuando toda la obra muestra que matar no era un problema para él, quien no ha dudado ni un segundo en hacerlo cuando mata a Claudio, que se esconde detrás de las cortinas."

Freud atribuye las dudas de Hamlet a su conflicto edípico: *"Todo queda más claro —escribe Freud— cuando se piensa en el tormento que en él provoca el vago recuerdo de haber deseado, por pasión hacia su madre, perpetuar el mismo crimen hacia su padre" (8).*

El problema que en esos momentos ocupa a Freud —señala Starobinski— es el de la energía mental, la cual se considera disminuida en el neurótico, según la teoría de la psicastenia de Janet. En este contexto, Hamlet aparece como una figura emblemática de la debilidad psicológica. Freud, por su lado, propone una teoría dinámica de fuerzas en conflicto en donde hay una energía que requiere expresarse y actuar; y otra energía que trata de impedir esto: la represión.

"Con este esquema —comenta Starobinski— Freud sienta las bases para una nueva interpretación de Hamlet: se convierte en la resultante de un conflicto interior donde se oponen fuerzas de extraordinaria violencia; a Hamlet no le falta energía, sólo que no es dueño de la que se agota casi enteramente a nivel profundo" (9).

Cuando se aborda en esta forma el conflicto de Hamlet —comenta Starobinski— en la interpretación de los textos surgirá un nuevo héroe en el interior del héroe, el inconsciente.

El personaje de Hamlet se encuentra presente en los últimos momentos que preceden a lo que más tarde Freud denominará el complejo de Edipo.

"Hamlet acompaña al paradigma edípico desde su primera formulación decisiva, como la propia sombra. Este engranaje de las tragedias se perpetúa a lo largo de toda la obra de Freud" (10).

Para ilustrar esto, Starobinski retoma el momento en que Freud comunica a Fliess su descubrimiento (carta del 5 de noviembre de 1897) y el poco efecto que ello tuvo en este último.

"No me hables de mi explicación de Edipo Rey y de Hamlet. Todavía no se lo he sometido a nadie porque imagino fácilmente la hostil acogida que recibirá. Por eso me gustaría que me des, en pocas palabras, tu opinión sobre el tema. El año pasado rechazaste, con razón, algunas de mis ideas" (11).

Parece que Freud estuviera dispuesto a retirar su hipótesis, sin embargo —comenta Starobinski en la Interpretación de los Sueños (1990)— las observaciones sobre Edipo Rey se encuentran en varios capítulos. En cuanto a Hamlet, encontramos que sigue asociado con la tragedia de Edipo bajo la forma de una extensa nota colocada como pie de página y que en las últimas ediciones fue incorporada al texto.

Starobinski transcribió en su totalidad la nota de pies de página e hizo hincapié en el párrafo en donde Freud relaciona el contenido del texto de Hamlet con la vida de Shakespeare:

"Lo que nos ofrece en Hamlet no puede ser otra cosa que la vida psíquica del poeta mismo; tomó de la carta de George Brades sobre Shakespeare (1896) la afirmación de que el drama fue compuesto inmediatamente después de la muerte del padre de Shakespeare (1601), es decir, en el duelo inmediato a su reciente pérdida, y podemos admitir fácilmente que, en la reminiscencia de los sentimientos infantiles relativos al padre. Sabemos también que el hijo que Shakespeare perdió a temprana edad se llamaba Hamnet. Así como Hamlet trata de la relación del hijo con los padres, Macbeth, escrito en el mismo periodo, descansa sobre el tema de la falta de hijos" (12).

Esta hipótesis de Freud sobre el vínculo de contenido de la tragedia con la hipotética personalidad de Shakespeare —comenta Starobinski— señala un hecho que ha pasado desapercibido a los primeros lectores de la *traumendeutung*, y es que Freud, al mostrar la estrecha relación entre la muerte del padre de Shakespeare y la redacción de Hamlet, nos dice con palabras encubiertas la relación que en él mismo descubrió con la teoría de Edipo en los meses que siguieron a la muerte de su padre.

Las tragedias de Edipo y Hamlet sirven a Freud para mostrar, con mayor intensidad y profundidad que una fórmula científica, su descubrimiento: las violentas y contradictorias pasiones que impregnan las relaciones familiares en las que emerge todo ser humano. Pero Freud, conocedor de la enorme mistificación que la sociedad en la que le tocó vivir ha hecho de las actitudes y sentimientos infantiles, se preguntará si

podemos atribuir a la infancia tales sentimientos o esto es una creación de la teoría psicoanalítica:

"Aunque no podemos decir que el pasado se presenta como una fotografía ante la conciencia presente del sujeto, pues siempre descubrimos agregados y lagunas en los que la descripción del pasado queda falseada, esto no significa que el complejo de Edipo sea producto exclusivo de la fantasía retrospectiva. Este fantasear retrospectivo —escribe Freud— no explica en su totalidad el complejo de Edipo, pues la clínica ha mostrado la existencia de un nódulo infantil. Es decir, el complejo de Edipo resulta de la fusión inestable de un nódulo infantil (observable desde el exterior, pero la escena originaria es inasequible a la conciencia del sujeto) y de un fantasma retroactivo" (13).

De la relación que establece Freud entre los conflictos afectivos en que se origina el ser humano y la tragedia de Sófocles, Starobinski extrae la siguiente conclusión:

"Edipo, dramaturgia mítica en estado puro, es la pulsión manifiesta con el mínimo retoque. Edipo, pues, carece de inconsciente porque él es nuestro inconsciente, es decir, uno de los papeles capitales que ha desempeñado nuestro deseo. No hay necesidad de que en él exista profundidad, porque él es nuestra profundidad. Por misteriosa que sea su aventura, el sentido es pleno y no hay laguna alguna. No hay nada oculto. No hay lugar para sondear los móviles y las intenciones de Edipo. Más allá no hay nada que buscar, son los deseos parricidas e incestuosos sin más, expresados sin disfraz. Sería irrisorio atribuirle una psicología: él mismo es ya una instancia psíquica" (14).

De esta manera Starobinski señala que:

"...el Edipo no puede ser objeto de estudio sino que se convierte en uno de los elementos paradigmas por medio de los cuales se constituye una ciencia psicológica.

No hay nada detrás de Edipo, porque Edipo es la profundidad misma; Hamlet, por el contrario, invita al lector común o al crítico a preguntarse qué hay detrás de él, sus móviles (...) La tragedia de Edipo tiene la plenitud del símbolo, y nos conquista por su eficacia simbólica. En cambio Hamlet es un medio símbolo. En Edipo el nódulo infantil y el fantasma retroactivo encajan como dos piezas. En cambio, en Hamlet, asistimos a una serie de elementos del contenido del texto: discursos, monólogos, que nos entregan parte del sentido global, el cual sólo es posible después de efectuar un trabajo sobre el texto, pero para la conciencia del lector crítico agrega belleza suplementaria" (15).

Para comprender mejor lo que acontece en Hamlet, Starobinski agrega algunas reflexiones históricas y filosóficas sobre el texto:

"La obra de Shakespeare es contemporánea de una época en que se desmorona la imagen tradicional del cosmos; nace el momento en que la subjetividad comienza a instaurar su reino separado, inaccesible por

principio (...) El ser y el parecer no coinciden; es la escandalosa enfermedad que domina a Hamlet (...) El parecer es el veneno universal por el que mueren el mundo, el Estado y el individuo" (16).

Esto, para Starobinski significa que las apariencias mienten y, por lo tanto, hay que utilizar un método o estrategia para saber qué es lo que está detrás de ellas, y esto es lo que se ilustra con la escena en que Hamlet monta una representación teatral para descubrir la culpabilidad de Claudio. Esta misma escena sirve a Starobinski para mostrar tres tipos de interpretación: una desde la perspectiva del psicoanálisis ortodoxo, representado por la lectura que hizo Ernest Jones de Hamlet; otra desde la lectura lacaniana de Freud; y por último, la del propio Starobinski, a la que él denomina alegórica y en donde los motivos para la construcción de lo apariencial son considerados conscientes (17).

En esta ubicación histórica del pensamiento de Shakespeare también habría que agregar la historia y el significado de la tragedia en la sensibilidad occidental, hecho que arroja alguna luz sobre la elección de la tragedia griega por Freud. Con este fin transcribiré algunas de las ideas de Steiner sobre el tema:

"Todos los hombres tienen conciencia de la tragedia de la vida. Pero la tragedia como forma teatral no es universal. El arte oriental conoce la violencia, el pesar y los embates de los desastres naturales o provocados; el teatro japonés está repleto de ferocidad y muertes rituales. Pero esa representación del sufrimiento y el heroísmo personales a los que damos el nombre de teatro trágico es privativa de la tradición occidental. A tal punto ha llegado a ser parte de nuestro sentido de las posibilidades del comportamiento humano, tan arraigados están en nuestro hábitos espirituales la Orestíada, Hamlet y Fedra, que olvidamos cuán extraña y compleja noción es esta de representar la angustia privada en un escenario público. Tanto esta noción, como la visión del hombre que implican son griegas. Y casi hasta el momento de su decadencia, las formas trágicas son helénicas" (18).

Steiner continúa con algunas reflexiones que nos permiten conjeturar algo más de la relación de Freud con la tragedia:

"La tragedia es ajena al sentido judaico del mundo". El libro de Job, citado siempre como visión trágica, no es tal pues Dios al final repara los estragos sufridos por su siervo y, por lo tanto, donde hay compensación hay justicia y no tragedia. "La exigencia de justicia es el orgullo y la carga de la tradición judaica: Jehová es justo hasta en su furia (...) El espíritu judaico es vehemente en su convicción de que el orden del universo y de la condición humana es accesible a la razón (...) El marxismo es típicamente judío en su insistencia en la justicia y la razón (...) el teatro trágico surge precisamente de la afirmación opuesta: la necesidad es ciega y el encuentro del hombre con ella le despojará de sus ojos, tanto en Tebas como en Gaza" (19).

Sobre la Iliada, a la que Steiner llama la cartilla del arte trágico, escribe lo siguiente:

"... la brevedad de la vida heroica, el sometimiento del hombre a la ferocidad y el capricho de lo inhumano, la caída de la ciudad. Obsérvese la distinción decisiva: la caída de Jericó o la de Jerusalén se limitan a ser justas, en tanto que la caída de Troya es la primera gran metáfora de la tragedia. Donde una ciudad es destruida porque ha desafiado a Dios, su destrucción constituye un instante fugaz en el designio racional del propósito divino. Sus muros volverán a levantarse en la tierra o en el reino de los cielos, cuando las almas de los hombres hayan recobrado la gracia. El incendio de Troya es definitivo porque es causado por el feroz fuego de los odios humanos y por la elección caprichosa y misteriosa del destino (...) Las guerras relatadas en el Antiguo Testamento son sangrientas y atroces, pero no son trágicas, son justas o injustas (...) La concepción judaica ve en el desastre una falta moral o una falla intelectual específica. Los poetas trágicos griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia. Peor aún, hay en torno nuestro, energías demoníacas que hacen presa del alma y la enloquecen, o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables tanto a quienes amamos como a nosotros mismos" (20).

Algunos párrafos más de Steiner, sobre la tragedia nos permiten ahondar un poco más en la propuesta de Freud de un paradigma trágico para comprender el conflicto central de lo humano:

"La tragedia termina mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas ni derrotadas por la prudencia racional. También esto es de importancia axial. Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medidas técnicas y sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia. Leyes de divorcio más flexibles no podrían modificar el destino de Agamenón; la psiquiatría social no es respuesta para Edipo" (21).

A la luz de las anteriores ideas resulta interesante pensar que si observamos la propuesta de Freud desde una perspectiva literaria, ésta es una estructura dramática y no trágica. Freud propone una solución al conflicto trágico de Edipo. Propone una técnica por medio de la cual es posible explorar lo que ha determinado la situación de Edipo. El método propuesto por Freud desmonta paso a paso y pieza por pieza aquello que determinó los impulsos incestuosos y parricidas. El desarrollo del psicoanálisis en lo que se ha denominado las relaciones objetales (Melanie Klein) ha construido toda una teoría sobre la fase pre-edípica, todo un mundo previo a que se inicien los actos que montarán la tragedia de Edipo. A través del método psicoanalítico Edipo accederá a un saber que utilizará para intentar cambiar la situación en que se encuentra. Es posible conocer el conflicto.

Este planteamiento, como señala Steiner, es un ingrediente de la visión judaica de Freud. En la trage-

dia, por el contrario, "Edipo y Antígona saben, pero se aproximan hacia sus feroces desastres". Pero "para el judío hay una maravillosa continuidad entre conocimiento y acción; para el griego, un abismo irónico" (22).

A partir de otro de los modelos, el de la transferencia, central en el proceso de reconstrucción e interpretación durante las sesiones de psicoanálisis, Starobinski reflexiona sobre el papel del intérprete de la obra literaria y que a la letra dice: "Edipo no necesita ser interpretado, es la figura guía de la interpretación. Por el contrario, las palabras y actos (inacción) de Hamlet, considerados como símbolos, se ven sometidos a interpretación" (23). Pero señala Starobinski:

"En Hamlet, el nódulo infantil y el fantasma retroactivo están separados y así lo estarán para siempre. Esta reunión de los elementos del simbolismo, las dos piezas que se complementan, esta acción no la puede hacer Hamlet, que no es una persona, es un personaje que no tiene existencia fuera del espacio del discurso. La reunión de los dos elementos tampoco la hace Shakespeare, pues no propone ninguna interpretación lateral. Y es, comenta Starobinski, el lector intérprete quien, por medio de su interpretación, hace la reunión del nódulo infantil y el fantasma retroactivo. "Así pues, es el intérprete quien, entendiendo las palabras del drama como una resultante, reconstruye por extrapolación una historia antecedente, y se orienta en dirección a un nódulo originario que sería simultáneamente el suyo propio, el de Hamlet y el de Shakespeare. El fantasma retroactivo se ve así asumido por el intérprete, en la certidumbre de la analogía que aproxima el comportamiento de Hamlet al de los neuróticos tratados por el analista en la vida real. Es en el discurso del intérprete en el que el inconsciente imaginado de Shakespeare y el pensamiento del lector, se encuentran en un común punto de fuga de donde surge la figura de Edipo y desde donde el misterio del príncipe melancólico se disipa a la luz del centro originario" (24).

La hipótesis de Starobinski sobre el papel que desempeña el intérprete en la encrucijada autor-obra es muy interesante, pero genera algunas interrogantes desde el punto de vista psicoanalítico. ¿Cómo evitar que la interpretación sea una especulación arbitraria cuyo contenido sea esencialmente el producto de la ignorancia y las proyecciones del intérprete? Para controlar lo relacionado con la ignorancia, Starobinski aporta muchos elementos, pero sobre el control de las proyecciones afectivas prácticamente no propone ningún método. Yo creo que el psicoanálisis ofrece para ello una propuesta: que el intérprete haga una reflexión de los motivos y afectos que están ligados a su interpretación. En la técnica psicoanalítica este paso está relacionado con la exigencia que se hace al terapeuta de que se someta él mismo al proceso psicoanalítico. Esto, obviamente, no puede exigirse a quien sólo le interesa el análisis como un recurso hermenéutico para aplicarlo en un campo no clínico, pero quizá un sustituto de ello sería que el intérprete someta su interpretación a un psicoanalista, que sin ser un crítico literario, al menos fuera un gran lector con in-

formación suficiente para un trabajo interdisciplinario en el campo de la teoría y crítica literaria. Otro sustituto podría ser trabajar su interpretación en un grupo interdisciplinario. Ambas opciones han sido diseñadas en el trabajo psicoanalítico: la primera está relacionada con el trabajo de supervisión al que tiene que someterse el estudiante de psicoanálisis con fines terapéuticos, y el otro, con lo que ha sido la investigación sociopsicoanalítica desarrollada por Erich Fromm (25).

Un ejemplo de la forma en que Freud trabaja su propuesta del paradigma de Edipo, para efectuar la lectura de un texto y relacionarlo con la experiencia clínica, es la interpretación que hace de una de las escenas de Hamlet como el modelo de uno de los mecanismos de defensa esenciales en el trabajo terapéutico: la resistencia. La escena elegida es la siguiente:

"El rey envía a su lado (de Hamlet) a dos cortesanos, Rosencrantz y Guildenstern, para condenarle, para arrancarle el secreto de su extraño humor (Verstimmung). El los rechaza; más tarde se traen flautas al escenario, Hamlet toma una y pide a uno de los que le importunan si quiere tocarla, lo que es tan difícil como mentir. El cortesano se niega, pues no sabe manejar el instrumento, y como no puede convencerlo de intentar hacer sonar la flauta, Hamlet explota: "¡Observad qué desprecio manifestáis hacia mí! ¿Quisierais hacerme sonar, vos que parecéis conocer mis teclas; arrancar el corazón mismo de mi secreto, hacer oír la más aguda y baja de mis notas, pero a este pequeño instrumento que contiene tanta música y cuya voz es tan hermosa no sabéis hacerle hablar. ¿Creéis, en nombre de Dios, que yo soy más simple que una flauta? Consideradme el instrumento que os plazca, podéis aporrear todas mis cuerdas, que no obtendréis ni un solo de mis sonidos" (26).

Starobinski resume de la siguiente manera los pasos del modelo Freudiano:

"En un primer momento, Freud expresa la hipótesis: yo soy como Edipo; esta formulación se invierte instantáneamente y se afirma como una verdad histórica universalizada: Edipo fue, por tanto, nosotros. La comprensión de sí, en el autoanálisis, no es posible sino como reconocimiento del mito y el mito así interiorizado será leído en lo sucesivo como dramaturgia de una pulsión.

El reconocimiento más audaz por parte de Freud es el que consiste en continuar: Hamlet es todavía Edipo, pero Edipo enmascarado y reprimido, Edipo demasiado activo en la sombra para que aquél que le ha reprimido pueda avanzar un solo paso. Y ahora, el último reconocimiento: Hamlet es neurótico, es el histérico del que yo debo ocuparme cotidianamente. De tal manera sucede como si la relación de la figura de Edipo con la de Hamlet fuera la etapa intermedia indispensable para el término de una serie de reconocimientos, para que Freud pudiera leer en el inconsciente de su enfermo lo que había leído en su propio pasado. Edipo y Hamlet son imágenes mediadoras entre el pasado de Freud y el paciente de Freud, son los garantes de un lenguaje común" (27).

La forma en que Freud usa a los personajes de las obras literarias para ahondar en los conflictos humanos observados durante su autoanálisis, y el trabajo con los pacientes, son una excelente ilustración del poder de la literatura para reestructurar y curar el alma humana. Ese poder de la literatura ha sido expresado en forma excelente por Steiner, quien escribe:

"Un gran poema, una novela clásica nos acometen, asaltan y ocupan la fortaleza de nuestra conciencia. Ejercen un extraño, contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños más secretos. Los hombres que queman libros saben lo que hacen. El artista es la fuerza incontrolable; ningún ojo occidental, después de Van Gogh, puede mirar un ciprés sin advertir en él el comienzo de la llamada."

Así, y en una medida suprema, ocurre con la literatura. Un hombre que haya leído el canto XXIV de la Iliada —el encuentro nocturno de Priano y Aquiles— o el capítulo en el que Alexis Karamazov se arrodilla ante las estrellas; que haya leído el capítulo XX de Montaigne (Que philosophe e'est apprendre l'art de mourir) y el empleo que de éste hace Hamlet, y que no se inmute, que la aprehensión de su propia vida permanezca inalterable, que de alguna manera sutil pero radical no mire de modo distinto el cuarto en que se mueve o al que llama a su puerta, éste ha leído con la ceguera apenas de la mirada física. ¿Puede leerse Ana Karenina, o a Proust, sin experimentar una flaqueza o una dimensión nuevas en el centro mismo de nuestra sensibilidad sexual?

Leer bien significa arriesgarse mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos. En las primeras etapas de la epilepsia se presenta un sueño característico (Dostoievski habla de él). De alguna forma nos sentimos liberados del propio cuerpo; al mirar hacia atrás nos vemos y sentimos un temor súbito, enloquecedor; otra presencia está introduciéndose en nuestra persona y no hay camino de vuelta. Al sentir tal terror, la mente ansía un brusco despertar. Así debiera ser cuando tomamos en nuestras manos una gran obra de literatura o de filosofía, de imaginación o de doctrina. Puede llegar a poseernos tan completamente que durante un lapso, no tengamos miedo nos reconozcamos imperfectamente. Quien haya leído la Metamorfosis de Kafka y pueda mirarse impávido al espejo puede ser capaz, técnicamente, de leer la letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta" (28).

Los personajes y situaciones descritas en las grandes obras literarias parecen revelar y liberar aspectos latentes de lo humano personal y universal. El texto —la palabra tiene su efecto curativo cuando el lector la transforma en su palabra— la recrea y en ella encarna aspectos de su vida. La lectura de las grandes obras de la literatura pueden servir de guía o de molde para el proceso de auto-reconstrucción que el paciente lleva a cabo, proceso que tiene las características de un mito personal cuya realidad es esencialmente psíquica y no recuerdo de hechos concretos de la vida personal del paciente.

"Para un científico sería algo esencial saber si el relato responde a la verdad o no. Para un psicoanalista, en cambio, lo importante es que el paciente, al relatar, se vaya creando a sí mismo una mitología individual, y que esa mitología ocupe un lugar en sus pensamientos. No importa que sea verdad o fantasía (...) Toda la gente se crea lineamientos de su propio origen o procedencia: es el fantasma de los orígenes. Todos tienen algo que pudiera restringir su fuerza: es el fantasma de la castración y toda la gente crea conceptos imaginarios en los que el niño es seducido, animado o atacado por el adulto: es el fantasma de la seducción."

Freud creía que esos fantasmas primitivos eran vestigios de algo que en verdad había ocurrido y quedó grabado o registrado en la memoria genérica. Construyó toda una historia según la cual en los inicios de la humanidad había una horda con un ancestro, un padre que los hermanos se habían conjurado y mataron a ese padre, y que nosotros conservamos en la memoria las escenas de ese parricidio. Es un mito muy bonito del cual nos podemos valer para ayudar a los pacientes en la creación de sus propios mitos. No obstante, hay que valerse de él como de una fábula útil, no como de una verdad histórica" (29).

En el sentido de lo anteriormente expuesto es como podemos pensar en la literatura como la fuente de esos modelos, arquetipos o paradigmas, que sirven para estructurar el psiquismo humano, y también para seguir construyendo la teoría psicoanalítica a lo largo de su desarrollo, como disciplina que intenta comprender el psiquismo profundo y la forma de modificarlo por medio de una participación activa y consciente del sujeto en el marco de la sesión psicoanalítica:

"De siglo en siglo —comenta Starobinski— de generación en generación, Hamlet ha cambiado de rostro porque se han dado otros espectadores y lectores. Es este un destino menos ordinario de lo que se piensa en la historia de los grandes tipos literarios. ¿Cómo no quedar asombrados ante la idéntica fecundidad de la exégesis dedicada a lo largo de los siglos a un personaje casi contemporáneo de Hamlet: Don Quijote? Hay en ambos un vacío fascinante, y es con nuestro pensamiento (o con nuestro inconsciente) con lo que tratamos de llenarlo" (30).

Un capítulo muy especial habría que dedicar a Antigona, un personaje que, según Steiner, representa una dimensión humana más profunda y compleja que la de Edipo. Otro es el de Fausto, de Goethe, al cual también se le han dedicado amplios ensayos y a quien se ha considerado como un paradigma del hombre contemporáneo. Y cada cultura tiene en su literatura personajes y situaciones que expresan la condición humana en situaciones particulares. En ese sentido también habría que estudiar a personajes que son producto de la publicidad y cuya fuerza no está sólo en la manipulación de los medios de comunicación, sino que se trata de imágenes degradadas cuyas raíces se encuentran en las tradiciones y mitos de la cultura local o universal y en las grandes obras literarias.

REFERENCIAS

1. STAROBINSKI J: *La Relación Crítica (Psicoanálisis y Literatura)* Pág. 249. Ed Taurus Madrid, 1974.
2. Ibid, p. 228.
3. Ibid, p. 226.
4. FROM F: Véase: *The Forgotten Language*. Ed Grove Press, Nueva York, 1951.
5. STAROBINSKI J: op cit, 226.
6. STEINER G: *La Muerte de la Tragedia*. Ed Monte Avila, Venezuela, 31, 1970.
7. STAROBINSKI J: op cit, 227.
8. Ibid, 227.
9. Ibid, 228.
10. Ibid, 229.
11. Ibid, 229.
12. Ibid, 231.
13. Ibid, 234.
14. Ibid, 234-235.
15. Ibid, 235, 237.
16. Ibid, 235.
17. Ibid, 236.
18. STEINER G: op cit, 9.
19. Ibid, 9-10.
20. Ibid, 10-11.
21. Ibid, 17.
22. Ibid, 12.
23. STAROBINSKI J: op cit, 239.
24. Ibid, 240.
25. Véase: From F y M Maccoby: *Social Character in a Mexican Village*. Ed Prentice Hall, Nueva Jersey, 1970.
26. STAROBINSKI J: op cit, 244.
27. Ibid, 247-248.
28. STEINER G: *Lenguaje y Silencio*. Ed Gedisa, Barcelona, 32, 1982.
29. PRACONTAL M: *Entrevista a Hochmann*. Sección Cultura, en el Nacional, 5 de diciembre de 1991.
30. STAROBINSKI J: op cit, 237.