

224  
2ej.



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**

---

**FACULTAD DE PSICOLOGIA**

**HACIA UNA NUEVA CONCEPCION DE LA  
PRESENCIA DE SHAKESPEARE EN LA VIDA  
Y LA OBRA DE FREUD**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN PSICOLOGIA**

**PRESENTA:**

**CLAUDIA REYES ROBLES**

**DIRECTOR:**

**VICTOR SASTRE RODRIGUEZ**



MEXICO, D.F.

1997

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Víctor Sastré:

**Por eludir las "utopías desafiadas".**

***El propio fin del arte dramático tento en su origen como  
en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por  
decirlo así, un espejo de la Humanidad.***

**Hamlet III, 2.**

***"... habló del verbo, del culto al verbo, de la elocuencia, que calificó  
de triunfo de la humanidad, pues la palabra era el honor del  
hombre y ella sola hacía la vida digna del hombre. No  
solamente el humanismo, sino la humanidad en  
general, toda dignidad humana, la estima de los  
hombres y la estima del hombre por sí mismo,  
todo eso era inseparable de la palabra,  
se hallaba ligado a la literatura".***

**Thomas Mann.**

***"Todo escritor dirá entonces:  
loco no puedo, sano no quería.  
sólo soy siendo neurótico".***

**Roland Barthes.**

***Les exes de la poésie et la science  
sont d'abord inverses.***

**Bachelard.**

***Personnellement, je en crois pas que la tendance  
scientifique soit heureuse pour l'art ...  
L'art me semble être surtout  
un état d'âme.***

**Marc Chagall.**

## RESUMEN

Se llevó a cabo un estudio acerca del significado de la vida y obra de Shakespeare para Freud y su teoría Psicoanalítica. Se delimita las concepciones y las interpretaciones del psicoanalista con respecto a la identidad del bardo de Avón y la forma en que se entretajan los motivos y las escenas sustantivas de cuatro obras de Shakespeare [El Mercader de Venecia (1597) Hamlet, Príncipe de Dinamarca (1600), La Tragedia del Rey Lear (1605) y la Tragedia de Macbeth (1606)], en la existencia y en los planeamientos del médico vienés.

En "El Mercader de Venecia", se identificaron acontecimientos vinculados con lo vivido por Freud, en donde destaca el enfrentamiento del antisemitismo. De igual manera con recursos psicoanalíticos se ofrece una exégesis de símbolos y motivos nunca explorados.

En "Hamlet, Príncipe de Dinamarca", se retoma la interpretación realizada por Freud y se enriquece destacando la presencia de móviles incestuosos en el héroe Shakespereano.

En la tragedia del "El Rey Lear" se desarrolla, la propuesta de un contemporáneo de Freud sobre las inclinaciones ilícitas de Cordelia hacia su padre, pero se ofrecen interpretaciones originales que hacen más sólida y consistente esa tesis.

En Macbeth se pretende ir más allá de dónde Freud halló obstáculos para su exégesis, por medio del reconocimiento de los deseos parricidas de la esposa del Thane de Cawdor.

Finalmente se proporciona una reflexión epistémico conceptual acerca del papel de la literatura en el psicoanálisis y se especifican las variantes hermenéuticas utilizadas en este trabajo para vincular el teatro Shakespereano con la vida y la obra de Doctor Sigmund Freud.

## INTRODUCCIÓN

El psicoanálisis, constituido no sólo como una técnica psicoterapéutica para un grupo de afecciones neuróticas; sino visto como un método de investigación de los procesos psicológicos basado en el análisis de fenómenos universales tales como el sueño, el chiste, los procesos psicopatológicos en lo cotidiano, el análisis clínico, el análisis de las producciones artísticas, de la mitología, la literatura y el folklore, basado también en datos antropológicos, culturales y sociales, nos ha permitido aproximarnos en mayor medida al conocimiento de la psique del hombre.

El psicoanálisis ha incursionado en diferentes campos del conocimiento: la antropología, la sociología, el análisis de las religiones, entre otros. Uno de los elementos importantes dentro del estudio psicoanalítico es el análisis de la producción artística, Freud otorgó un considerable interés a este tipo de estudios ya que reconoció en ellos un instrumento que permite relacionar algunos aspectos de la obra artística, con rasgos de la personalidad de su autor. Entre los estudios de este tipo que realizó el médico vienés destacan "*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*" (1910), y "*El Moisés de Miguel Ángel*" (1914), entre otros. Pero Freud, además concedió un especial interés a la creación literaria, mostró proclividad por los grandes poetas como Shakespeare, Goethe, Dostoievski, Ibsen, etc. Su interés en este tema lo llevó a escribir grandes ensayos como: "*El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*" (1907-1906-), "*El creador literario y el fantaseo*" (1908-1907-), "*Un recuerdo de infancia en "Poesía y Verdad"*" (1917); "*Dostoievski y el parricidio*" (1928-1927-), ellos aunado a los amplios comentarios a lo largo varios de sus escritos, de obras tales como *Edipo Rey*, de *Sófocles* y *Hamlet*, de *Shakespeare*.

Esta pasión de Freud por la literatura llevó al gran escritor italiano Giovanni Papini, a imaginar una entrevista con el padre del psicoanálisis donde éste confiesa, que fue hombre de ciencia debido a la necesidad, más no por vocación, dado que su auténtica naturaleza es la de un artista. Así el personaje inventado, por el creador de Gog, asevera que si no se convirtió en poeta, fue por la situación precaria en que vivía su familia y por las pocas posibilidades de éxito económico de los que se entregan al amor inconstante de las musas. Este Freud, surgido de la fantasía de Papini, se define como literato por instinto y médico a la fuerza y agrega que el psicoanálisis no es otra cosa que la traducción del amor a la literatura a términos psicológicos y patológicos. Dice que aprendió de Goethe, pues para el escritor alemán la literatura era catarsis y él, el neurólogo vienés, utiliza como método básico la confesión, sustentada en el principio de que hablar es liberarse y por lo tanto curarse.

El doctor Freud, creado por el escritor italiano, proclama que su sistema se gestó a partir de la integración de tres grandes tradiciones literarias: el Romanticismo que reconoce la primacía de la pasión, de ahí se inspiró para proponer que el centro de la vida humana era el sensualismo. El Naturalismo, especialmente el

## Introducción

practicado por Zola, le permitió ver los senegalés donde se hunde el alma, la lujuria y la mezquindad vestida en la simulación de los amaneramientos convencionales, en suma "la bestia en el hombre". También manifiesta, que el Simbolismo, practicado por Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, le hizo patente la importancia de los sueños y el papel del símbolo y la alusión. Gracias a esta última corriente, tuvo consciencia de que toda poesía consiste en la creación de un lenguaje por ello se vio impelido a crear el idioma onírico.

Igualmente reconoce que en su obra tienen un lugar especial los mitos griegos, como Edipo y Narciso, así como las aportaciones de Platón y Artemidoro, quien fue el primero en reconocer que toda fantasía nocturna entraña un significado. Acota que su interés por la literatura lo llevó a explorar la novela histórica en su obra *Tótem y Tabú*.

Finalmente, y a manera de cierre, expresa que en el psicoanálisis convergen y se aglomeran, traducidas a un lenguaje científico, las tres escuelas más importantes del siglo XIX, Heine, Zola y Mallarmé, todas ellas cohesionadas bajo la égida patriarcal de Goethe.

En esta inteligente y cordial recreación de Papini dos cosas llaman la atención: primero, que vinculara a Freud con artistas que tuvieron una mínima, por no decir que nula influencia en él, como es el caso de Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, por el otro que no mencione a uno de los escritores con más ascendencia en el psicoanalista, precisamente al que es objeto de análisis del presente trabajo: Shakespeare.

El estudio de obras literarias, se ha constituido en un elemento de gran importancia para la psicología, gracias a éste podemos aproximarnos a las verdades ancestrales encerradas en la usanza, pero más aún, su importancia estriba en que nos permite acercarnos al conocimiento del hombre, no sólo del autor, sino de éste como representante de la humanidad. Es por ello que los mismos hombres han levantado grandes monumentos ante quienes han sido capaces de plasmar en sus obras el interior del ser humano, a aquellos pocos seres que les fue dado el don de delinear a la perfección un retrato del alma. Entre estos no hay uno tan alabado como Shakespeare, se le ha erigido entre la crítica literaria como uno de los pocos, y para algunos el único, de los seres capaces de plasmar su conocimiento total de las pasiones y sufrimientos humanos, de poder trazar con exactitud los sentimientos y pensamientos de los hombres, en fin, se le coloca en la posición de un Dios que con su pluma dio vida a los seres más complejos y humanos que han existido, seres en los que vislumbramos a otros, o nos reconocemos a nosotros mismos.

Es por esta razón que para la psicología, el análisis de creaciones literarias, como las shakespearianas, se convierte en un poderoso corpus cuyo estudio nos acerca al conocimiento del hombre y permite profundizar en aspectos no considerados e incluso inaccesibles, para la investigación académica.

La intención de este trabajo es aproximarse a la presencia de Shakespeare en la vida y obra de Freud. Aunque se reconoce que no queda agotado el tema,

## INTRODUCCIÓN

El psicoanálisis, constituido no sólo como una técnica psicoterapéutica para un grupo de afecciones neuróticas; sino visto como un método de investigación de los procesos psicológicos basado en el análisis de fenómenos universales tales como el sueño, el chiste, los procesos psicopatológicos en lo cotidiano, el análisis clínico, el análisis de las producciones artísticas, de la mitología, la literatura y el folklore, basado también en datos antropológicos, culturales y sociales, nos ha permitido aproximarnos en mayor medida al conocimiento de la psique del hombre.

El psicoanálisis ha incursionado en diferentes campos del conocimiento: la antropología, la sociología, el análisis de las religiones, entre otros. Uno de los elementos importantes dentro del estudio psicoanalítico es el análisis de la producción artística, Freud otorgó un considerable interés a este tipo de estudios ya que reconoció en ellos un instrumento que permite relacionar algunos aspectos de la obra artística, con rasgos de la personalidad de su autor. Entre los estudios de este tipo que realizó el médico vienés destacan *"Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci"* (1910), y *"El Moisés de Miguel Ángel"* (1914), entre otros. Pero Freud, además concedió un especial interés a la creación literaria, mostró proclividad por los grandes poetas como Shakespeare, Goethe, Dostoievski, Ibsen, etc. Su interés en este tema lo llevó a escribir grandes ensayos como: *"El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen"* (1907-1906-), *"El creador literario y el fantaseo"* (1908-1907-), *"Un recuerdo de infancia en 'Poesía y Verdad'"* (1917); *"Dostoievski y el parricidio"* (1928-1927-), ellos aunado a los amplios comentarios a lo largo varios de sus escritos, de obras tales como *Edipo Rey*, de Sófocles y *Hamlet*, de Shakespeare.

Esta pasión de Freud por la literatura llevó al gran escritor italiano Giovanni Papini, a imaginar una entrevista con el padre del psicoanálisis donde éste confiesa, que fue hombre de ciencia debido a la necesidad, más no por vocación, dado que su auténtica naturaleza es la de un artista. Así el personaje inventado, por el creador de Gog, asevera que si no se convirtió en poeta, fue por la situación precaria en que vivía su familia y por las pocas posibilidades de éxito económico de los que se entregan al amor inconstante de las musas. Este Freud, surgido de la fantasía de Papini, se define como literato por instinto y médico a la fuerza y agrega que el psicoanálisis no es otra cosa que la traducción del amor a la literatura a términos psicológicos y patológicos. Dice que aprendió de Goethe, pues para el escritor alemán la literatura era catarsis y él, el neurólogo vienés, utiliza como método básico la confesión, sustentada en el principio de que hablar es liberarse y por lo tanto curarse.

El doctor Freud, creado por el escritor italiano, proclama que su sistema se gestó a partir de la integración de tres grandes tradiciones literarias: el Romanticismo que reconoce la primacía de la pasión, de ahí se inspiró para proponer que el centro de la vida humana era el sensualismo. El Naturalismo, especialmente el

## Introducción

---

practicado por Zola, le permitió ver los senegalés donde se hunde el alma, la lujuria y la mezquindad vestida en la simulación de los amaneramientos convencionales, en suma "la bestia en el hombre". También manifiesta, que el Simbolismo, practicado por Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, le hizo patente la importancia de los sueños y el papel del símbolo y la alusión. Gracias a esta última corriente, tuvo consciencia de que toda poesía consiste en la creación de un lenguaje por ello se vio impelido a crear el idioma onírico.

Igualmente reconoce que en su obra tienen un lugar especial los mitos griegos, como Edipo y Narciso, así como las aportaciones de Platón y Artemidoro, quien fue el primero en reconocer que toda fantasía nocturna entraña un significado. Acota que su interés por la literatura lo llevó a explorar la novela histórica en su obra *Tótem y Tabú*.

Finalmente, y a manera de cierre, expresa que en el psicoanálisis convergen y se aglomeran, traducidas a un lenguaje científico, las tres escuelas más importantes del siglo XIX, Heine, Zola y Mallarmé, todas ellas cohesionadas bajo la égida patriarcal de Goethe.

En esta inteligente y cordial recreación de Papini dos cosas llaman la atención: primero, que vinculara a Freud con artistas que tuvieron una mínima, por no decir que nula influencia en él, como es el caso de Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, por el otro que no menciona a uno de los escritores con más ascendencia en el psicoanalista, precisamente al que es objeto de análisis del presente trabajo, Shakespeare.

El estudio de obras literarias, se ha constituido en un elemento de gran importancia para la psicología, gracias a éste podemos aproximarnos a las verdades ancestrales encerradas en la usanza, pero más aún, su importancia estriba en que nos permite acercarnos al conocimiento del hombre, no sólo del autor, sino de éste como representante de la humanidad. Es por ello que los mismos hombres han levantado grandes monumentos ante quienes han sido capaces de plasmar en sus obras el interior del ser humano, a aquellos pocos seres que les fue dado el don de delinear a la perfección un retrato del alma. Entre estos no hay uno tan alabado como Shakespeare, se le ha erigido entre la crítica literaria como uno de los pocos, y para algunos el único, de los seres capaces de plasmar su conocimiento total de las pasiones y sufrimientos humanos, de poder trazar con exactitud los sentimientos y pensamientos de los hombres, en fin, se le coloca en la posición de un Dios que con su pluma dio vida a los seres más complejos y humanos que han existido, seres en los que vislumbramos a otros, o nos reconocemos a nosotros mismos.

Es por esta razón que para la psicología, el análisis de creaciones literarias, como las shakespearianas, se convierte en un poderoso corpus cuyo estudio nos acerca al conocimiento del hombre y permite profundizar en aspectos no considerados e incluso inaccesibles, para la investigación académica.

La intención de este trabajo es aproximarse a la presencia de Shakespeare en la vida y obra de Freud. Aunque se reconoce que no queda agotado el tema,

se ofrecen elementos suficientes para demarcar la manifestación del dramaturgo inglés en el psicoanálisis, así como la importancia que tuvo para su creador.

Las obras shakespereanas citadas por Freud en diferentes contextos de su trabajo son las siguientes: "*Pericles, príncipe de Tiro*", "*Enrique IV*", "*Enrique VI*", "*Trabajos de amor perdidos*", "*El rey Ricardo II*", "*La tragedia de Ricardo III*", "*El sueño de una noche de verano*", "*La tragedia de Romeo y Julieta*", "*El Mercader de Venecia*", "*Mucho ruido y pocas nueces*", "*Hamlet, príncipe de Dinamarca*", "*Las alegres comadres de Windsor*", "*Otelo, el moro de Venecia*", "*El rey Lear*", "*La tragedia de Macbeth*", "*Julio Cesar*", "*Timón de Atenas*", y "*La Tempestad*".

De las anteriores se escogieron sólo cuatro: "*El Mercader de Venecia*"; "*Hamlet, Príncipe de Dinamarca*"; "*El Rey Lear*" y "*La tragedia de Macbeth*", debido a que son éstas utilizadas por Freud en sus escritos más importantes, y porque nos permiten relacionarlas con algunos aspectos de gran trascendencia en la vida del médico vienés.

El presente trabajo consta de 6 capítulos, el primero, intitulado *Del teatro londinense al consultorio vienés*, inicia con un esbozo biográfico de Shakespeare y se vierten algunas opiniones que al respecto de su genialidad tenían grandes literatos de la talla de Goethe, Victor Hugo, Carlyle y Thomas De Quincey, entre otros, con el propósito de mostrar que la importancia de las creaciones shakespereanas, ha sido reconocida en todos lugares y en todos los tiempos. Por último se pretende delimitar que la obra shakespereana tuvo gran importancia para Freud, no sólo dentro de su teoría, sino que también a nivel personal el impacto de aquél se vio proyectado en varios aspectos de la vida del psicoanalista. Se trata de establecer un deslinde, que no ha sido delimitado con anterioridad por quienes se han ocupado del tema, entre las opiniones de Freud acerca de la identidad del dramaturgo y la forma como utilizó el teatro shakespereano dentro de sus trabajos y algunas de sus comunicaciones personales.

En el capítulo dos, "*El sentido fantasmal de la realidad*", se presenta un bosquejo histórico de la obra shakespereana "*El Mercader de Venecia*", se analiza la trascendencia que esta tuvo dentro de la obra freudiana y se relaciona el contenido de sus trama con algunas circunstancias de la vida del médico vienés, por un lado con el antisemitismo que se desarrolla dentro de la comedia en cuestión, se brinda un panorama acerca de la forma como vivió esta problemática el médico vienés y como, siendo consecuente con sus opiniones y sentimientos al respecto, se enfrentó a esta creación, en segundo lugar se relaciona la escena del benefactor que posibilita a su amigo celebrar sus esponsales, situación también vivida por el padre del psicoanálisis. Se propone, por último, una nueva visión de la obra rescatando elementos que no fueron considerados en interpretaciones anteriores que se conocen de la misma, a través de la exégesis de dos motivos que aparecen dentro de la misma y que denominamos: 'La guerra de los sexos' y 'El ofrecimiento simbólico de la sexualidad femenina'.

El capítulo tres, "*El encuentro espectral con el padre*", se presenta un panorama histórico de la obra "*Hamlet, Príncipe de Dinamarca*", se le reconoce como

la creación shakespereana que más influyó en la obra del psicoanalista, se analiza este impacto y se examina la interpretación que al respecto de esta tragedia realizó Ernest Jones. Además se desarrolla un estudio comparativo entre las que el Freud consideraba las "tres obras maestras de todos los tiempos": y que sólo dejó esbozado; a saber el trabajo que relacione "Edipo Rey", de Sófocles; "Hamlet", de Shakespeare; y "Los Hermanos Karamasov, de Dostoievski", creaciones que como señaló el médico vienés reflejan un tema de gran interés para el psicoanálisis: el parricidio. Se realiza una comparación entre estas tres producciones literarias para determinar cómo se manifiesta el motivo del parricidio en cada una de ellas.

En el capítulo cuatro, "*Los senderos insospechados del incesto*", se presenta una perspectiva histórica de "*El rey Lear*" y se analiza su importancia dentro de la obra psicoanalítica, se le relaciona también con ciertas circunstancias de la vida personal del médico vienés; a saber, su relación con su hija Anna. Se propone una nueva interpretación de la obra, en la que se destacan elementos considerados ya dentro de una interpretación de la que Freud tuvo conocimiento, y que es opuesta a la que él mismo efectuó, también se destacan elementos no considerados de la misma; es decir se determina la relación que existe entre dos personajes de esta obra, Lear y Cordelia y dos personajes de Edipo en Colono; Edipo y Antígona, estableciendo además un paralelismo entre estas relaciones paterno-filiales y otra también de este género, a saber, la del propio Sigmund Freud con la menor de sus hijas.

En el capítulo quinto, "*Por los laberintos del alma femenina*"; se presenta un breve esbozo histórico de "*La tragedia de Macbeth*". Se analiza la presencia de ésta dentro de la obra del médico vienés, se examina una de las interpretaciones psicoanalíticas de la misma, a saber, la escrita por Ludwig Jekels. Así mismo se determina la importancia que a nivel personal tuvo ésta para Freud. Se realiza una interpretación nueva de la tragedia, partiendo del trabajo realizado por el creador del psicoanálisis acerca de esta obra en "Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico (1916)", para brindar una exégesis novedosa acerca de la personalidad de Lady Macbeth y Macbeth.

En el capítulo seis, "*La creación literaria y el psicoanálisis*", se señala cuáles han sido los métodos de abordaje de los textos literarios utilizados por los psicoanalistas, se dan ejemplos de cada uno y se señala cuales fueron los que se utilizaron dentro del presente trabajo para cada una de las obras shakespereanas y para relacionar a Shakespeare con la vida y obra de Freud.

Al inicio de los capítulos 2 al 5, se ofrece una breve reseña de la obra analizada en turno, con la finalidad de proporcionar un referente para la intelección del análisis que se propone.

Se incluye un anexo, intitulado *Shakespeare en la obra de Freud* que está constituido por una relación exhaustiva de los textos shakespereanos considerados por el padre del psicoanálisis, que nos permite conocer las diversas citas

realizadas por él médico vienés, a lo largo de sus trabajos y algunos de sus epistolarios acerca de las obras shakespearianas. Así mismo se proporciona una clasificación dichas anotaciones determinando la forma como fueron utilizadas por Freud, en el contexto en que las refiere. Este apartado consta de cuatro indicadores; en orden cronológico el *Nombre de la obra de Shakespeare*, el segundo la *Obra de Freud*, también ubicada cronológicamente, en donde se encuentra la alusión a la obra del poeta inglés; en *Contexto y Clasificación*, se menciona brevemente el tema o concepto del que se encontraba haciendo mención Freud, cuando introdujo la referencia; y se proporciona, con base en el análisis de cada nota, dentro de su contexto, una clasificación de las formas como Freud empleó el trabajo del dramaturgo en sus escritos. Finalmente se encuentra la *Cita textual*, es decir, la referencia literal encontrada dentro de los escritos del psicoanalista y en algunas de sus comunicaciones personales.

# CAP. 1

DEL TEATRO  
LONDINENSE AL  
CONSULTORIO  
VIENES

## LA VIDA DE WILLIAM SHAKESPEARE. ( 1564-1616 )

El poeta y dramaturgo William Shakespeare, "nace en Stratford-upon-Avon, en el condado de Warwick el 26 de abril de 1564, fue bautizado en la iglesia de la santísima trinidad como *Gulielmus filius Johannes Shakespeare*"<sup>1</sup>. Hijo tercero de María Arden y Juan Shakespeare de quien algunos dicen era comerciante de lanas y otros más que era carnicero, aunque la opinión mas aceptada es que haya sido tratante y arrendatario, esta opinión se basa en los documentos que se han encontrado, mismos que le ubican ocupando cargos importantes en el Municipio, con lo cual alcanzó una posición económica prospera.

Poco se sabe realmente de su educación, a excepción de algunas anécdotas que suelen parecer un tanto exageradas, las cuales se refieren a la "descuidada instrucción que recibiera en el colegio de Stratford"<sup>2</sup>

Cuando William contaba con trece años, la fortuna de su padre declina con rapidez y se ve obligado a hipotecar la finca *Asbies*, perteneciente a la madre de William; mas tarde, en octubre de 1579, vende otra de sus propiedades, esta vez una finca en Snitterfield. Aquí, una de las muchas leyendas que se cuentan de Shakespeare, le ubica desempeñando el oficio de maestro y mas tarde, o conjuntamente el de pasante de abogacia; otra le identifica ayudando a su padre a sacrificar algunos animales en la carnicería mientras pronunciaba discursos, una tercera cuenta que el joven se dedicaba a pasear por las riveras del Avon, en el bosque de Arden dedicado a la contemplación de los espectáculos de la naturaleza aprendiendo todo aquel vocabulario de hierbas, plantas y flores que mas tarde vertería sobre sus obras. En fin, muchas son las historias con las que los biógrafos han pretendido llenar el gran vacío que existe de los años de adolescencia de Shakespeare de los que no se cuenta con documentos que hagan mas fácil la tarea, sin embargo, es mas sencillo verlo entregado a juegos y tareas propias de la vida campestre; cetrería y caza. Y, aunque ello no explique de donde nació su amor por el teatro, si es sabido que en varias ocasiones de la infancia el poeta pudo observar algunas de las representaciones que se realizaban en la Sala de los Gremios de Stratford, o simplemente presenciar que por aquellos entornos de vez en cuando llegaban a pasar algunas compañías de comediantes: sin duda estas imágenes pudieron impresionar y quedar grabadas en la mente de un pequeño aldeano<sup>3</sup>

A la edad de dieciocho años, contrae matrimonio con Anne Hathaway, de la aldea de Shottery, en las cercanías de Stratford, era una joven de 26 años y se cuenta que de menor estrato social que el de William. De este enlace nacieron

<sup>1</sup> ( Cf. Shakespeare, William Obras Completas. Introducción, pág. 25)

<sup>2</sup> (Op. Cit., pág. 25)

<sup>3</sup> (Cf. Ibid., pág. 25-6)

**Del teatro londinense al consultorio vienés**

tres hijos; Susanna, bautizada en 1583; y dos mellizos: Hamnet y Judith, bautizados en 1584-1585 <sup>4</sup>.

Hacia 1585-1586, William Shakespeare se ve obligado a salir de Stratford, y abandona así a su mujer y a sus hijos. Acerca de los motivos de tal huida, mucho se ha especulado. Nicolás Rowe (1673-1718), primer biógrafo del poeta escribe al respecto lo siguiente: *"Por desgracia -demasiado frecuente en los jóvenes-Shakespeare se dio a las malas compañías, y algunos que robaron ciervos le indujeron mas de una vez a robarlos en un parque perteneciente a Sir Thomas Lucy, de Charlecote, cerca de Stratford. En consecuencia este caballero procesó a Shakespeare, quien, para vengarse, escribió una sátira contra él. Este acaso primer ensayo de su musa resultó tan agresivo, que el caballero redobló su persecución, en tales términos que obligó a Shakespeare a dejar sus negocios y su familia y a refugiarse en Londres"* <sup>5</sup>.

Como ésta, muchas otras versiones, algunas sensacionalistas intentan explicar el abandono a su familia por parte de William Shakespeare, e incluso algunos pretenden que estas fueron mas bien de orden económico, así como el afán de gloria, por lo cual quizás aprovechó el paso por aquellos lugares de alguna compañía teatral para irse con ellos. Sea cual sea la causa verdadera, lo cierto es que William se marchó a la capital en 1587 <sup>6</sup>.

Shakespeare llega a Londres en uno de los momentos mas apasionantes de la historia de la ciudad. Una conjura se proponía asesinar a la reina Isabel, rescatar a María Estuardo, reina de los Escoceses, y hacerla subir al trono con la ayuda de España. Aunque a disgusto, Isabel había accedido a declarar que su prima era demasiado peligrosa para seguir viviendo y en febrero la habían ejecutado. Se planteaba así un serio peligro de guerra, pues a pesar del audaz ataque de Drake contra Cádiz, Felipe II. construía una armada que partiría el año siguiente, o tal vez aquel mismo año, y Londres se preparaba urgentemente para defenderse de la invasión <sup>7</sup>.

El año de 1587 iba a ser también uno de los mas importantes en la historia del teatro, estaba siendo terminada la construcción de el teatro de *La Rosa*, obra de Philip Henslowe, un buen número de actores, cuya capacidad interpretativa mejoraba rápidamente habían surgido; y hacia muy poco tiempo la reina había tomado bajo su protección a una compañía compuesta por doce de los mejores actores disponibles. Pero aún mejor que todo ello, habían empezado a surgir entre los estudiantes universitarios algunos que estaban muy interesados por el teatro y se dedicaban a escribir obras, entre ellos John Lyly, de Oxford, quien era muy querido por la reina, también había otros escritores como Robert Greene de Cambridge, Thomas Lodge, y Marlowe <sup>8</sup>.

<sup>4</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 27).

<sup>5</sup> (Op. Cit., pág. 27).

<sup>6</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 27).

<sup>7</sup> (Cf. Halladay F. E. (1984), pág. 50).

<sup>8</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 50-1).

Es muy probable que cuando se abrió el teatro *La Rosa*, Shakespeare conociera a Edward Alleyn, primer actor de la *Compañía del Almirante*, y tal vez le viera representar *Tamerlán*. Si fuese así, ello tuvo que influir en la dedicación de William Shakespeare al teatro.

*"Cualesquiera que fueran los motivos que llevaron a Shakespeare a Londres, ya se daba cuenta de su vocación: escribir para el teatro, pero también debía ganarse la vida, de modo, que para entrar en contacto con el medio y poder sobrevivir debió emplearse como un actor de papeles secundarios, contratado muy probablemente por la compañía de la reina."*<sup>14</sup>

*"La formación de los actores en estas compañías se basaba en una educación liberal. Aparte de los viajes, era inevitable que los actores tratasen a los poetas que escribían sus comedias, que conociesen a los nobles y en general a las personas distinguidas que frecuentaban el teatro. Por ello, aunque Shakespeare llegara a Londres sin una excesiva formación, no tardaría mucho en asimilar mucho de la vida intelectual y cortesana de la capital y por eso no tendría dificultad para integrar la sociedad que habría de retratar en sus obras."*<sup>15</sup>

Entre tanto, empezaba una nueva era. "La Armada Invencible" había sido destruida y el dominio español en el Nuevo Mundo no era tan absoluto. Leicester había muerto, su hijoastro, el conde de Essex, se convertiría en el favorito de la reina y conseguía eclipsar al otro favorito, a Sir Walter Raleigh. En el marco de estos acontecimientos se dan grandes revelaciones en la literatura inglesa. *La Arcadia* y los *Sonetos* de Sidney, así como los tres primeros libros de *La reina de las hadas*, de Spencer fueron publicados, al mismo tiempo que se reproducía en el teatro una revolución dramática con Malowe y el resto de los "ingenios de la Universidad" a los que se añadía Tom Nashe. Además apareció *La tragedia española*, con sus fantasmas, venganza y sangre, drama que había de resultar tan popular y permanente como *Tamerlán*, *Faustus*, y *El judío de Malta* de Malowe<sup>16</sup>.

Hacia 1592, se hallaba terminada la carrera de Greene y desde su refugio escribe *Un céntimo de ingenio*, fragmento autobiográfico que dirige a sus colegas dramaturgos Malowe, Nashe y Peele. En esta obra, les recomienda atender a su ejemplo, y no dedicarse en exclusivo a escribir obras teatrales, con las cuales solo se beneficiaban los actores. También hace una alusión a un joven actor sin estudios ni preparación de caballero, un engruido "sacudescena" (Shakespeare), que había tenido la audacia de hacerse pasar por dramaturgo creando obras por las que el público le prefería sobre las del "gran Greene". Esta alusión,

\* (Op. Cit., pág. 52).

<sup>14</sup> (Op. Cit., pág. 54).

<sup>15</sup> (Op. Cit., pág. 55).

## Del teatro londinense al consultorio vienés

inconfundiblemente se refiere a Shakespeare, no sólo por el juego de palabras con su nombre, sino por una frase que se encuentra en la ya citada obra, en esta habla de un "corazón de tigre, con piel de comediante"; ello haciendo una parodia de un verso de la tercera parte de Enrique VI (Acto I, escena 4). "¡Oh corazón de tigre envuelto en piel de mujer!..." De ello es posible derivar que, a finales del mismo año, Shakespeare había ya escrito las tres partes de Enrique IV y había ganado gran popularidad con ellas <sup>12</sup>.

En aquel tiempo, existía un sector de la población, "los puritanos", que abogaban por la desaparición no sólo de las compañías teatrales, sino que pretendían se cerraran todos los teatros. Pero en vista de la preferencia de la reina por aquellos espectáculos esto no llegó a suceder, y si fueron cerrados fue sólo en época de peste. Aunque esto no fue necesario durante diez años, en verano del 92, la enfermedad volvió a hacer su aparición en Londres y no fue sino hasta 1594 que se reabrieron los grandes coliseos. La reina y su compañía se marcharon a Stratford, muy probablemente Shakespeare se separó ahí de ellos para dirigirse a donde su familia, a la cual había visto poco en cinco años prometiendo regresar a la compañía en cuanto cesara la epidemia. Este periodo fue muy fructífero para el dramaturgo; a él pertenecen *La comedia de las equivocaciones*, *La fierecilla domada* y *Los dos caballeros de Verona* al igual que sus primeros *Sonetos* y dos poemas largos *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*. Aunque aun es posible observar la influencia de Malowe en él, sobre todo por su interés en la poesía, también se nota ya una disminución de ésta para dar paso al peculiar y característico modo de escribir del dramaturgo, que le permitiera imprimir a sus obras una fuerza como ningún otro <sup>14</sup>.

"La primera obra de Shakespeare publicada fue *Venus y Adonis*, en 1593 y al año siguiente se imprimió *La violación de Lucrecia*" <sup>15</sup>.

Uno de los problemas más importantes que existían en aquella época, y que afectaba no sólo a los autores sino también a sus creaciones, era la piratería literaria que había, aunque todos los libros, folletos, obras teatrales y demás productos de este tipo debían ser inscritos en el Registro de Libros, no se aseguraba que el editor no pudiera vender a otro autor alguna copia para que este la presentase como propia. Sin embargo, las compañías tenían gran cuidado de que ello no sucediera y por lo general propiciaban que hubiese únicamente un

<sup>12</sup> (Op. Cit., pág. 57).

<sup>13</sup> *Yes trust them not, for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his 'Tiger's heart wrapt in Player's hide supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you, and being an absolute 'Johannes fac totum' is in his own conceit the only Shake-scene in a country.* Citado por: Gamboa, Debora (1994), **conclusiones**.

<sup>14</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 62).

<sup>15</sup> (Op. Cit., pág. 61).

manuscrito de las mismas, en ocasiones podían aprender de memoria las obras y reproducirlas más tarde, con lo que se lograban versiones deformadas que se imprimían como si fuesen originales. Esto sucedió con la primera parte de *Enrique VI*, publicada con el título de *Primera parte de la contienda*. Las comedias por lo general se publicaban en in quarto, término que refiere el tamaño de la página impresa, cuando estos textos se hallan alterados se les da el nombre de in quartos "malos". De los quartos Shakespearianos de este tipo, el más famoso es *Hamlet*<sup>16</sup>.

Debido a la peste que azotó durante tanto tiempo Londres, las mayoría de las compañías se encontraban diezmadas, por lo que algunas de ellas se veían precisadas a vender parte de su repertorio, así es vendida *Tito Andriónico*, la primera obra teatral de Shakespeare que aparece publicada, ello sucedió, probablemente antes que la segunda parte de *Enrique VI*.

Cuando se reabrieron los teatros, solo dos compañías habían logrado mantenerse en pie durante el flagelo de la plaga, la *Compañía del Chambelán* y la del *Almirante*. Shakespeare se decidió por la primera, la cual se instaló en *El teatro*, mientras que la compañía rival lo hacía en *La Rosa*.

Para esta época, las compañías habían cambiado mucho, no solo por los estragos de la plaga, sino porque los hombres que realizaron la primera etapa de la revolución teatral habían desaparecido. Greene, murió en 1592, un año después mataron a Malowe durante una pelea, Kyd también había muerto, Peele estaba moribundo y Lodge ya no escribía al igual que Nashe. "A la edad de treinta años Shakespeare quedaba sin rivales mas importantes que Chettle y Anthony Munday"<sup>17</sup>. Ante esto, Henslowe quedaba como único propietario de la compañía del Almirante y se enfrentaba a un grave problema, debía conseguir nuevas obras para renovar su repertorio que fueran capaces de competir con las de Shakespeare. Situación que resolvió creando una especie de "taller teatral", así consiguió atraer la atención de varios poetas como Munday, Chettle, Champman, Drayton, Thomas Heywood, Thomas Dekker, grupo con el que se formó una segunda generación de los "ingenios de la universidad"<sup>18</sup>.

Gracias a algunos documentos que demuestran que Shakespeare cobró cierta cantidad de dinero es sabido que se encontraba trabajando para la compañía del Chamberland, donde realizó representaciones para la reina, por ejemplo en las fiestas navideñas de 1594<sup>19</sup>.

Pese a la ardua competencia entre ambas compañías teatrales la del *Almirante* pronto quedó eclipsada ya que la del *Chambelán*, gracias a las creaciones de Shakespeare, tan gustadas por la reina, lograba acaparar la mayoría de las representaciones solicitadas por la nobleza. Entre las obras representadas en aquella época se cuentan, *Trabajos de amor perdidos*, *Sueño de una Noche de*

<sup>16</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 66).

<sup>17</sup> (Op. Cit., pág. 69).

<sup>18</sup> (Op. Cit., pág. 69).

<sup>19</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 71).

## Del teatro londinense al consultorio vienés

Verano, *Romeo y Julieta*, y *Ricardo III*. Pero si Henstowe no podía brindar a su compañía ni a sus espectadores excelsas obras si podía brindarles un gran teatro, por ello mandó a realizar mejoras a el de *La Rosa*, de ese modo podría también competir con *El Cisne*, uno de los más grandes y hermosos teatros construidos en 1596, en París Garden <sup>20</sup>.

Mientras ello sucedía, Shakespeare "recibió la noticia de que su hijo Hamnet, se encontraba enfermo de gravedad", algunos dicen que la tragedia que vivía Shakespeare, es posible verla reflejada en los versos de *El Rey Juan*, cuando Faulconbridge comenta al ver a Hubert levantar el cadáver del niño Arthur "Con que facilidad levantas a toda Inglaterra!", dado que Hamnet era su único hijo varón, bien podía equivaler a la angustia de perder a toda Inglaterra <sup>21</sup>.

Cuando John Shakespeare había ocupado cargos importantes en el Municipio, treinta años atrás aproximadamente, solicitó un escudo de armas, pero debido a su posterior quiebra no continuó con la petición; ayudado por la fama que cobraba su hijo, decidió renovar la gestión porque aunque había muerto su nieto Hamnet, aun tenía otros cuatro hijos varones y era probable que todavía aumentarían su descendencia, y alguno de ellos podría heredar el rango de caballero. En octubre del 96, "le fue entregado a John Shakespeare, Gentleman, un escudo en cuyo campo de oro, aparece una lanza plateada y en la corona un halcón con las alas desplegadas sosteniendo a otra lanza" <sup>22</sup>.

Cuando Shakespeare retorna a la capital, después de su estancia en Stratford, donde con seguridad escribió *El Mercader de Venecia*, encuentra grandes cambios en la *Compañía el Chambelán*, había muerto Lord Hunsdon, y aunque su hijo había accedido a continuar con el patrocinio a los actores, no fue el que continuó al frente de la empresa sino Lord Cobham un asiduo enemigo de los actores, quien además decidió aprovechar esta oportunidad para cerrar los teatros-posita, entre ellos *The Cross Keys*, el cual era utilizado por la compañía en que trabajaba Shakespeare durante el invierno. Ante tales hechos, debieron rentar a Langley *El Cisne*. Como el dueño se encontraba en malas relaciones con los magistrados

<sup>20</sup> (Cf. *Ibid.*, pag. 76).

<sup>21</sup> (Sobre este tema, James Joyce escribió en el *Ulises*, su celebre obra, divertidos retruécanos en los que mezcló el contenido de la tragedia con acontecimientos de la vida de Shakespeare. Así, se refiere a dos hijos, dos Hamlets, uno nacido de la pluma del escritor, otro de su organismo "A un hijo había, el hijo de su alma, el príncipe, el joven Hamlet y al hijo de su cuerpo, Hamnet Shakespeare, que ha muerto en Stratford para que su homónimo viva para siempre".

Después sustituye, el fatal triángulo (Hamlet, Gertrudis y Claudio), por los miembros de la familia, incluyendo al poeta mismo "¿Es posible que ese actor Shakespeare, fantasma por ausencia, y con las ropas del sepultado rey de Dinamarca, fantasma por muerte, diciendo sus propias palabras al nombre de su propio hijo (si hubiera vivido Hamnet de Shakespeare, hubiera sido mellizo del príncipe Hamlet), es posible, quiero saber o probable, que no sacara ni previera la conclusión lógica de esas premisas, tu eres el hijo desposeído, yo soy el padre asesinado; tu madre es la reina culpable, Ann Shakespeare de soltera Hathaway", (Cf. Joyce, J. (1922), págs. 319- 20).

<sup>22</sup> (Cf. Halladay, F. E. (1984), pag. 78).

de Surrey y amenazaban con mandar cerrar el gran teatro recurrió a Shakespeare para pedirle protección, y a su vez que los enemigos de aquel pidieran "protección contra William Shakespeare"<sup>23</sup>.

Poco tiempo después, Shakespeare se encontraba nuevamente en Stratford, donde adquirió New Place, finca a donde inmediatamente se mudó su familia. Al regresar a la ciudad, Shakespeare se encontró con que James Burbage murió, y sus hijos no consiguieron renovar el arrendamiento del solar de *El Teatro*, donde la compañía del Chambelán realizaba sus representaciones. Por otro lado, Langley adquirió nuevas dificultades al permitir que una compañía representase en *El Cisne* una obra en que se trataban asuntos en forma difamatoria y sediciosa, por lo que el consejo ordena el cierre de todos los teatros y el encarcelamiento de algunos actores, entre ellos Nashe, quien pudo escapar y Ben Jonson. Cuando en octubre se otorga el permiso para reabrir los teatros niegan el mismo beneficio para *El Cisne*. Ya que todos los demás teatros estaban vedados para la compañía del Chambelán solo quedaba *El Curtain*. Tal vez, por pasar aquellos momentos difíciles la compañía decide vender a los editores en 1597: *Ricardo II*, *Ricardo III*, la segunda parte de *Enrique IV* y *Trabajos de amor perdidos*, siendo esta la primera comedia que aparece con el nombre de William Shakespeare<sup>24</sup>.

Durante aquel invierno, los miembros de la compañía el Chambelán decidieron no actuar más en el *Curtain*, de modo que planearon construir un nuevo teatro para ellos frente al de *La Rosa* y ello lo hicieron, cuenta la leyenda, transportando la madera de *El Teatro* que, aunque estaba en un solar lejano ellos interpretaban que pertenecía a los hermanos Burbage, de este modo, bajo la supervisión del carpintero Peter Stret iniciaron la demolición de aquel aprovechando toda la madera posible del anterior coloso. A la nueva construcción le llamaron *El Globo*, y pusieron como escenario una figura de Hércules llevando la Tierra sobre sus hombros; este, fue edificado de acuerdo a la experiencia de los actores, quienes concibieron que lo más importante era el escenario y la comodidad de los espectadores. Mientras tanto Shakespeare escribía su *Enrique V*. Es probable que esta haya sido la obra con la que se inauguró el *Globo*, en otoño de 1599<sup>25</sup>.

Como la construcción del magno teatro había ocasionado grandes gastos a la compañía fueron vendidas a los editores las obras: *El Mercader de Venecia*, *Sueño de una noche de Verano*, y la segunda parte de *Enrique IV*, todas ellas inscritas en el Registro de Libreros haciendo constar la autoría de Shakespeare, por esos días descubrieron que uno de los miembros de la propia compañía había pirateado y vendido una versión de *Enrique V*, aunque hicieron lo posible para evitar su publicación; no lo consiguieron; la versión mutilada se unió los "malos" quartos de la primera y segunda parte de *Enrique IV*, y *Romeo y Julieta*. Las *Alegres comadres de Windsor* se convertiría en la quinta obra vendida<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> (Op. Cit., pág. 79).

<sup>24</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 86).

<sup>25</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 91).

<sup>26</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 99).

Gracias a la construcción de *El Globo*, Shakespeare alcanzó una estabilidad económica impresionante, ya que recibía ingresos como copropietario del local, autor de las obras y actor; pero no solo él, sino todos los miembros de la compañía, esa fue, tal vez una de las razones por las cuales Henslowe decidió buscar otro local, lo mas alejado posible del *Globo* para trasladar a su empresa.

Este fue uno de los períodos mas fructíferos de Shakespeare como escritor, en parte porque con sus obras contribuía a pagar los prestamos que habia pedido la compañía para la construcción de *El Globo*; así entre 1599 y 1600, escribió *Julio Cesar*, *Como gustéis* -comedia basada en el romance de Thomas Lodge y Rosalind, con música de Thomas Morley- y en la navidad de este último año estaba ya concluida *Noche de Reyes*, que fue presentada ante la reina en el palacio de Whitehall, precisamente la noche de reyes de 1601, como una cortesía al huésped de Isabel, el duque de Bracciano.

Un mes después, el conde de Essex planeó iniciar una revuelta en contra de la reina, y pretendió usar como una forma para incitar al pueblo un drama Shakesperano *Ricardo II*, haciendo que se representara. La turba es controlada y el conde es mandado a asesinar, aunque el conde de Southampton cambio la sentencia por prisión perpetua. A pesar de que los miembros de la *Compañía del Chamberlán* se habrían visto involucrados en el incidente, como se descubre que fue involuntariamente éste hecho no logra afectarlos.

Posteriormente dos nuevas compañías compuestas de jóvenes: *Los Niños de San Pablo* y *Los Niños de la Capilla*, inician una competencia con las dos que habían estado vigentes durante mucho tiempo: la del *Almirante* y la del *Chamberlán*, por lo que se construye un nuevo teatro a semejanza del *Globo*, de nombre el *Fortuna*. De este modo, se inicia lo que se llamo "la guerra de los teatros". Es probable que Shakespeare no hubiese participado con encono en esta "Guerra", pues en septiembre de ese mismo año habia recibido la noticia de la muerte de su padre. No obstante, es posible encontrar una alusión a la mencionada lucha entre jóvenes escritores en *Hamlet*<sup>27</sup>.

Entre tanto, las cosas en su familia cambiaron, su hermana habia dado a luz al primer sobrino de Shakespeare, en tanto que su hermano menor se habia marchado de Stratford para hacerse actor como él. Shakespeare en 1602 adquiere una nueva propiedad: 129 acres de una finca en *Old Stratford*, al norte de la villa<sup>28</sup>.

Mientras la carrera de Shakespeare se hallaba en su punto maximo, la vida de la reina declinaba. Después de las fiestas de navidad, la corte se trasladó a Richmond, donde el 2 de febrero de 1603 represento la *Compañía del Chamberlán* una obra, tal vez *Hamlet*. Shakespeare, después de ésta, no volvió a ver a la reina, ya que ella fallece al amanecer del 24 de marzo<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 102).

<sup>28</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 104).

<sup>29</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 107).

Con la muerte de la reina Isabel, sube al trono de Inglaterra Jacobo, rey también de Escocia, casado con una princesa danesa que le dio tres hijos: Henry, Elizabeth y Charles; se apresuró a reorganizar la corte. Entre los cambios el rey tomó bajo su protección a Shakespeare y a sus compañeros, ello implicaba notables promesas, sobre todo en cuanto a ingresos para los actores, ya que el nuevo soberano aumentó en mucho las representaciones que se escenificaban en palacio, y la mayoría de éstas debían estar a cargo de la compañía donde estaba Shakespeare: *Los Hombres del Rey*, pero no sólo esta compañía fue acogida por la realeza, sino todas las demás, por lo que cada una de ellas cambió sus nombres de acuerdo a sus benefactores.<sup>30</sup>

Al principio de esta nueva era, Shakespeare contaba ya con 39 años, habían pasado diez desde su primer publicación y había ya escrito veinte obras, pero con Jacobo llegó también la peste a Inglaterra, se cerraron los teatros, mas de treinta mil personas murieron, no se reabrieron hasta la primavera siguiente. Antes de la llegada de la plaga, la compañía de Los Hombres del Rey, se encontraba realizando una gira, representando *Hamlet* y uno de sus miembros se aprendió de memoria la obra y la escribió para después vender una versión algo defectuosa a un editor. Este es el sexto y mas famoso de lo quartos "malos" que se encuentran de Shakespeare, que aparece publicado antes de la peste en Londres.

Es probable que Shakespeare en este periodo de cierre de los teatros se refugiara en su casa de Stratford y ahí terminara la creación de *Esta bien todo lo que acaba bien*, y para escribir *Medida por medida*, que para algunos representa un trabajo mas perfecto al de sus predecesoras *Mucho ruido y pocas nueces*, *Como gustéis* y *Lo que queráis*. A finales de febrero, la epidemia había desaparecido, y Shakespeare encontró un alojamiento cerca de Cripplegate, fue probablemente en esta casa donde escribió *Otelo*.<sup>31</sup>

Shakespeare había alcanzado la perfección de su poesía dramática en *Hamlet*, y podía pasar a la tragedia: que pronto se constituiría en la cumbre de su talento, la forma mas elevada de su arte.

Es conocido, que en las fiestas navideñas de 1604 -1605 *Los Hombres del Rey*, presentaron ante la realeza once obras, algunas de las cuales eran de Shakespeare: *Otelo*, *Las alegres comadres de Windsor*, *La comedia de las equivocaciones*, *Trabajos de amor perdidos*, *Enrique V* y *El Mercader de Venecia*.<sup>32</sup>

En tanto que Ben Jonson pretendía afirmar su posición ante los reyes, convirtiéndolo en las representaciones en sofisticados espectáculos diseñando complicadas escenografías con ayuda de un arquitecto y haciendo actuar a algunas de las principales damas de la corte, Shakespeare trabajaba en sus grandes tragedias:

<sup>30</sup> (Op. Cit., pág. 108).

<sup>31</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 108-9).

<sup>32</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 117).

*Timón de Atenas* y una parte de *El rey Lear*, que fueron muy probablemente escritos en 1605<sup>33</sup>.

*"Las Crónicas de Holinshed, fueron de gran utilidad a Shakespeare para algunas de sus tragedias históricas como la de Macbeth, que escribió, cuentan algunos a sugerencia del mismo rey; pero para las últimas creaciones de este género prefirió utilizar la prosa de la traducción de Plutarco, realizada por Thomas North: Vida de los nobles griegos y romanos. Quizás había terminado Coriolano y empezó Antonio y Cleopatra cuando su hija mayor, Susanna, contrae matrimonio con el doctor John Hall"*<sup>34</sup>.

Pocos meses después, el 28 de diciembre, muere su hermano Edmund, quien se encontraba en Whitenhall representando una comedia. Meses más tarde, muere su madre, y Sussan Shakespeare, da a luz a el primer nieto del dramaturgo<sup>35</sup>.

*Los Hombres del rey* que se habían convertido en la primera compañía que hacía representaciones regularmente y estaba formada por actores adultos, emprendían una nueva empresa, comprar un nuevo teatro, techado ya que *El Globo* era al aire libre y en temporada invernal no era muy cómodo. Es probable que para ello hallan vendido *El rey Lear* en 1608, seguido por *Troilo* y *Cresida* en 1609, aunque se piensa que hubo piratería con los textos porque los cuartos son bastante malos. También *Los Sonetos* aparecen a finales de este año. En esta época, 1610, la peste aparecía casi cada año, y los teatros debían cerrar era una época mala para las compañías teatrales, por ello Shakespeare se marcha a Stratford, donde termina de escribir *Cuento de Invierno*<sup>36</sup>.

Esa fue la última peste que Shakespeare había de presenciar, pues en los años que siguieron no volvió a azotar Londres en vida del dramaturgo. La compañía representó en abril de 1611, *Macbeth*, *Cuento de Invierno*, y *Cimbelino*. Meses más tarde escribe su última obra *La Tempestad*.

Shakespeare al terminar la larga gira se retira a su casa en Stratford. En otra época ello hubiese sido desastroso para los actores, porque ya no habría quien le suministrase más obras, pero para entonces, se habían incorporado a la compañía de *Los Hombres del Rey* dos escritores Beaumont y Fletcher. El primero abandonó poco después el oficio y Fletcher pidió a Shakespeare compusiera una obra con él. El dramaturgo accedió y así iniciaron la construcción de *Cardenio*, obra que aunque fue representada en los Revels de 1612-1613, fue extraviada, por lo que no se conserva<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 117).

<sup>34</sup> (Op. Cit., pág. 121).

<sup>35</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 122).

<sup>36</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 123).

<sup>37</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 127).

Existen documentos que demuestran que Shakespeare adquirió una casa en 1613 en Londres, justamente en este lugar se reunían a cenar Shakespeare, Jonson, Fletcher, Donne y otros el primer viernes de cada mes.

A mediados de abril la corte se marchó a Londres, Shakespeare tal vez no fue con ellos, pero es muy probable que se les hubiese unido con ellos aquel fatídico martes, 29 de junio en que se durante la representación de *Enrique VIII*, se incendiase *El Globo*.

*"A partir de entonces, pasó casi todo el tiempo en Stratford", fueron escasas las noticias que se tiene referentes a posibles viajes; sólo se sabe que asistió a la reapertura de El Globo*<sup>38</sup>

A principios de 1616, Judith, la hija segunda de Shakespeare preparaba su boda con Thomas Quiney. Por estas fechas, estando en perfecto estado de salud, hizo que un procurador de Warwick redactara un testamento en el que dejaba todos sus bienes a sus hijas. Solo unas cuantas semanas después de la boda, cae enfermo. Cuenta una vieja leyenda que estaban Ben Jonson y Drayton bebiendo en abundancia con Shakespeare y que esta fue la razón de que al día siguiente muriera. Si esta reunión sucedió es mas probable que halla sido en Londres, y que al recorrer a caballo tantos kilómetros, en el frío mes de marzo llegase sumamente enfermo a Stratford, aun así firmó su testamento el 25 del mismo mes. Anne, heredaba su propia dote y la única mención que de ella hace Shakespeare es cuando dice la famosa frase *"A mi esposa, la segunda de mis mejores carnas"*: a Judith le dejó una dote y, con pocas excepciones lo restante de sus bienes fue para su primogénita Susanna y sus herederos varones si los tenía, pero esta idea de Shakespeare de tener descendencia jamas podía verse cumplida, después de la muerte de su hijo Hamnet, porque Susanne, solo tuvo a su hija Elizabeth y ésta no tuvo descendientes, mientras que los tres hijos de Judith murieron muy jóvenes<sup>39</sup>.

Shakespeare muere la tercera semana de abril, el 25 del mismo mes fue sepultado, frente a la capilla en la que 52 años antes había sido bautizado. Gerard Johnson, fue el encargado de realizar el monumento que se encuentra a la pared de su tumba<sup>40</sup>.

Son muchos los autores que se han ocupado en tratar de rendir, a través de sus escritos un homenaje a William Shakespeare, a continuación se presentan algunos de los trabajos destacados de entre los que efectuaron dicha labor.

Voltaire, en *"Cartas filosóficas"*, 1734 "Shakespeare, a quien los ingleses tienen por un Sófocles, vivió mas o menos en la época de Lope de Vega; fue el creador de un teatro, poseía un genio lleno de fuerza y fecundidad, lleno de

<sup>38</sup> (Op. Cit., pág. 131).

<sup>39</sup> (Cf. Ibid., pág. 133).

<sup>40</sup> (Cf. Ibid., pág. 137).

**Del teatro londinense al consultorio vienés**

naturalidad, sublime, sin el menor asomo de buen gusto, y sin el menor conocimiento de las reglas" <sup>41</sup>.

Diderot, en 1757 afirma, "Para que una cosa sea bella, de acuerdo con las normas del buen gusto, es preciso que sea elegante, acabada, trabajada, pero sin que se note; para que sea genial, ha de poseer un aire irregular, escarpado, salvaje. Lo sublime y lo genial brillan en Shakespeare como relámpagos en la noche profunda, y Racine sigue siendo hermoso" <sup>42</sup>.

Mme. de Staël, en *De la Littérature*, 1800, menciona "Shakespeare abre una nueva literatura: está, sin duda, impregnando del espíritu y el color general de las poesías del Norte, pero ha sido él quien ha dado impulso a la literatura de los ingleses, y carácter a su arte dramático... Ha sido Shakespeare el primero en describir las dos situaciones más profundamente trágicas que el hombre pueda concebir: me refiero a la locura causada por la desgracia y a la soledad en el infortunio" <sup>43</sup>.

Stendhal, en *Molière, Shakespeare, la Comédie et le Rire*, 1825 "Mi admiración por Shakespeare crece día a día. Ese hombre no aburre jamás y es la imagen más perfecta de la naturaleza. Es el manual que me conviene" <sup>44</sup>.

Víctor Hugo en, *William Shakespeare*, 1864, "Shakespeare posee la tragedia, la comedia, la magia, el himno, la farsa, la amplia risa divina, el terror, el horror, y para decirlo en una palabra, el drama. Toca los dos polos. Pertenece al Olimpo y al teatro de feria. No le falta ninguna posibilidad... Al abordar la obra de este hombre se siente ese viento enorme que parece proceder de la apertura de un mundo. El resplandor del genio en todas direcciones: eso es Shakespeare: Totus in antitesi, como dice Jonathan Forbes" <sup>45</sup>.

Leautrémont, en *Poesías*, 1870, "Cada vez que he leído a Shakespeare, me ha parecido que despedazaba la cabeza de un jaguar" <sup>46</sup>.

Antonin Artaud, en *El teatro y su doble*, 1938 "El propio Shakespeare es el responsable de esta aberración y de esta degradación, de esta idea desinteresada del teatro que pretende que una representación teatral deje al público intacto, que ninguna imagen provoque una quiebra en su organismo, que no deje en él esa inmediatez que no se va nunca más. Si en Shakespeare el hombre siente alguna vez preocupación por algo que le desborda, se trata siempre, en definitiva, de las consecuencias de esta preocupación en el hombre, es decir, de la psicología, y me parece que el teatro, y nosotros mismos debemos acabar con la psicología" <sup>47</sup>.

Antonio Machado "supongamos que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que

<sup>41</sup> (Op. Cit., pág. 173).

<sup>42</sup> (Op. Cit., pág. 173).

<sup>43</sup> (Op. Cit., pág. 173).

<sup>44</sup> (Op. Cit., pág. 173).

<sup>45</sup> (Op. Cit., pág. 173).

<sup>46</sup> (Op. Cit., pág. 173).

<sup>47</sup> (Op. Cit., pág. 174).

cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercurio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de esos poemas"<sup>48</sup>.

Albert Camus, en *El mito de Sísifo*, 1943. "Hablo del gran teatro, es decir, aquel que ofrece al actor la ocasión de llenar su destino físico. Piensen en Shakespeare. En ese teatro, son, desde el primer movimiento, los furios del cuerpo los que llevan la danza. Lo explican todo. Sin ellos, todo se derrumbaría"<sup>49</sup>.

Stefan Zweig. "La verdadera Inglaterra es Shakespeare, y los Shakespeareanos; todo cuanto le precede no es mas que preparación, y todo lo que le sigue sólo es imitación frustrada de este impulso original"<sup>50</sup>.

Coleridge<sup>51</sup>. Según este gran poeta, en nadie como en el dramaturgo de Stratford convergen la escritura y los sueños, ello lo eleva al pedestal de los inalcanzables y lo convierte en "el genio mas grande que quizás ha producido hasta ahora la especie humana, nuestro multi-inclinado (Myrian-minded -de mente múltiple)"<sup>52</sup>. De acuerdo a su planteamiento en el actor inglés se combinan magistralmente los cuatro dones naturales de la poesía. El primero se refiere al ritmo y la musicalidad, es decir, "la perfecta delicadeza de la versificación; su adaptación al tema; y la aptitud exhibida al variar la marcha de las frases sin pasar a un ritmo más encumbrado y más majestuoso del que exigian los pensamientos o permitía la propiedad de mantener la predominancia de la sensación de melodía"<sup>53</sup>; el segundo se refiere a la elección de los temas y nos indica, "A lo menos he hallado que cuando el tema se extrae inmediatamente de las sensaciones y experiencias personales del autor, la excelencia del poema en particular no es mas que señal inequívoca y a menudo voto falaz, de genuina aptitud poética"<sup>54</sup>; la tercer "promesa" es la originalidad del genio; "las imágenes, por bellas que sean, por fielmente copiadas de la naturaleza y exactamente representadas en palabras que estén, no caracterizan por sí solas al poeta. Pasan a ser prueba del genio original sólo hasta donde las modifica una pasión; o cuando tienen el efecto de reducir lo múltiple a la unidad; o la sucesión a un instante; o finalmente cuando una vida humana e intelectual es transferida a ellas desde el propio espíritu del poeta"<sup>55</sup>; el último punto señalado por Coleridge, se refiere a una característica imprescindible para que un ser humano llegue a elevarse a las alturas del vate; "ningún nombre fue jamás poeta sin ser al mismo tiempo un profundo filósofo".

<sup>48</sup> (Op. Cit., pág. 174).

<sup>49</sup> (Op. Cit., pág. 174).

<sup>50</sup> (Op. Cit., pág. 174).

<sup>51</sup> (Cf. Coleridge (S/F), pág. 142-9).

<sup>52</sup> (Op. Cit., pág. 142).

<sup>53</sup> (Op. Cit., pág. 142).

<sup>54</sup> (Op. Cit., pág. 143).

<sup>55</sup> (Op. Cit., pág. 145).

Para éste escritor, en resumen hay en el bardo de Stratford una combinación perfecta entre los dones naturales y la labor del genio; "Shakespeare, no mero hijo de la naturaleza, no autómatas del genio, no pasivo vehículo de inspiración por el espíritu sin poseerlo él a su vez, primero estudió pacientemente, meditó profundamente, comprendió minuciosamente, hasta que el conocimiento, vuelto ya habitual e intuitivo se aferró a sus emociones habituales, y al cabo dio a luz, esa estupenda aptitud por la cual se yergue solitario, sin par ni segundo en su clase..."<sup>56</sup>.

Uno de los mas bellos tributos que se le brinda a la grandeza del poeta de Stratford, emana de la pluma de Thomas Carlyle, en la 'Conferencia tercera' que constituye su libro "*Los héroes*", nos habla de los 'Héroes' no como divinidades o profetas, ellos en su opinión "pertenecen al pasado", mas bien es necesario considerar ahora "a nuestro héroe con el carácter de poeta, título no ambicioso y menos controvertible también: un carácter que nunca muere. La figura heroica del poeta pertenece a todas las edades, todas lo poseen, tanto las antiguas como las modernas, y lo mismo que la antigüedad lo produjo, seguirán produciéndolo todos lo tiempos, siempre y cuando, a la naturaleza le plazca"<sup>57</sup>.

Para este escritor, existen entre estos 'Héroes', vale poetas, y vale profetas que ha producido el universo, algunos a "quienes se considera como perfectos y respecto de los cuales parecería un acto de traición atribuirles el menor defecto, aunque pretender de un exponente tal perfección sea imposible. "Es evidente que en el fondo no existe poeta perfecto. En todos nuestros corazones existe una vena de poesía; no hay hombre enteramente formado de poesía...Nadie sino Shakespeare, pudo prestar cuerpo y vida, tomándolos de Saxo Gramático, al cuento de Hamlet; pero cada cual, quien mejor, quien peor, puede idear uno a su manera"<sup>58</sup>.

Otro de los mas elogiados "héroes", para este autor, y que fue enviado a encarnar la religión de la Europa Moderna, es el italiano Dante, por su parte, Shakespeare representa en sus obras el modo de obrar y pensar de la época Isabelina. "Así como Dante, el héroe de Italia, fue enviado al mundo para encarnar musicalmente a la religión en la Edad Media, la religión de nuestra moderna Europa y su vida íntima, así puede decirse también que Shakespeare, encarna para nosotros en sus dramas, la vida exterior de Europa, según entonces existía en sus Ordenes de Caballeros, en sus cortesanas, ambiciones, usos, practicas, costumbres y maneras de pensar, obrar y considerar el mundo que tenían los hombres de aquella época"<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> (Op. Cit., pág. 148).

<sup>57</sup> (Cf. Carlyle, Thomas (S/F), pág. 103-133).

<sup>58</sup> (Op. Cit., pág. 106).

<sup>59</sup> (Op. Cit., pág. 122).

Para Carlyle, ambos poetas nos brindan la oportunidad de conocer de cerca, la época en que vivieron y a la que pudieran retratar con su diversidad de costumbres, una empresa que sólo dos héroes como ellos, podrían llegar a realizar; "Así como podríamos reconstruir de nuevo con los poemas de Homero la Grecia de los tiempos heroicos, así en Shakespeare y Dante, transcurridos miles de años, existirá todavía, visible y legible, lo que era nuestra moderna Europa en la fe o el alma; Shakespeare, con no menos nobleza nos dio la práctica o el cuerpo. Esto último nos faltaba, y para ello nos fue enviado un hombre: Shakespeare. Precisamente cuando esas costumbres caballerescas no podían menos que decaer para ir a parar más o menos lenta y rápidamente a su total destrucción, según hoy se nos presenta a la vista por todas partes, ese soberano poeta, con su visión poderosa y la voz perenne de su canto, llega para tomar nota de esos tiempos y costumbres a fin de perpetuar la memoria. Fueron dos hombres idóneos: Dante, profundo impetuoso, basto, vehemente como el fuego central el planeta; Shakespeare, basto, sereno, penetrante como el sol, la luz suprema del mundo. Italia produjo una de aquellas voces universales; nosotros los ingleses, tuvimos el honor de producir otra"<sup>60</sup>.

El autor nos habla de la manera "curiosísima" de como emergió el genio de Shakespeare "como si se debiese tan solo a un mero accidente"; si aquel hidalgo aldeano no lo hubiese hallado cazando ilícitamente en sus propiedades, si no lo hubiese perseguido hasta hacerlo alejarse de su ciudad natal, "nunca quizá le hubiésemos conocido como poeta", porque para el hubiesen bastado los bosques de Stratford. Pero "todas las cosas cooperan con el todo", contribuyeron así para que se diera el desarrollo y florecimiento de la "Era Isabetana... Aquella gloriosa Era de Isabel, con su Shakespeare como producto y flor de cuanto le precediera debe en cierto modo atribuirse a la influencia del catolicismo en todo el periodo de la Edad Media"<sup>61</sup>.

Por esto, nos dice el autor, "Shakespeare, hombre incomparable, fue un don gratuito, un acto voluntario de la Naturaleza, acto espontáneo, realizado en silencio y recibido de igual modo, como cosa de poca importancia. Y sin embargo, fue uno de los mas dignos de aprecio".

Carlyle, habla también de las alabanzas que han recibido estos hombres geniales, y principalmente Shakespeare, porque él consiguió vivir la gloria que sus colosales producciones le proporcionaron. El tenía, señala el escritor, una visión perfecta de la sociedad, y una gran capacidad para plasmarla. En general, nos dice, las opiniones que de el poeta se vierten, aunque algunas "expresadas con cierto exceso de idolatría" parecen reflejar que, a juicio de Inglaterra y toda Europa "Shakespeare es el primero de todos los poetas, la mayor inteligencia que en los anales del mundo haya dejado recuerdos de si mismo en los dominios literarios. En general, no conozco hombre alguno de tan extraordinaria facultad

<sup>60</sup> (Op. Cit., pág. 122).

<sup>61</sup> (Op. Cit., pág. 122).

de visión, ni de tal colosal fuerza de pensamiento si le consideramos bajo todos sus aspectos y todas sus categorías. ¡Qué majestuosa e inalterable profundidad la suya!, ¡Qué benévolo y humano vigor, qué alma verdaderamente grande y transparente aquella alma donde la creación toda, la Naturaleza entera, con todas las infinitas variedades de existencia, se reflejan como una tersa superficie de un océano sin fondo!"<sup>62</sup>.

El mayor de los méritos, que le hace digno de tributo, señala Carlyle, es esa capacidad asombrosamente exacta de creación, esa capacidad de retratar a los hombres, con sus virtudes y pasiones, "donde Shakespeare es verdaderamente grandes en aquel arte de retratar y representar a los hombres y las cosas, los hombres especialmente. La grandeza del hombre se nos presenta aquí de un modo decisivo y sin competencia. No hay ejemplo de perspicacia creadora tan serena y fecunda como la de Shakespeare. La cosa que el mira, no revela esta ni aquella forma particular, sino el conjunto entero hasta el fondo, hasta descubrir sus arcanos más ocultos; diríase que se diluye en luz en presencia suya para sorprenderle mejor con la perfección de su estructura. ¿Qué es la creación misma sino el don de ver también suficientemente el mismo objeto?, la palabra que ha de representarle procede de su propia e intensa claridad. Y al mismo tiempo, la virtud de Shakespeare, su valor, su tolerancia, su misma veracidad y candor; toda la grandeza, toda la fuerza victoriosa que huella y se alza triunfante sobre todas las dificultades y obstrucciones, ¿acaso no están también visibles a los ojos de todo el mundo?... Entre los modernos no hallamos, en rigor, casi nada que se le acerque. Del poeta alemán puede decirse también que vio el objeto, podéis repetir lo que el mismo escribe hablando de Shakespeare: 'Sus caracteres son como los relojes con tapas de transparente cristal; señalan las horas como todos los demás y os muestran a la vez su interno mecanismo'"<sup>63</sup>.

Los poetas, señala, dentro de sus capacidades la intelectual es quien les permite efectuar sus creaciones, ésta en ellos es diferente a la que los demás seres humanos tenemos, de ella no se sabe aún en que consiste, pero implica una mayor grandeza a la que por lo general se conoce. "El primer don del poeta, como en el fondo el de los demás hombres, es la grandeza del intelecto, la suficiencia de entendimiento. Si lo tiene, será poeta, un poeta en la palabra, o algo tal vez mejor, un poeta en acción... Pero la facultad por la que le es dado conocer lo interior de las cosas y la armonía residente en ellas (porque cuanto existe esta infiltrado de armonía o de otro modo no podría existir), no es resultado de la costumbre ni causa accidental, sino de la misma naturaleza: ¡la esencial facultad del hombre heroico dondequiera que fuere y estuviere!"<sup>64</sup>.

Pero si dijésemos que la intoligencia de Shakespeare "es la más grande" habríamos manifestado cuanto hay que decirse de esta, pero no obstante la inte-

<sup>62</sup> (Op. Cit., pág. 123).

<sup>63</sup> (Op. Cit., pág. 124-5).

<sup>64</sup> (Op. Cit., pág. 125).

ligencia de nuestro poeta es mucho mayor a lo que se ha podido descubrir de esta facultad, es lo que el autor llama una "inteligencia inconsciente; hay en ella mas poder del que sospecha el mismo". Y llegar a esa grandeza, a esa perfecta armonía, es, como opina Novalis debido en gran parte a que "El arte de Shakespeare no debe nada al artificio; su mérito mas noble no existe ahí por inventiva; procede de las profundidades de la naturaleza; arrancado de ellas por aquella alma sincera y noble, que es así mismo una voz de la naturaleza. Las nuevas generaciones encontrarán en Shakespeare nuevos significados, interpretaciones nuevas respecto a sus personas y humana naturaleza 'nuevas armonías con la infinita estructura del universo; conformidad con las ideas mas recientes y afinidades con los mas altos poderes y los mas altos sentimientos de los hombres'" <sup>45</sup>.

Y dentro de esta grandeza del poeta, es posible encontrar otra, señala el autor, que le dio origen a la primera; se refiere a su capacidad de salir victorioso de la lucha, de los "pesares amargos de la existencia". Si tengo a Shakespeare por mas grande que el poeta florentino es porque luchó así mismo como el y además triunfó. Pero no hay que olvidar algo, -advierte Carlyle- el británico también se vio arrastrado por las amarguras, un ejemplo de ello lo podemos ver en sus sonetos, ellos "dan expreso testimonio de las aguas profundas que tuvo que atravesar luchando por la existencia a brazo partido". Resulta "irreflexiva" aquella consideración en la que se le "compara a un pájaro posado en una rama, cantando libre y caprichosamente, sin conocimientos de las miserias y de los demás trabajos de los hombres"; esto se constituye en un "error", no es posible hacer semejante consideración de hombre alguno ¿dónde podrá hallarse individuo que atravesase el calvario de la vida, desde el rudo cazador furtivo y carnicero, hasta alcanzar las sublimes cumbres donde brillaron Sofocles y Eurípidés, sin que en el camino le asaltaran innumerables trabajos y pasadumbres?. O mas bien dicho ¿dónde estará el hombre, ni como podría un hombre presentarnos al vivo un Hamlet, un Macbeth, un Coriolano y tantos otros probados y heroicos corazones, si no fuese heroico el suyo propio, si no hubiese jamás sufrido? <sup>46</sup>

*"Contrastando con esto, notad su jovial regocijo y amor a la risa, pasión espontánea, sincera, que desborda y os inunda. En nada dirías que exagera sino en la risa. Vehementes, duras increpaciones, palabras que penetran como cuchillos en las carnes y quemán como tizones encendidos, todo esto y mas hallareis en Shakespeare, pero sin exceder los límites razonables, siempre dentro de lo conveniente, de lo racional" dentro de su creación "la risa significa simpatía".*

Carlyle advierte que, como en el caso de otros poetas no podemos conocer a Shakespeare, por su biografía, sino serán sus obras las que nos permitan acer-

<sup>45</sup> (Op. Cit., pág. 127-8)

<sup>46</sup> (Op. Cit., pág. 128)

<sup>47</sup> (Op. Cit., pág. 128-9)

carinos al alma de ese hombre. "Digamos también que las obras de Shakespeare no nos dan generalmente idea completa de su autor, al menos no tan completa como la que tenemos de muchos hombres. Sus obras son a manera de ventanas por donde puede vislumbrarse algo del mundo que existía dentro de aquel hombre. Comparativamente hablando, todas sus obras parecen descuidadas, imperfectas, como escritura bajo la presión de las circunstancias; sólo esparcidas aquí y allá observase notas que nos dan una verdadera expresión del hombre, una revelación de su genio. Pasajes hay que sorprenden por sus céticos esplendores, por sus ráfagas de claridad intensísima, que iluminan hasta el corazón mismo del objeto y obligan a decir: "Esto es verdad, ahora y siempre, en todos tiempos y dondequiera exista un alma abierta y dispuesta para comprenderlo, eso será reconocido como verdadero" <sup>68</sup>

Para el escritor, la grandeza de Shakespeare, incluye también ser profético. "Todo el que estudie a Shakespeare con los ojos de la inteligencia reconocerá que el también fue un profeta a su manera, proféticos fueron su espíritu y su penetración, aunque en otros tonos y distintas formas. Para ese hombre la naturaleza era cosa también divina, inexplicable, profunda como los abismos, sublime como los cielos..." <sup>69</sup>

Su ensayo Carlely lo concluye en la siguiente forma: "Con que lo sabéis ya este de que vengo hablándoos es el pobre patán del villoro de Warchin, el que con el tiempo llegó a ser administrador y director de un teatro a fin de ganarse la vida sin tener que mendigar; aquel a quien el conde de Southampton solía dirigir una afable mirada, quien el caballero Thomas Lucy (Dios se lo pague) estaba por enviar a presidio. Mientras vivió no se le tuvo por un Dios como a Odin, y creed que ese es un punto sobre el que habría mucho que hablar. Pero aunque no todo lo que quisiera, yo os diré, os repetiré, más bien dicho, que a pesar del triste estado en que ahora se halla el culto a los héroes, consideréis lo que ha llegado a ser entre nosotros Guillermo Shakespeare" <sup>70</sup>.

En el ensayo "Entender es traducir" <sup>71</sup>, de George Steiner, se plantea una de las cuestiones más importantes cuando se inicia un estudio de cualquier obra literaria, este es el referente a la traducción de las obras y en Shakespeare se halla manifiesto en forma excepcional.

Plantea que difícilmente nos es posible conocer un texto shakespeariano, porque las traducciones que llegan a nosotros, aunque sean en el idioma inglés han pasado por "la tarea interpretativa y creativa en el sentido cabal de la pala-

<sup>68</sup> (Op. Cit., pág. 130).

<sup>69</sup> (Op. Cit., pág. 130).

<sup>70</sup> (Op. Cit., pág. 132).

<sup>71</sup> (Cf. Steiner, George (1975), págs. 13-68).

bra"<sup>72</sup>, del editor; en suma porque la obra shakespereana, tal y como la conocemos "se funda en una mezcla de juicios personales, probabilidad textual y precedentes eruditos y editoriales. Difiere del folio en la puntuación, la división por líneas, la ortografía y la distribución de las mayúsculas"<sup>73</sup>

El autor se plantea una pregunta importante "¿Cuántos contemporáneos de Shakespeare entendieron a fondo su contexto?"<sup>74</sup>, e indica, que el dramaturgo inglés dotó a su teatro, de un *sinfin* de palabras, y que de cada una de ella, dependiendo del contexto en que esté ubicada podemos entenderla bajo alguna de sus múltiples acepciones, por ello, aunque existen diccionarios especializados nunca podríamos estar seguros de la pertinencia de una de las opciones elegidas. En éste asunto, tanto "contexto individual y contexto histórico están estrechamente entrelazados y son igualmente pertinentes"<sup>75</sup>

Steiner, muestra algunos ejemplos de las "asociaciones" que se pueden hacer a una palabra dentro de las obras shakespereanas y que cambiarían en mucho el sentido de las mismas, con obras como *Cimbelino*, *El cuento de invierno*, *Las alegres comadres de Windsor*, y *Troilo y Cressida*, con la finalidad de demostrar que "Cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de su propia lengua y literatura, constituye un acto múltiple de interpretación. La gran mayoría de las veces este acto es apenas esbozado, o bien siquiera es conscientemente reconocido. En el mejor de los casos el lector tiene que depositar su confianza en la ayuda momentánea que proporcionan los glosarios y las notas de pie"<sup>76</sup>

Desconocer acerca de la insalvable cuestión de la traducción podría hacer nos perder que al leer una palabra de múltiples acepciones, en una lengua diferente a la nuestra seríamos capaces de hallar un *simil* dentro de nuestro idioma, pero ello es imposible, al respecto el autor señala: "Al leer cualquier fragmento en prosa o casi cualquier texto en verso posterior a 1800, el lector general da por sentado que, con algunas excepciones "difíciles" o caprichosas, las palabras en las páginas significan lo que significarían en su propia lengua"<sup>77</sup>

En este amplio e interesante ensayo, nos dice Steiner "he estado tratando de formular una idea rudimentaria pero decisiva: la traducción de una lengua a otra constituye el interés central de este libro, pero también es una vía de acceso al lenguaje mismo. La "traducción", entendida en el sentido apropiado es un segmento especial del acto de la comunicación que todo acto verbal efectivo describe en el interior de una lengua determinada. Cuando estén en juego varias lenguas, la traducción plantea problemas innumerables y cuyo tratamiento resulta manifiestamente arduo; pero esos mismos problemas proliferan aunque disimulados o regados por la tradición, en el interior de una sola lengua"<sup>78</sup>

<sup>72</sup> (Op. Cit., pag. 15)

<sup>73</sup> (Op. Cit., pag. 14)

<sup>74</sup> (Op. Cit., pag. 15)

<sup>75</sup> (Op. Cit., pag. 15)

<sup>76</sup> (Op. Cit., pag. 32)

<sup>77</sup> (Op. Cit., pag. 32)

<sup>78</sup> (Op. Cit., pag. 67)

**Del teatro londinense al consultorio vienés**

---

Termina su trabajo indicando "En suma: *dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción*". Un estudio de la traducción es un estudio del lenguaje"<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> (Op. Cit., pág. 67).

## FREUD Y SHAKESPEARE.

La presencia de la obra del dramaturgo William Shakespeare, en la obra de Sigmund Freud, podemos verla tanto en la vida como en la obra del vienés. En este apartado se presentará una exposición de las principales ideas que al respecto de este tema desarrolla el crítico literario norteamericano, Harold Bloom, en un extenso ensayo. Posteriormente se dará una réplica a algunas de las apreciaciones realizadas dentro del trabajo ya mencionado, intentando así mismo esclarecer a qué se debía la gran importancia que Freud otorgó a la personalidad de Shakespeare.

Uno de los críticos literarios que mas duramente ha desautorizado el trabajo que sobre algunas obras Shakespereanas ha realizado Freud es Harold Bloom, un ensayista literario norteamericano. En su libro "El Canon Occidental", en la parte intitulada "La edad caótica" <sup>80</sup>, este autor desarrolla ampliamente sus ideas acerca de la relación de la obra del psicoanalista Sigmund Freud, con la del poeta y dramaturgo William Shakespeare, en una sección al que llamó "*Freud Una lectura Shakespereana*".

Una de las ideas principales que maneja este escritor y que sirve de guía a todo su trabajo es que los conceptos psicoanalíticos no son mas que una "metafora provechosamente aplicada" de las obras de teatro Shakespereanas superpuestas al sistema analítico freudiano, plantea que en esencia la obra freudiana es la shakespeareana, sólo que en prosa <sup>81</sup>.

Para Bloom, el interés del médico vienés por las obras de Shakespeare puede notarse "durante toda su vida", le citaba "erroneamente" en sus epistolarios, ello aunado a crear en sus escritos, una "literatura para el psicoanálisis". Por ello, asegura el autor, en Freud había una "obsesión" por el poeta, semejante a la que "nos obsesiona a nosotros de aquél ahora". Pero esto, en ningún modo es producto de la "admiración" o de la "ambivalencia", se trata, mas bien de "su actitud frente a una poderosa autoridad oculta: el padre que nunca reconocería" <sup>82</sup>.

Para este autor, Freud asociaba en forma "consciente o no" las figuras de Shakespeare y de Moisés, la forma en que las vincularía sería "bastante desafortunada, ambos personajes no eran lo que parecían, negándose a aceptar cualquier explicación "tradicional acerca de ambos personajes; aunque casi al final de su vida admitiese la existencia de Shakespeare como actor, no como autor y por otra parte sustituyó su idea del profeta del Dios hebreo, por un egipcio". Pese a esto solo el primero le causaba "ansiedad", así pues, muere Freud creyendo a Moisés un Egipcio y al Conde de Oxford el autor de las obras y poemas atribuidos a William Shakespeare, retomando la idea que Looney desarrollara en su libro 'Shakespeare identificado' (1912) <sup>83</sup>.

<sup>80</sup> ( Cf. Bloom, Harold ( 1994), págs. 381- 406).

<sup>81</sup> (Op. Cit., pág., pág. 383).

<sup>82</sup> (Op. Cit., pág. 383-4).

<sup>83</sup> (Cf. Ibid., pág. 384).

Bloom declara que le parecía inconcebible que el padre del psicoanálisis creyese la idea desarrollada por Looney; "¿Cómo es posible que Freud, la mejor inteligencia de nuestro siglo, cayera en semejante absurdo?", y él mismo da respuesta a su interrogante diciendo que el hecho de admitir como verídica esta suposición por parte del médico vienés, no representa más que "el deseo de Freud de que Shakespeare no fuera Shakespeare". Pero para Bloom esto no es todo, ve en el psicoanalista una "predisposición" a aceptar cualquier argumento capaz de declarar un "impostor al hijo de un guantero de Stratford, el actor William Shakespeare", el creador del psicoanálisis aceptaría "cualquier idea estrafalaria que versara "contra Shakespeare", incluyendo aquella propuesta por un académico italiano, según la cual el nombre del poeta era una corrupción del de Jaques Pierre <sup>84</sup>.

Bloom se pregunta qué ocurría "en la poderosa y sutil inteligencia de Freud cuando era capaz de tomar en cuanta tal "literalismo" El complejo de Edipo, nos dice el autor, visto por Freud en Hamlet "era ahora el Complejo de Oxford", ya que al igual que el personaje éste perdió a su padre y su madre contrajo segundas nupcias y añade "a Freud no le hubiera hecho ningún bien que le dieran que tal práctica era común entre la alta aristocracia Isabelina". Así pues, el autor señala que en Freud existía una gran necesidad de que el autor de Hamlet, Macbeth, Lear etc. fuera un poderoso aristócrata <sup>85</sup>.

Cuando el psicoanalista descubre el libro de Looney, nos dice el autor, "se lo tragó sin el menor escepticismo". El norteamericano asegura, "Freud debía mucho a Shakespeare", el hecho de que su precursor hubiese sido un noble o un actor no debía tener ninguna importancia, pero afirma esta actitud era un "esnobismo social vienés de Freud", porque el psicoanalista "deseaba" ver en las obras shakespereanas "revelaciones autobiográficas". Siguiendo con su razonamiento Bloom afirma que para el padre del psicoanálisis hubiese sido posible creer al de Stratford autor de *Las alegres comadres de Windsor*, nunca de *Hamlet*, *El rey Lear*, *Otelo* o *Macbeth* <sup>86</sup>.

De acuerdo a este autor, por sus deseos de "convertir al looneyismo" a Arnold Zweig, en una misiva que dirigió a éste en abril de 1939, "esta a punto de perder la compostura". Y manifiesta su asombro de que "la inteligencia de nuestro tiempo" pensara que la imaginación de Shakespeare "cuya inteligencia pertenece a todos los tiempos", no consistía en otra cosa que "obtener información de segunda mano" <sup>87</sup>.

En lo anterior ve Bloom "una postura defensiva" de Freud, que revela su necesidad de que el autor de cada obra shakespereana fuese el propio protagonista. Así pues, el norteamericano llega a "inferir" que "el propio Freud escribió su 'Hamlet' en 'La Interpretación de los sueños', su *Lear* en 'Tres ensayos acerca de

<sup>84</sup> (Cf. *Ibid.*, pag. 385)

<sup>85</sup> (Cf. *Ibid.*, pag. 386)

<sup>86</sup> (Cf. *Ibid.*, pag. 386)

<sup>87</sup> (Cf. *Ibid.*, pag. 386)

la teoría de la sexualidad'; su *Otelo* en 'Inhibiciones, síntomas y ansiedad'; y su *Macbeth* en 'Mas allá del principio del placer'. Luego afirma que para el psicoanalista era mas aceptable que Oxford "viviera" la psicología freudiana, porque "no podía haberla inventado", como tampoco podría haberlo hecho el de Stratford, sólo que este tampoco la hubiese podido vivir.<sup>88</sup>

El autor asevera, que a menos que uno no sea "freudiano fanático" se puede ver en "Shakespeare el inventor del psicoanálisis...en Freud su codificador". Al médico vienés, nos dice, no le bastó con leer erróneamente al poeta, para él era necesario "deshonrarlo, desenmascararlo, hacerlo parecer como el plagiario de aquel, a quien le fue dado escribir sobre lo que había vivido". En este sentido para el psicoanalista Oxford se convierte en un "Elías anunciando la llegada del Mesías, alguien que clama en el desierto de la psique la profecía del advenimiento del verdadero interprete".<sup>89</sup>

Bloom aclara, hasta el momento haber desarrollado sus ideas considerando al psicoanálisis como literatura y a Freud su escritor y añade que fue este justamente el "verdadero éxito de Freud" ya que en su opinión "el psicoanálisis agoniza y quizá esté muerto" como forma de terapia, por lo que su "supervivencia canónica" se debe buscar en lo que su fundador escribió y, aunque se considere a este un pensador original y un autor poderoso "Shakespeare es un pensador aún mas original", y agrega, "uno no tiene porque sumar la obra de Sir Francis Bacon a la de Shakespeare a la hora de plantarle cara al principal psicólogo de la historia universal".<sup>90</sup>

Pero no pretende, según informa, decir que Shakespeare fuera un "psicólogo moral" y Freud el inventor de la "psicología profunda". Para él 'Hamlet' no tiene Complejo de Edipo, pero el creador del psicoanálisis si "tiene Complejo de Hamlet, ¡Y quizá, el psicoanálisis sea Complejo de Shakespeare". Añade, no estar "como estudioso de la influencia literaria" sobrestimando la "influencia" del poeta sobre el médico; ésta fue similar a la también ejercida sobre "Goethe, Ibsen, y Joyce", sólo que difiere en cantidad, fue mayor la ejercida sobre Freud.<sup>91</sup>

Agrega que la "crítica literaria" a Freud, tomando como parámetro a Shakespeare "es un chiste celestial", pero la crítica literaria de Shakespeare tomando como parámetro a Freud, terminara, aunque con dificultades, por surgir, porque el psicoanalista "sobrevivirá a su creación", del mismo modo como el "chamanismo" precedió y sobrevivirá al psicoanálisis; porque "la descripción de la totalidad de la naturaleza humana", ese "encontrarse en la guerra civil dentro de la psique", su idea de la organización dinámica de la personalidad con sus pulsiones, mecanismos de defensa y energía psíquica, sobrevivirán a la "marchita terapia freudiana".<sup>92</sup>

<sup>88</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 387).

<sup>89</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 387).

<sup>90</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 387-8).

<sup>91</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 388).

<sup>92</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 388).

Freud, indica el escritor, pese a haber practicado un autoanálisis para "inventar o descubrir su drama del yo"<sup>93</sup>, prohíbe en forma explícita a sus seguidores emularlo. Este análisis, de acuerdo a Bloom "dependía de un paradigma dramático" y lo encontró "justo donde el romanticismo europeo lo había ubicado: en Hamlet". Una de las ideas principales de este autor es que "Freud cogió a Edipo y lo injertó en Hamlet; en gran medida para ocultar su deuda con Shakespeare", y argumenta "una lectura errónea" del psicoanalista de ambas obras, por lo que las metáforas que de ambas "desprende el médico vienés no es posible sostenerlas" con lo que este denominó "Complejo de Edipo". Añade que el crear un "Complejo de Hamlet", podría resultar "muy fértil" a Freud, porque se involucraría al "personaje mas inteligente en toda la literatura universal". Para este autor, Edipo de Sófocles "puede que sufra un Complejo de Hamlet" que define "no como pensar demasiado, sino con demasiado tino", pero "Hamlet no padece Complejo de Edipo", en modo alguno. Para Bloom las "tragedias edípicas de Shakespeare son El rey Lear y Macbeth, pero no Hamlet"<sup>94</sup>.

El crítico considera a Gertrudis, la madre del príncipe de Dinamarca, una mujer "de una exuberante sensualidad que inspiró una desenfadada pasión conyugal, primero en el rey Hamlet, y posteriormente en el rey Claudio", mientras que por su parte del rey Hamlet opina tenía en completo abandono al príncipe Hamlet, "no manifestando él su propio afecto" hacia este. En general solo es posible ver "la mutua devoción que se profesaban" el rey y la reina<sup>95</sup>. Así pues, para Bloom "el Complejo de Edipo de Freud, es la obra maestra de lo que denominó ambivalencia emocional y creyó haber sido el primero en formularlo". El autor manifiesta su rechazo al Complejo de Edipo por ser "algo irrelevante para Hamlet" y añade que el psicoanalista en su interés por "representar la ambivalencia" no pudo haberla encontrado mejor expuesta como no fuera en ésta obra shakespereana, la cual había sido "enseñada a Europa y al mundo... durante casi cuatro siglos y Freud, fue un rezagado en la estela de Hamlet" y añade que el psicoanalista, "como interprete de Hamlet, no merece ni un cinco pelado, pero como comentarista de los intereses freudianos Hamlet sobrepasa a todos sus rivales"<sup>96</sup>. Nos dice que para el médico vienés esta obra "es un asunto íntimo... le lee y le permite analizarse a sí mismo como a un Hamlet. Hamlet no es un histérico, excepto durante breves periodos, pero Freud tenía sus histéricos y sus pacientes y los comparó con Hamlet. Y de una manera mucho mas interesante se comparó a sí mismo con Hamlet"<sup>97</sup>.

Afirma que Freud, en su trabajo "acerca de los sueños ofrece una completa (aunque curiosamente aburrida) narración de Edipo Rey antes de abordar la per-

<sup>93</sup> (Op. Cit., pág. 388-9)

<sup>94</sup> (Ibid., pág. 389)

<sup>95</sup> (Op. Cit., pág. 389)

<sup>96</sup> (Op. Cit., pág. 390)

<sup>97</sup> (Op. Cit., pág. 392)

sona de Hamlet, en ese entonces 1900... Freud había aprendido a enmascarar su deuda con Shakespeare" pero, "nos queda la duda" si acaso el tema que interesaba a Freud era Hamlet y no Edipo, porqué no halla decidido nominarlo "Complejo de Hamlet", e introducirlo "en nuestra consciencia como el complejo de Edipo" ya que, según él, "lo mas acertado es nombrarlo en la primera forma" y añade que éste "solo los escritores y otros creadores lo poseen necesariamente, y no como indicaba Freud que todos lo tenemos"<sup>98</sup>.

Su argumentación acerca de que debería llamarse Complejo de Hamlet y no Complejo de Edipo señala que Edipo mata a su padre sin saber que este lo era, "Hamlet no siente el impulso de hacer lo mismo con el legítimo rey, aunque como príncipe de la ambivalencia sin duda posee contraimpulsos hacia todo el mundo en todos los niveles de su consciencia multiforme"<sup>99</sup>. Señala que no fue nombrado como debería este complejo porque eso "habría llevado al amenazante Shakespeare demasiado cerca de la matriz del psicoanálisis; Sófocles era mas seguro y además ofrecía el prestigio de los orígenes clásicos"<sup>100</sup>, ello lo ve reflejado en el hecho de que Hamlet "aparece solo en una larga nota al pie de la discusión sobre Edipo, y hasta la edición de 1934, el angustiado Freud, no introdujo la discusión de Hamlet en el texto"<sup>101</sup>. Señala que "Hamlet no estaría de acuerdo con Freud en que su ambivalencia a la hora de matar a Claudio representaba la culpa por haber deseado la muerte de su propio padre. Uno podría repetir en este punto que la capacidad de autoanálisis de Hamlet no solo iguala a la de Freud sino también le proporciona un paradigma para la emulación. No es Hamlet quien yace sobre el famosos diván en la consulta del doctor Freud sino Freud quien flota con el resto de nosotros en un miasma de corrupción en los salones de Elsinore y Freud no posee ningún privilegio especial mientras nos empujamos unos a otros por los pasillo: Goethe, Coleridge, Hazlitt, Bradley, Harold Goddard y todos los demás, puesto que todo aquel que lee o asiste a una representación de Hamlet se ve obligado a convertirse en interprete"<sup>102</sup>.

Para el crítico literario, "Freud se niega a ver lo intelectualmente formidable que son Hamlet y Shakespeare" y aclara "pero yo no subestimo a Freud", añade que en la actualidad "todos nos creemos en posesión ( o poseídos) por la libido, pero tal entidad no existe: de hecho no existe una energía sexual específica. Si Freud hubiera decidido alimentar la pulsión de la muerte con destruido, un concepto que desarrollo en una época, todos nosotros acarrearíamos ahora no solo nuestro Complejo de Edipo y nuestra libido sino también nuestro destruido", pero Freud, nos dice, "por suerte" decidió abandonar este concepto "pero el hecho de que nos escapamos por los pelos debería ser instructivo". Para Bloom el psicoa-

<sup>98</sup> (Op. Cit., pág. 392).

<sup>99</sup> (Op. Cit., pág. 392).

<sup>100</sup> (Op. Cit., pág. 392-3).

<sup>101</sup> (Op. Cit., pág. 393).

<sup>102</sup> (Op. Cit., pág. 394-5).

nalista se constituye como un "poderoso mitólogo" y "digno rival de Prouce, Joyce y Kafka, como centro canónico de la literatura"<sup>103</sup>.

Acercas de los comentarios que despliega Freud dentro de sus trabajos con respecto a otras obras shakespereanas como *El rey Lear* y *Macbeth*, Bloom afirma que es solo "el traslado de la lucha de Freud con Shakespeare a distintos campos de batalla"<sup>104</sup>.

En el caso de *El rey Lear*, Bloom plantea que Freud "estuvo alegremente de acuerdo" con Bransom cuando este en su "desafortunado libro" pretendía revelar el "significado oculto" de dicha obra, sugiriendo que en el trasfondo de la tragedia se hallaba "la lujuria incestuosa y reprimida de Lear hacia Cordelia". A Bloom le parece inconcebible la postura del médico vienés con respecto a esta obra: "¿Cómo podría creer que la locura del rey Lear fuera provocada no por la furia del anciano rey, sino por un deseo hacia Cordelia apenas reprimido?"<sup>105</sup>. Bloom termina su comentario diciendo que "la resistencia a Shakespeare, bastante pronunciada en la lectura freudiana de Hamlet como Edipo alcanza una imponente complejidad en esta combinación de Lear, Oxford y Freud en uno. ¿Qué le ha sucedido a la apocalíptica tragedia que escribió Shakespeare y dónde está Sigmund Freud, que en una época sabía leer un texto? Tanto la obra como la fuerza interpretativa de Freud se desvanecen ante la terrible necesidad de rechazar al ignorante actor de Stratford"<sup>106</sup>. Bloom afirma que el comentario del médico vienés del carácter de Cordelia "es demasiado absurdo para refutarlo"<sup>107</sup> y afirma que él mismo había tenido su primera Cordelia en Martha Bernays, antes de que ésta se convirtiera en su mujer y su segunda y más auténtica Cordelia en su hija Anna, su favorita entre todos sus hijos y su digna continuadora"<sup>108</sup>.

Acercas de otra tragedia a la cual se refirió Freud en sus trabajos, Bloom concede que el médico vienés "tiene razón en que *Macbeth* es una obra sobre la falta de hijos" y está de acuerdo en que tal como lo asegura él mismo es "incapaz de dar una interpretación total de la obra" y agrega que idéntico comentario debió haber hecho también para Hamlet y *El rey Lear*, pero señala "fue su reacción íntima" ante tales personajes la que le hizo excluir en dichas obras también una rectificación<sup>109</sup>.

Para Bloom "ni Hamlet ni Oteño manifiestan el Complejo de Hamlet y tampoco Cordelia, Desdemona, Ofelia y Eduardo, sino que son Yago, Edmundo, Gonerilla, Regania, Macbeth y Lady Macbeth quienes se erigen en inmortales obras maestras de la ambivalencia llevada a la altura de lo sublime. Freud, como poeta de la prosa post-shakespereana, navega en la estela de Shakespeare, y en nuestra

<sup>103</sup> (Op. Cit., pág. 395).

<sup>104</sup> (Op. Cit., pág. 397).

<sup>105</sup> (Op. Cit., pág. 399).

<sup>106</sup> (Op. Cit., pág. 399).

<sup>107</sup> (Op. Cit., pág. 399).

<sup>108</sup> (Op. Cit., pág. 397).

<sup>109</sup> (Cf. Ibid., pág. 400).

época, no hay víctima mas distinguida de la angustia de la influencia que el fundador del psicoanálisis, que siempre descubría que Shakespeare había existido antes que él, y con demasiada frecuencia no podía soportar enfrentarse a tan humillante verdad" <sup>110</sup>.

Bloom se pregunta "¿Cuál, aparte de su idea de la primacía de la ambivalencia y su culminación en el Complejo de Hamlet/Edipo era la deuda principal (consciente o no) que Freud tenía contraída con Shakespeare?" y se responde "En Freud, Shakespeare está en todas partes, mucho más presente cuando no se le menciona que cuando se le cita" <sup>111</sup>.

La actitud fundamental de Freud respecto a Shakespeare es la "negación", nos dice, porque éste "aceptaba las ideas shakespeareanas al igual que negaba su origen", esto lo hizo "obligado por su instinto de conservación... nunca dejo de identificarse con Hamlet no siempre conscientemente, y en menor grado con el Bruto de Julio Cesar que en la evolución de Shakespeare era una especie de Pre-Hamlet" <sup>112</sup>.

Bloom termina su ensayo con la siguiente reflexión: "Shakespeare le provocaba ansiedad a Freud porque la había aprendido de él, al igual que también aprendió de él la ambivalencia, el narcisismo y el cisma del yo. Emerson era mas libre y mas original a la hora de hablar de Shakespeare porque de él había aprendido la furia y la extrañeza. Resulta pertinente que sea Emerson en lugar del igualmente canónico Freud el que tenga aquí la ultima palabra, 'Ahora la literatura, la filosofía y el pensamiento están shakespeareanizados. Su intelecto es el horizonte mas allá del cual, en el presente, nada vamos'" <sup>113</sup>.

El artículo que antecede a estas líneas, escrito en forma tan poco asertiva por Harold Bloom, se nos presenta plagado de comentarios irónicos y aparentemente con gran erudición acerca del tema, pero desafortunadamente carece en realidad de fundamentos en la mayor parte de las aseveraciones que hace, sobre todo las que se refieren a la teoría psicoanalítica a continuación se dará respuesta a las ideas principales que es posible destacar de su estudio.

Comenzaremos mencionando que, Freud ciertamente tenía dudas acerca de que el autor de la obra shakespeareana fuese el actor de Stratford, pero no obstante ello encontramos múltiples citas en las que habla siguiendo este razonamiento, y no es sino hasta 1920, cuando aparece el libro "Shakespeare identificado", de Thomas Looney, cuando adopta la teoría de éste y cuando así mismo comienza a agregar a sus escritos notas en las que declara ya no creer que se tratase de un actor sino de un noble el autor de las obras shakespeareanas y por lo tanto considerando inválidas algunas de las aseveraciones por el mismo hechas

<sup>110</sup> (Op. Cit., pág. 402).

<sup>111</sup> (Op. Cit., pág. 402).

<sup>112</sup> (Op. Cit., pág. 403).

<sup>113</sup> (Op. Cit., pág. 406).

**Del teatro londinense al consultorio vienés**

en otro tiempo <sup>114</sup>. Ello nos lleva a negar la aseveración de Bloom cuando asegura que el padre del psicoanálisis adoptó otras teorías como la de Jaques Pierre.

La identidad de Shakespeare, se constituyó para Freud durante toda su vida en una gran interrogante, misma que sólo pudo resolver con la aparición de un libro *Shakespeare Identified*, de Thomas Looney, el cual desarrollaba una extravagante idea que sin embargo pareció convencer al padre del psicoanálisis, a saber, que el autor de las obras que se atribuían a William Shakespeare, actor nacido en Stratford habían sido realmente escritas por el décimo séptimo Conde de Oxford.

En *'Sigmund Freud, enfermedad y muerte en su vida y su obra'* <sup>115</sup>, M. Schur, médico del padre del psicoanálisis, confirma esta idea y añade que incluso intentó convencer a varios de sus colaboradores y amigos de la legitimidad de la propuesta de Looney, pero "nunca logró convencer a Jones y al probar suerte con Arnol Zweig, se sintió molesto porque también este rechazó su hipótesis. En la misma carta, Freud expresó el siguiente razonamiento extraño: "El hecho que Shakespeare lo tome todo de segunda mano, la neurosis de *Hamlet*, la psicosis de *El rey Lear*, el desafío de *Macbeth* y la personalidad de su dama, los celos de *Otelo* etc. constituye para mí una idea inconcebible."

Por otro lado, Ernest Jones <sup>116</sup>, en la biografía que realiza del médico vienés nos dice que así como Freud tenía la opinión de que Moisés no era "lo que siempre se había creído, un judío, sino en realidad un noble egipcio" también se hallaba "obsesionado" con una idea algo similar con respecto a la personalidad de Shakespeare.

Sugiere de esta forma que "había algo en la mentalidad de Freud que lo hacía interesarse en personas que no son lo que parecen" y añade que esta situación no sólo sucedía con personajes importantes, sino también con la gente común, contando la anécdota de que cuando Freud y él sostuvieron su primer encuentro, el padre del psicoanálisis "pareció ponerse contento" cuando "descubrió que yo no era inglés, como se podía esperar por mis datos, sino galés" <sup>117</sup>.

Así mismo señala que el interés de Freud por la identidad de Shakespeareana era una cuestión muy añeja, ya que en su época de estudiante había escuchado de su maestro Meynert la idea de que el autor de las obras atribuidas al actor de Stratford era Bacon. Jones menciona que ante estas ideas el padre del psicoanálisis hizo un "sabio comentario: de ser esto así Bacon habría sido el cerebro más poderoso que el universo haya creado jamás, mi opinión mas bien es que sería mas necesario dividir entre varios rivales todo lo que produjo Shakespeare, en

<sup>114</sup> ( Existen varias notas donde Freud realiza un replanteamiento de su antigua postura con respecto a la identidad de Shakespeare, entre estos se encuentra por ejemplo: Nota 27 agregada en 1919 a "La interpretación de los sueños"; "Presentación autobiográfica" (1925-6), pág. 59 y n. 3. "Alocución en la casa de Goethe" (1930), pág. 211; "Esquema de psicoanálisis" (1940-1938), n.4, pág. 192; "Moisés y la religión monoteísta" (1929), pág. 63. Consultar anexo)

<sup>115</sup> ( Cf. Schur, M., (1972), vol. II, págs. 717 y n.4).

<sup>116</sup> ( Cf. Jones Ernest, (1953), tomo III, págs. 437- 450)

<sup>117</sup> (Op. Cit., pág. 448).

lugar de cargar con ello a otro hombre importante". Freud no aceptó esta teoría, pero menciona que este planteamiento continuó inquietándole aun después ya que "años antes de la primera guerra mundial me insistía en que hiciera un estudio exhaustivo de los métodos de interpretación usados por los 'Baconianos', y los comparara con los psicoanalíticos, entonces la idea sería rechazada y su mente quedaría en paz. De mas está decir que yo tenía muchos motivos para no querer iniciar un trabajo como este"<sup>118</sup>.

Freud, nos dice el biógrafo, se interesó además por algunas otras teorías que pretendían revetar quién era en realidad el creador de la magna obra shakespereana, entre estas figuras las que sostienen que Shakespeare es en realidad una corrupción de Brakespeare, o de Jakes Pierre, pero no llegó a creer en ninguna de ellas, lo cual es contrario a lo que afirma en su ensayo Harold Bloom.

Añade el discípulo freudiano "pasaron unos diez años sin que yo oyera nada al respecto, hasta que un día Freud leyó un libro de un autor con el infortunado nombre Looney. Esto, al comienzo, produjo una gran impresión en Freud. Shakespeare, después de todo si no era francés, por lo menos descendía de normandos"<sup>119</sup>.

En el aniversario número 75 del padre del psicoanálisis, en una reunión entre este y Eitingon, Ferenczi, y Jones, declara el último les expuso la teoría de Looney ampliamente, "Recuerdo aún el asombro que me causaba el verlo tan entusiasmado con ese tema a las dos de la madrugada", señala que un año más tarde volvió a leer este texto que tanto le había impactado y quedó completamente convencido de la veracidad de sus tesis. "Un año después (1928) me rogó que hiciera una amplia investigación sobre todo el tema de la cual se podía inferir nuevas conclusiones psicoanalíticas sobre el autor. Di un vistazo al material y le envié una carta crítica con la que no estaba nada de acuerdo, estaba evidentemente decepcionado ante la frialdad con que yo acogí la nueva tesis"<sup>120</sup>.

En el mismo año en que recibió el premio Goethe, esta creencia se vio fortalecida por la "aparición del libro de Rendall, *Shakespeare's Sonnets and Edward de Vere*, 1930, quien sostenía que un estudio de los *Sonets* demostraba que el verdadero Shakespeare era el Conde de Oxford". Así pues, en 1932, una carta al doctor Platter, Freud dijo "Estoy efectivamente casi convencido de que nadie sino este aristócrata fue nuestro Shakespeare"<sup>121</sup>.

A partir de la sugerencia de Looney, un sinnúmero de autores surgieron atribuyendo a diferentes nobles la autoría de las obras de Shakespeare, pero Freud no tomó partido por ninguno de estos nuevos descubridores y se mantuvo hasta su muerte creyendo en las tesis de Looney. Cabe señalar que hasta antes del surgimiento del libro de este autor Freud no se había inclinado por alguna de

<sup>118</sup> (Op. Cit., pág. 448).

<sup>119</sup> (Op. Cit., págs. 448-9).

<sup>120</sup> (Op. Cit., pág. 449).

<sup>121</sup> (Op. Cit., pág. 449).

las muchas teorías que sabemos han existido siempre atribuyendo a diferentes personajes la obra shakespereana. Para Jones el aceptar esta teoría de Looney debió constituir para Freud un "alivio"<sup>122</sup>.

En una carta a Eitingon, de noviembre 13 de 1922 dijo a éste que hubo dos temas "que siempre lo tuvieron perplejo hasta hacerle perder la cabeza": la controversia Bacon- Shakespeare y la cuestión de la telepatía. Por este hecho tan particular en la vida de Freud, declara Jones "un psicoanalista no puede reprimir el deseo de preguntarse si no hay un lazo íntimo entre estas dos ideas libremente asociadas. Tal vez la solución para el caso sea esta: "las cosas no son lo que parecen ser". En ambos casos habría un deseo de que cierta parte de la realidad sea modificada". "De toda esta historia de la identidad bien se puede deducir que detrás de ello hay algo de la conocida "novela familiar" como fantasía del mismo Freud. En efecto, él se confesó así mismo una fantasía consciente de su juventud bastante semejante a esto: el deseo de haber sido hijo de Emanuel y tener una vida más aliviada. Pero lo que interesa no es el hecho de que la personalidad de Freud hubiera contenido elementos semejantes a los de otros seres menos elevados, sino que fueran capaces de perturbar de tal modo su personalidad"<sup>123</sup>.

Dejando a un lado la disertación de Bloom acerca de los muchos "complejos" que maneja en su discurso sin explicitar a que se refiere cada uno de ellos; podemos rescatar lo siguiente: éste autor, rechaza que Hamlet padezca Complejo de Edipo, y declara que lo que en realidad se puede rescatar de esta obra es lo que él denomina "Complejo de Hamlet" que define como "no pensar demasiado, sino con demasiado tino", por ello Edipo de Sófocles puede que tenga Complejo de Hamlet, pero Hamlet, definitivamente no tiene Complejo de Edipo. No obstante esta idea del autor, es posible encontrar en este elemento que él destaca del pensar de Hamlet, uno de los también contemplados dentro del Complejo de Edipo, de acuerdo a Freud.

Como podemos ver en la tragedia de Sófocles, Edipo se encuentra frente a la necesidad de descubrir una verdad: quien mató a Layo, para poder detener la peste que azota a la ciudad<sup>124</sup>, pero más allá de esto se encuentra con que debe responder a ésta para saber: ¿quién es él mismo?, ¿cuál es su origen?, esas

<sup>122</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 440-50)

<sup>123</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 450).

<sup>124</sup> (Una de las primeras personas que desarrollo este tema fue Ferenczi (1912), ello lo realiza por medio del análisis a una carta que Schopenhauer escribe a Goethe el 2 de noviembre de 1815. En la misiva el filósofo alemán plantea que en la creación de "toda obra", surgen dos elementos por un lado el anhelo de descubrir la verdad y por otro lado el deseo opuesto "Debe ser como el Edipo de Sófocles que, tratando de aclarar su terrible destino, prosigue infatigablemente su búsqueda, incluso cuando advina que la respuesta sólo lo reserva horror y esparito. Pero la mayoría de nosotros lleva en el corazón una Yocasta que suplica a Edipo, por el amor de los Dioses que no siga adelante, y nosotros cedemos, y por esto la filosofía está donde está". Ferenczi en su análisis hace hincapié en la búsqueda de la verdad que se realiza en la tragedia y en que ésta se logra a través de un proceso de investigación en el que podemos observar claramente representados en Edipo, por un lado la búsqueda tenaz de la verdad y en Yocasta

mismas preguntas que el niño termina por responder en el proceso que sigue en el Complejo de Edipo.<sup>125</sup> Como sabemos, éste se constituye en un proceso de construcción de la persona en el que el ser humano va a poder establecer precisamente lo que es él mismo, por ello uno de sus procesos fundamentales es la identificación.<sup>126</sup> Así mismo, dentro de la obra shakespeariana Hamlet, se trata de determinar a través de una investigación si hubo asesinado o no del Rey Hamlet, pero, tal y como lo aclaró Freud esta se ve "detenida" por la identificación inconsciente de el hijo del rey con el asesino.

Resulta confuso el manejo que realiza Bloom, acerca de los conceptos ya que mientras en un lugar del texto asegura que es "irrelevante" en Hamlet el Complejo de Edipo, unas cuantas líneas después manifiesta que para Freud el Complejo de Edipo "es la obra maestra de lo que denominó ambivalencia afectiva" y que Hamlet es el "príncipe" de ésta por lo que debía haber buscado sólo en ésta obra shakespeariana para poder ejemplificar dicho concepto.

Ahora bien, de lo anterior podemos concluir que Bloom entendió la "ambivalencia" como sinónimo de "Complejo de Edipo", y esto, es necesario señalar, es inexacto. La ambivalencia afectiva forma parte del Complejo de Edipo, y

las resistencias internas que se oponen al descubrimiento, es decir, Edipo "representa el Principio de Realidad del espíritu humano que impide el rechazo de las ideas accidentales, por penosas que sean, exigiendo que se sometan todas a prueba de la realidad". Focault "es la personificación del Principio del Placer que, sin preocuparse de la realidad objetiva, sólo pretende ahorrarse al Yo todo sufrimiento penoso, procurando el máximo placer, y para conseguirlo, aparta de la conciencia, en la medida de lo posible todas las representaciones o ideas susceptibles de suscitar desagrado" (Cl - Ferenczi, Sándor (1912), págs. 239-48).

Este tema es tratado también ampliamente por M. Foucault. De acuerdo a lo que plantea, esta tragedia es "representativa y en cierto modo instauradora" de un tipo de relación entre "poder y saber, entre poder político y conocimiento", para él, "la tragedia de Edipo, es por lo tanto, la historia de una investigación de la verdad: es un proceso de investigación de la verdad que obedece a las prácticas judiciales de la época". Foucault plantea que es necesario romper con el mito de acuerdo al cual "allí donde están el saber y la ciencia en su pura verdad jamás puede haber poder político" para concluir en su lugar que "detrás de todo saber o conocimiento lo que está en juego es la lucha del poder", para él la Tragedia de Edipo es una representación del conocimiento moderno en la medida en que confluyen "o se unen dos esteras, la del saber mágico-religioso, representado por Apolo y Tiresias; y la de la empiria representada por el esclavo más humilde de Polbio y el más oculto esclavo de Citerón." (Cl Foucault, M. (1998A), págs. 37-59).

<sup>125</sup> (Acercas de este tema, Sándor Ferenczi nos dice: "El 'Complejo de Edipo' no es sólo el complejo nuclear de las neurosis (Freud); la actitud adoptada respecto a él determina los principales rasgos del carácter de un sujeto normal, lo mismo, en parte, que la facultad de objetividad del sabio" (Cl - Ferenczi, Sándor (1912), págs. 239-48).

<sup>126</sup> (Resultado interesante que en la obra de Sócrates, Edipo Rey, se entremezclan los temas de "conocimiento" e "identidad". Quien desarrolla este tema en forma inigualable fue Thomas de Quincey, en su artículo "La estirpe de Tebas", al fusionar el interrogatorio de la Estirpe y la personalidad del héroe. Este, según el autor, de "El asesinado como una de las bellas artes", es la respuesta al célebre enigma "en lo que respecta a Edipo, el doble acemijo exalta el misterio en torno a su persona, ya que al interpretar y trazar las vicisitudes ligadas al destino general de su raza, desde la infancia hasta la ancianidad, inconscientemente traza las terribles vicisitudes ligadas particular y distintivamente a su persona". (Cl De Quincey, Thomas (S/F) pág. 3- 9).

va dirigida hacia el progenitor del mismo sexo. Esta se manifiesta a través de deseos por parte del niño de ser, y consecuentemente poseer también lo que el padre tiene, incluyendo al progenitor del sexo opuesto; ahora bien, a través del miedo a la castración el niño cambia su deseo sensual que estaba dirigido a la madre por afecto, llegando así a concluir en un proceso de identificación con el padre del mismo sexo y a resolver el conflicto edípico.<sup>127</sup>

Uno de los puntos que también podemos destacar del trabajo de Bloom es que él pretende, aunque no lo desarrolla ampliamente, establecer una relación entre la vida de el psicoanalista y la obra de Shakespeare, específicamente "El Rey Lear", estableciendo que Freud mismo tenía su Cordelia en Anna, su hija, pero también en su esposa, en el capítulo IV del presente trabajo se desarrollará mas ampliamente esta primera aseveración. Con respecto a la idea de Bloom de que Martha Bernays tuviera este tipo de vínculo con Freud, no está, en mi opinión justificada en modo alguno, tal vez el autor se refiera a una aseveración del propio Freud en el que compara a ambas, pero no parece un elemento suficiente considerando el carácter de la hija menor del Rey Lear y la relación que existía entre Sigmund y Martha, si tenemos en cuenta lo temprano de la aseveración del médico vienés, ya que se efectuó durante su noviazgo.<sup>128</sup>

Como sabemos, dentro de la obra de Freud, así como dentro de sus epistolarios y por algunas revelaciones de sus discípulos y allegados nos es posible conocer que para el padre del psicoanálisis tuvieron siempre gran importancia

<sup>127</sup> (Cf. "...El Complejo de Edipo ofrece al niño dos posibilidades de satisfacción, una activa y una pasiva, pudo situarse de manera masculina en el lugar del padre, y como él, mantener comercio sexual con la madre, a raíz de lo cual el padre fue sentido como un obstáculo; o quiso sustituir a la madre y hacerse amar por el padre, con lo cual la madre quedo sobrando. Ahora bien la aceptación de la posibilidad de castración, la intelección de que la mujer es castrada, puso fin a las dos posibilidades de satisfacción derivada del Complejo de Edipo. En efecto, ambas condujeron a la pérdida del pene; una, la masculina, en calidad de castigo, y la otra, la femenina, como premisa. Si la satisfacción amorosa en el terreno del Complejo de Edipo debe costar el pene, entonces, por fuerza estallara el conflicto entre el interes narcisista en esta parte del cuerpo y la investidura libidinosa de los objetos parentales. En este conflicto triunfa normalmente el primero de estos poderes: el yo del niño se extraña del complejo de Edipo. ... Las aspiraciones libidinosas pertenecientes al complejo de Edipo son en parte desexualizadas y sublimadas, lo cual probablemente acontece con toda transposición en identificación, y en parte son inhibidas en su meta y mudadas en mociones tiernas..." (Cf. Freud, Sigmund (1924a), pag. 184).

<sup>128</sup> (En el contexto de esta carta Freud se encontraba comunicando a su novia de una visita que efectuó a Breuer, en ella le informa que habían estado charlando acerca de cuestiones muy íntimas referentes a la vida familiar de el aludido doctor, concretamente de su esposa y que éste le hizo prometer que no se las contaría a Martha sin hasta después que hubiesen contraído nupcias, al respecto Freud contesto "Esta misma Martha que actualmente está en Dusterbrook con la garganta mala, es, en realidad, una dulce Cordelia y existe ya entre nosotros una gran intimidad y nos contamos todo", inmediatamente agrega "el me dijo que también llama siempre a su mujer, porque ésta es incapaz de demostrar afecto hacia otras personas, incluyendo a su propio padre. Y los dos oídos de ambas Cordelias, una de treinta y siete y la otra de veintidós, deben de haberles estado sibando mientras hablabamos de ellas con tan intensa ternura." (Cf. Freud, Sigmund, (1960), Epistolario, tomo I, pág. 41)

ciertos aspectos de la vida de Shakespeare, y no solo concentró su atención al estudio y reflexión sobre algunas de las producciones del dramaturgo inglés.

Podemos por un lado ver que el creador del psicoanálisis, como muchos otros, reconoce la grandeza del poeta, le identifica, como el creador de algunas de las obras "mas grandiosas de la literatura universal", ubicándolo en esta distinción junto a Sófocles; en fin, no es raro encontrar a lo largo de su obra un sinnúmero de citas en las que enaltece la creación del poeta inglés. Sin embargo, Ernest Jones hace una interesante reflexión acerca de la opinión tan particular que tenía Freud acerca de la identidad de Shakespeare, y nos habla de como el médico vienés desarrollo una "obsesión" con respecto a este tema, e indica que, a su juicio había en el trasfondo de esta inquietud en Freud una "fantasía"; "las cosas no son lo que parecen". Así pues, Freud creía mas probable que fuese un alto aristócrata y no "el hijo inculto del inglés de Stratford" el creador de las obras que se atribuían a William Shakespeare, tal y como lo aseguraba Looney y lo ratificaba Rendall.

Es necesario destacar, que esta idea de que Shakespeare hubiese sido un personaje diferente al de Stratford no surge con Freud, antes y después de él han sido muchos los trabajos con los que se ha pretendido demostrar que el comediante inglés no había podido escribir las obras que se le imputaban. *"Un día dieran los hombres en dudar de la personalidad de Shakespeare, en dudar de que ese Shakespeare de quien nos hablan las biografías fuera realmente el autor del teatro que corría bajo su nombre, sin la menor objeción desde hacía, mas de tres siglos"*<sup>129</sup>. Así pues, la crítica norteamericana postuló como creador para las obras a Bacon, en 1907; Karl Bleibtreu, y C. Demblon en 1913 se empeñaban en identificarle como Francis Manners, sexto Conde de Rutland.

Tiempo después, es publicado un libro de Abel Lefranc. *Sous le masque de William Shakespeare: William Stanley, VI<sup>e</sup> Comte de Derby*, dentro de este, postula una nueva teoría: Shakespeare había sido en realidad el Conde de Derby. Tal afirmación la sustentaba indicando que su vida y experiencias; sus viajes, su cultura, su temperamento de Otelo celosísimo y la noticia que se tiene de que escribía "comedias para el vulgo" hacían probable esta hipótesis. A ello, Sir Sidney Lee, autor de la *Vida de Guillermo Shakespeare* y apóstol de la teoría clásica responde; *"Ignoramos las leyes que rigen el genio estético... Deberíamos mas bien preguntarnos si la obra shakespeareana revela o no un escritor genial, capaz de lanzar su imaginación, en cuanto toma la pluma, precisamente hacia un mundo distinto del que habitualmente le rodea"*<sup>130</sup>. Mas tarde, Benedetto Croce recuerda; una cosa es la biografía y otra la obra artística, aun cuando aquella sea un auxiliar para la interpretación de esta, que es, al cabo, la que mas importa.

<sup>129</sup> (Cf. Reyes, Alfonso (S/F), pág. 26).

<sup>130</sup> (Ibid. pág. 27).

En una ocasión escribe Marc Twain intentando poner fin a las discusiones sobre la identidad de Shakespeare: "*Declaremos que la obra de Shakespeare no es de Shakespeare, sino de un contemporáneo suyo que se llamaba como él*"<sup>131</sup>.

Cierto es, que aunque desde siempre halla existido esta interrogante sobre la identidad de Shakespeare, y que Freud no la ha iniciado, resulta significativo el hecho de que no sólo era este tema el que llamaba su atención, también el de si Moisés era o no hebreo y el de la telepatía. Como ya fue mencionado por su biógrafo, ellos tienen en común la indicación de que *'no todas las cosas son lo que parecen'*. Aunque Jones no desarrolla amplia esta idea, y solo la menciona como una posible explicación a las inquietudes del padre del psicoanálisis, es posible desarrollarla extensamente.

Partiremos mencionando que, la obra Shakespereana esta plagada de este elemento: una situación "aparente" en algunos de los personajes, puede constituirse como el móvil para el desarrollo de una tragedia o comedia. Dentro del presente estudio desarrollaremos este tema sólo en lo que se refiere a las cuatro obras, pero cabe aclarar que con una exploración minuciosa a las demás creaciones de Shakespeare podría revelar también este motivo.

En "*El Mercader de Venecia*" (1897), existe una situación en la que es posible entrever este tema y en esta, a diferencia de las tres que analizaremos posteriormente Shakespeare hace explícito:

Como se recordará, todos los competidores que aspirasen a desposar a Porcia, de acuerdo al mandato de su padre, deberían elegir de entre tres cofrecillos; de oro, plata y plomo, respectivamente, la persona que lograra descubrir en cual de ellos estaba el retrato de la dama triunfaría; contrario a lo que los dos competidores anteriores a Bassanio esperan hallar, por escoger los mas valioso, no son estos los encierran el triunfo, sino el metal mas vulgar, porque tai y como lo señala el pergamino de plomo, Bassanio obtiene la mano de Porcia por no haberse dejado guiar por las apariencias porque tras bellas exterioridades pueden esconderse las mayores inmundicias. El triunfador sabe muy bien esto, y podemos observarlo en el discurso de su elección, "*Las más brillantes apariencias pueden cubrir las más vulgares realidades. El mundo vive siempre engañado por los relumbrones. No hay vicio tan sencillo que no consiga dar en su aspecto exterior alguno de los signos de la virtud. El ornamento no es, pues, más que la orilla falaz de una mar peligrosa; el brillante velo que cubre una belleza indiana; en una palabra, una verdad superficial, de la que el siglo astuto se sirve para atrapar a los más sensatos*"<sup>132</sup>.

Como sabemos, en "*Hamlet*", el Príncipe de Dinamarca aparentemente es un loco, pero como podemos ver con el desarrollo de la obra es justamente él, quien conoce mejor que todos la verdad; sabe de la traición de Claudio; del carácter de Polonio y de las intenciones de sus supuestos amigos Rosencrantz y

<sup>131</sup> (Ibid. pág 26)

<sup>132</sup> ( Ver: "El Mercader de Venecia", Acto III, escena 2)

Guildestern, así como de la lealtad de Horacio. Así mismo Hamlet conoce muy bien esta situación de lo apariencial, cuando la reina, su madre le conmina a informarle "porqué parece que te afecta de un modo tan particular?". La muerte de su padre, y el príncipe de Dinamarca responde "¡Parece, Señora! ¡No, es! ¡Yo no sé parece! ¡No es sólo mi negro manto buena madre, ni el obligado traje de riguroso luto, ni los vaporosos suspiros de un aliento ahogado, no, ni el raudal desbordante de los ojos, ni la expresión abatida del semblante junto con todas las formas modos y exteriorizaciones de dolor, lo que pueda indicar mi estado de ánimo! ¡Todo eso es realmente apariencia, pues son cosas que el hombre puede fingir, pero lo que dentro de mí siento sobrepaja a todas las exterioridades, que no vienen a ser sino atavíos y galas de dolor!..."<sup>133</sup>; también se observa cuando habla con Ofelia acerca de los atavíos con los que las mujeres pueden ocultar cosas terribles "...he oído hablar, y mucho, de vuestros afeites. La naturaleza os dio una cara, y vosotros os fabricáis otra distinta. Andáis dando saltitos, os contoneáis, habláis ceceando y motejáis a todo ser viviente, haciendo pasar vuestra liviandad por candidez. ¡Vete, ya estoy harto de eso, eso es lo que me ha vuelto loco!..."<sup>134</sup>.

En "Macbeth", principalmente es posible ver el motivo cuando las hermanas del destino hacen que el Thane de Cawdor tenga confianza en exceso porque le hacen revelaciones de acuerdo a las cuales, jamás llegaría su última batalla, porque un bosque debía ir hacia él, situación imposible, o bien sería el inmortal, porque solo podría ser derrotado por un no nacido de mujer, lo cual es también irrealizable. "No me traigáis mas noticias! ¡Que deserten todos! ¡Hasta que el bosque Birnam no se traslade a Dunsinane, no me contagiara el miedo! ¿Quién es ese mancebo Malcolm? ¿No ha sido dado a luz por mujer? Los espíritus que encosen las consecuencias de todo lo mortal se expresaron así. ' ¡No temas, Macbeth; ningún hombre dado a luz por mujer tendrá poder sobre ti. ' ¡Huid pues, Thanes traidores y marchad a mezcláros con los epicúreos ingleses! Por el alma que me guía y el corazón que me late, no sucumbiré jamás bajo la duda, no me agitaré bajo el temor! " Mas tarde, cuando un mensajero le informa que un bosque se aproxima al castillo dice: " ¡Si mientes serás colgado vivo del árbol mas próximo, hasta que el hambre te disique! ¡Si es verdad lo que dices, no me importa que hagas conmigo otro tanto!... Flaquea mi resolución y comienzo a sospechar el equívoco del demonio, que miente bajo la máscara de la verdad."<sup>135</sup> " ¡No temas nada hasta que el bosque de Birnam venga a Dunsinane! ¡Y ahora, un bosque viene a Dunsinane! ¡A las armas! ¡A las armas! ¡Salgamos! ¡Si es cierto lo que éste afirma, importa poco que huya de aquí o me quede!..."<sup>136</sup>. Cuando aun cree que puede sobrevivir a la batalla, porque no morirá sino de manos de un no nacido de mujer burlándose de Macduff lo dice "... Tan fácil te fuera herir con tu

<sup>133</sup> (Ver: "Hamlet"; Acto I, escena 2).

<sup>134</sup> (Ver: "Hamlet"; Acto III, escena 1).

<sup>135</sup> (En esta frase queda expresado con toda nitidez que "las cosas no son lo que parecen").

<sup>136</sup> (Ver: "Macbeth"; Acto V, escena 3).

**Del teatro londinense al consultorio vienés**

aguda espada al viento impalpable, como hacerme sangrar. ¡Deja caer tu acero sobre vulnerables cimeras! ¡Mi vida esta bajo un hechizo y no puede rendirse al hombre dado a luz por mujer!”, y aquel responde: “¡Desconfía del hechizo! ¿Y deja al ángel del mal, de quien eres siervo, que te diga que Macduff fue arrancado antes de tiempo del vientre de su madre!”, ante esta revelación solo atina a decir el Rey “¡Maldita sea la lengua que me lo ha revelado” ¡Ha abatido mi mejor parte de hombre!, ¿Qué se crea nunca a esos demonios juglares , que se burlan de nosotros con oráculos de doble sentido, que dan palabras de promesa a nuestros oídos y quiebran nuestras esperanzas...”<sup>137</sup>

Por otro lado, Lady Macbeth, una mujer en apariencia con una gran fortaleza, que incita a su esposo a dar muerte a Duncan y trata de confortarlo en los momentos en que su ánimo decae, es presa ella misma del remordimiento y finalmente se quita la vida, en cambio Macbeth que parecería desfallecer en la empresa por haber manifestado temor permanece “con la armadura puesta” hasta el final

En “*El rey Lear*”, observamos que Regania y Gonerila aparentemente sienten un gran amor y devoción a su padre, pero solo cuando este va a realizar la repartición de sus bienes, a penas les hace entrega de su reino comienzan a tratarle completamente diferente a lo que correspondían sus juramentos. Por otro lado, Cordelia, la que se niega a exhibir su amor es quien verdaderamente le ama, ella que en apariencia le niega lo que el anciano le pide es quien finalmente acude a brindarle su ayuda en contra de sus hermanas, quien realmente le quiere. Edgardo, el hijo legítimo de Gloucester lo indica, cuando comenta “*Vale aún mas ser así, y saberse despreciado y con adulación. Ser el peor, el mas bajo y el mas abyecto trasto de la Fortuna mantiene todavía la esperanza, sin vivir en el temor. El cambio lamentable es hacia lo mejor. Lo peor se torna en ruiseñor...*” El conde de Gloucester, en la misma escena, cuando ha perdido ya los ojos, manifiesta estar en posibilidades de ver aun mejor las cosas que antes: “...*He tropezado cuando veía. Con mucha frecuencia ocurre que nuestros recursos nos hacen descuidados, y que nuestros meros defectos patentizan nuestras ventajas...*”<sup>138</sup> <sup>139</sup>, el mismo rey Lear, una vez que se percató del desprecio de sus hijas mayores se convence de su error: las cosas no son lo que parecen. “...*El usurero hace*

<sup>137</sup> (Ver “*Macbeth*”, Acto V, escena 7).

<sup>138</sup> (Ver: “*El Rey Lear*”, Acto IV, escena 1).

<sup>139</sup> (Esta situación en la que el ciego, aquel que nada ve y por tanto esperaríamos nada puede saber, tienen un profundo conocimiento de la verdad, y en cambio aquellos que gozaban de la visión deben perderla para entender su realidad, podemos observarla también en *Edipo Rey*. Como recordaremos títeres, el anciano ciego, paradójicamente vidente, es uno de los que conocen la verdad. Cuando Edipo intenta descalificar sus acusaciones a causa de su ceguera, el viejo responde: “*Te burlas de mí por ser ciego. Tú, tú sí ves. Pero no ves en que desgracia vives. Ni dónde vives, ni con quien cohabitas. ¿Sabes de quién naciste? ¡Terribles cosas: hoy miras: un día ya no verás... sean tus ojos perpetuas tinieblas. ¿Y a dónde irás? ¿Qué tierra podrá pisarte tu planta? ¿Qué puerto habrá, qué monte Citerón a que lo acojas? ¿Qué hayes de dolor ha de repetir el eco, cuando adviertas tu boda, esa boda de males que es el núcleo de tormentas que tú soñaste dichas!*...” (En: *Edipo Rey* (S/F), pag. 133.)

*prender al ratero, los vicios pequeños se ven a través de los andrajos, pero la púrpura y el armiño lo ocultan todo. Cubre con plancha de oro el crimen, y la terrible lanza de la justicia se romperá impotente ante él, ármalo con harapos, y para pasarlo de parte a parte, bastará una paja en manos de un pigmeo..."*<sup>140</sup>

Finalmente, uno de los personajes que considero más importantes, dentro de las obras shakespereanas, y que podrían ser fuente de toda una investigación, son los bufones, estos seres graciosos y en ocasiones impertinentes, carentes de preparación y buenos modales, a diferencia los nobles con los que viven, se desenvuelven dentro de las comedias y tragedias shakespereanas con un profundo conocimiento de la verdad, y de las pasiones de sus amos; a ellos, el dramaturgo de Stratford, los hace depositarios de una gran sabiduría, pero les hace aparentar estulticia.

Pero esta inquietud acerca de que "las cosas no son lo que parecen", no era privativa en Freud para el caso de Shakespeare, como ya vimos también su inquietud hizo blanco en el Moisés, pero yendo más allá de lo que nos reporta su biógrafo podemos encontrar otros ejemplos claros de esta "obsesión" por parte del psicoanalista, que no redundan en una descalificación por parte de este a los trabajos y creaciones de los grandes artistas y que no necesariamente significa que Freud viviese un conflicto especial con alguna de estas figuras, ya que sería muy difícil demostrar esta postura.

Para determinar cual es la posición del creador del psicoanálisis frente Shakespeare y otros grandes literatos que citaba también con frecuencia podemos comparar lo que escribe acerca de este y de otros grandes artistas. A Dostoievski, por ejemplo, le consideraba como un creador "no muy atrás que Shakespeare"; y no obstante ello las proposiciones que sobre él desprende no son mucho más benévolas que las del dramaturgo inglés y ambas coinciden en un hecho que ya fue analizado en la vida del inglés "las cosas no son lo que parecen".

Así pues de Dostoievski opina que no era epiléptico y si un histérico como tantos otros genios. En una carta dirigida a Stefan Zweig, del 19/ X/1920<sup>141</sup>, observa al respecto: *"La histeria procede de la misma constitución psíquica y es una expresión más de la facultad orgánica básica que produce el genio de un artista. Al mismo tiempo es también síntoma de un conflicto especialmente vigoroso y no solucionado, que opone unas tendencias básicas y posteriormente escinde la vida psíquica en dos campos. Creo que todo el caso de Dostoievski podría haberse construido sobre su histeria. Toda la vida de Dostoievski está dominada por su actitud bicefálica hacia la autoridad paterna-zarista, caracterizada por una sumisión masoquista y voluptuosa, de un lado y por una encolerizada rebelión contra la misma del otro... Esta vigorosa tendencia a la ambivalencia, combinada con el trauma infantil, puede haber determinado parcialmente la insó-*

<sup>140</sup> (Ver: "El Rey Lear" Acto IV, escena 6).

<sup>141</sup> (Cf.: Freud, Sigmund (1960), Epistolario II, 1890-1939, pág. 97).

*lita violencia del caso de histeria de Dostoievski. Aun los rusos no neuróticos poseen una ambivalencia muy destacada como sucede a los personajes de casi todas las novelas de Dostoievski. Casi todas las peculiaridades de su producción pueden ser atribuidas a su - para nosotros anormal y para los rusos muy corriente - constitución psíquica o por formularlo más específicamente, a su constitución sexual, que podría ser ilustrada clara y detalladamente destacando cuanto en ella hay de exótico y torturante. No puede esto ser comprendido sin psicoanálisis, aunque de hecho no lo precise, por ponerlo de manifiesto en cada uno de sus personajes y de sus frases. El hecho de que Los hermanos Karamasov pongan al descubierto el problema más acuciante de Dostoievski, es decir el parricidio y lo base en la teoría analítica de la ambivalencia entre el hecho real y la mala intención podría ser uno de los ejemplos. Lo extraño de su amor sexual que no es ni ciega pasión ni sublimada compasión; las dudas de sus héroes, que jamás están seguros de si aman u odian, de a quién aman, de cuanto aman etc. Son otros tantos elementos que vienen a mostrar también claramente en que terreno ha brotado su psicología".*

Por este fragmento de la comunicación ya citada podemos observar que existía en Freud esa tendencia a buscar, aplicando los conceptos psicoanalíticos, las explicaciones para entender el porque de la constitución de una u otra forma de una determinada creación artística y ello lo buscaba, necesariamente, en la vida del autor siendo congruente con sus conceptos teóricos. Este tipo de enlace que realiza el fundador del psicoanálisis lo podemos encontrar explicado en una carta dirigida a Max Schiller, el 26/ III/ 1931 <sup>142</sup>, donde le habla de sus consideraciones acerca de la creación artística en la que afirma: *"La teoría de que las realizaciones de los artistas están relacionadas interiormente por las impresiones, vicisitudes, represiones y decepciones de su niñez nos ha aclarado ya muchas cosas y, por tanto, nos merece un elevado concepto. Una vez me atreví a meterme con el más grande de todos, Leonardo Da Vinci, del que desgraciadamente se sabe tan poco. Tras estudiar su caso pude al fin afirmar que su cuadro 'La virgen y Santa Ana', que puede usted contemplar cualquier día en el 'Louvre', era de difícil, por no decir imposible interpretación sin tener algún conocimiento de la peculiar niñez de Leonardo. La misma afirmación puede aplicarse a otras cosas..."*

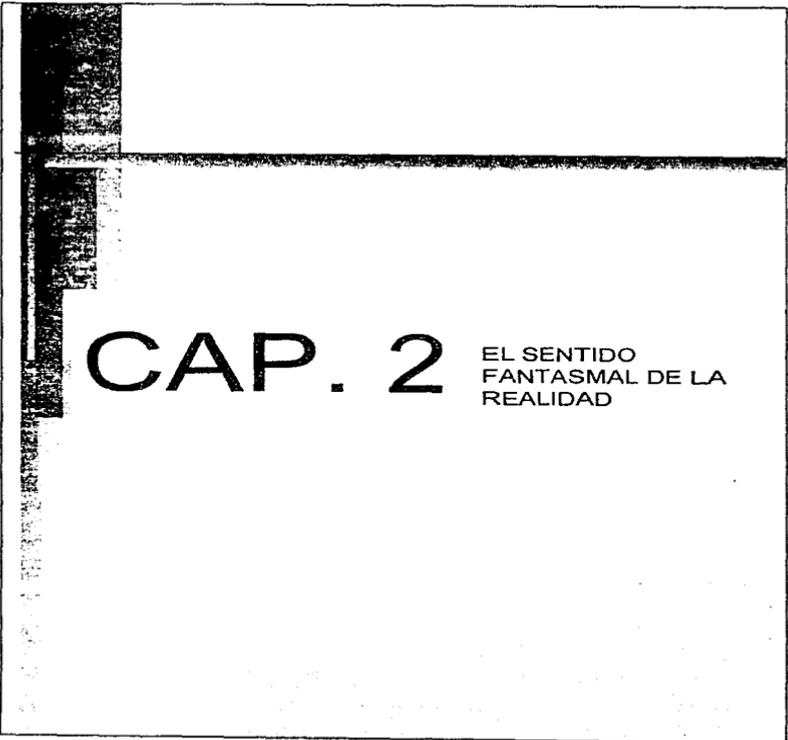
Otra de las grandes críticas que se han realizado al respecto a Freud y en general a los estudios de carácter psicoanalítico es tratar de ubicar dentro de ellas elementos clínicos o psicopatológicos ya sea en sus personajes y consecuentemente en sus creadores, al respecto, en la comunicación ya citada que sostuvo con Stefan Zweig al tratar el tema de Dostoievski aclaró su postura frente a las grandes obras "Con usted no temo el tipo de incompreensión que podría llevar a cualquier otra persona a interpretar mi énfasis sobre los aspectos psicopatológicos como un intento de disminuir o quitar esplendor a su capacidad

<sup>142</sup> (Cf. "Freud, Sigmund (1960), Epistolario II, 1890-1939, pag. 157)

creadora"; lo mismo puede aplicarse al caso de otras interpretaciones sobre las creaciones, de otros grandes artistas. Ahora bien, podemos percatarnos de que no existía en él una tendencia a colocar a los personajes de la literatura en forma arbitraria diagnósticos que no estuvieran plenamente justificados, así en una carta dirigida a Richard-Flatter, del 30/III/193<sup>143</sup>, el padre del psicoanálisis niega que a *El rey Lear* pueda aplicarse el diagnóstico de histeria.

Así pues podemos concluir que en general Freud al estudiar las obra artísticas y realizar sus interpretaciones valiéndose de los elementos conceptuales que le brindaba el psicoanálisis, no es que denostara a las mismas, no es que tratara de "humillar", como dice Bloom a Shakespeare, y yo añadiría, o a otros grandes artistas, sino que en su afán de investigación, aunque sintiera gran admiración por su creador buscaba, desentrañar la verdad, por osada o violenta que pareciera a algunas mentes candorosas.

<sup>143</sup> ("Freud, Sigmund (1960), Epistolario II, 1890-1939, págs. 148-9).



# CAP. 2

EL SENTIDO  
FANTASMAL DE LA  
REALIDAD

## **EL MERCADER DE VENECIA (1597) Reseña.**

En algún lugar de Venecia, Antonio un rico mercader de la ciudad perturba comentaba, a sus fieles amigos Salanio y Salarino, hallarse muy triste e ignorar si la presencia de la melancolía en su vida era producto de la casualidad o por el contrario la había buscado afanosamente hasta encontrarla; y al acaecer sobre su alma, conseguía trastocar su espíritu al grado en que ni el mismo era ya capaz de reconocerse. Ante tal estado de animo, sus amigos especulan sobre el origen del malestar; uno de sus argumentos coloca como motivación primigenia, la preocupación por la posible pérdida de galeones, cargados de ricas mercancías, las cuales, si se perdieran por algún contratiempo le ocasionarían gravísimos daños, sobreviniendo la quiebra; pero el mercader manifiesta estar seguro de no ser esa la causa de sus males, porque su fortuna no se halla del todo invertida en el aludido buque, sino en una flotilla de ellos. En un segundo intento, sugieren el enamoramiento como fuente de su aficción, pero Antonio rehusa aún más fehacientemente el razonamiento.

Desesperado Salarino pide a Antonio no buscar mas la génesis de su sin-sabor, antes bien, tornar su emoción en otra mucho mas gratificante, y declarar ser dichoso, por el simple hecho de no estar atribulado. Júrale también en nombre del dios de lo remoto y lo ulterior, Jano, que es un rito ya de la naturaleza crear hombres insólitos; algunos, dispuestos a reír a carcajadas a la menor provocación y otros en cambio, de talante tan sombrío incapaces de brindarnos una sonrisa, aunque acabasen de escuchar una magnífica broma.

Salanio repara de pronto en la llegada del noble Bassanio, junto con Graciano y Lorenzo, camaradas también de los antes congregados. Así pues, los acompañantes de Antonio se despiden de él deseándole logre recobrar su paz interior.

Antes de llegar a donde Antonio, Lorenzo recuerda a Bassanio el encuentro que por la noche han pactado, pidiéndole no lo olvide, su interlocutor asegura, no existe por su parte posibilidad alguna de dejar de acudir a la cita.

Por fin llegan Bassanio, Graciano y Lorenzo y al ver la apariencia lastimera del mercader el primero de ellos manifiesta su preocupación; Antonio responde aún mas desconsoladamente indicándole estar convencido de que el mundo es un gran teatro donde cada cual debe representar un papel predefinido, y a él, declara, ha tocado uno demasiado sombrío. Aquel anuncia en tal caso, ser de su preferencia representar el de bufón, y sonreír mientras su faz se cubre de pliegos hasta marchitarse; declara además resulta para el incomprensible ver a un hombre lleno de cálida sangre recorrer un cuerpo joven, con actitudes seniles. Le expone, existen en el mundo seres quienes con rostros inmutables y posturas afectadas, tienen intención de dotarse de cierta inmerecida reputación, pero solo debido a no haber sido jamás escuchados, porque de hacerlo preferirían las mas grandes locuras, por ello, exhorta a su querido amigo a no dejarse atrapar por la falsa melancolía, para conseguir una inútil reputación. Se despiden y marcha junto

## El sentido fantasmal de la realidad

---

con Lorenzo, prometiendo antes a sus amigos terminar sus disertaciones durante su próximo encuentro.

Así quedan Antonio y Bassanio solos, comentando acerca del lenguaje tan prodigioso empleado por su amigo Graciano para explicar naderías.

Antonio pregunta a su acompañante si le es posible revelar tal y como lo había prometido los detalles de aquel viaje para el cual requería su ayuda; Bassanio responde al mercader hablándole en primer lugar de su desafortunada situación económica, producto de la vida disipada llevada durante largo tiempo, en la cual sus gastos han sido por mucho, mayores a sus riquezas, siendo de tal modo su suerte que se vio precisado a recurrir a la generosidad de sus amigos, adquiriendo deudas cuantiosas sobre todo con un noble caballero, quien a lo largo del tiempo se había ya convertido en su mayor benefactor y mejor amigo: Antonio, a quien nuevamente se veía precisado a recurrir para llevar a cabo un tal empresa, gracias al cual, estaba convencido, podría recuperar no solo lo gastado en tal empresa, sino mucho más.

El mercader informa a su amigo estar imposibilitado para otorgarle él mismo el préstamo, por encontrarse todos sus bienes invertidos en diversos navíos, pero le ofrece servir de fiador ante cualquiera que pueda otorgarle el dinero requerido. Una vez escuchado esto, Bassanio habla de sus propósitos a Antonio, conquistar a una bella y virtuosa dama, de nombre Porcia, por la cual muchos caballeros se alejan de sus patrias para ir a rendirle tributo a su castillo en Belmont; frente a ellos, presente, se erigirá vencedor, y desposará a la rica heredera, esa es la razón por la que le es necesario el préstamo; requiere los medios para presentarse como un rival a la altura de los demás caballeros.

En un lugar del castillo de Porcia, en Belmont, comentaba la rica heredera a su doncella Nerissa hallar desconsolador el mundo, a lo cual la prudente compañera responde indicándole debía más bien ser dichosa por la abundancia de la que se hallaba rodeado, pero se le veía tan triste como al ser más desgraciado, concluyendo entonces: necesario es para tener dicha el no estar colocado ni demasiado abajo ni demasiado arriba, sino rodeado por un sencillo bienestar. La noble dama asegura haber escuchado máximas llenas de sabiduría, pero alega que aunque ella misma pudiese expresar otras igualmente buenas, y predicarlas no sería capaz de seguirías, porque es bien sabido, las pasiones provenientes de una naturaleza ardiente pasarán por encima de cualquier frío razonamiento; de modo tal, ningún consejo, aunque sabio, podría quitar de ella la congoja provocada por el designio de su padre muerto que le impide escoger un esposo de entre sus pretendientes, así como tampoco podría rechazar a alguno de ellos. La doncella le recomienda tranquilidad y confianza en la decisión tomada por su difunto padre al exigir al cualquier aspirante a desposarla a responder al enigma de tres cofres de oro, plata y plomo respectivamente, porque solo el capaz de resolver a semejante incógnita la amaría con seguridad. También le pregunta si ha llegado a acercarse a su corazón alguno de los príncipes hasta el momento interesados

en solucionar el enigma, sin éxito. Porcia habla de cada uno de sus pretendientes para que Nerissa pueda determinar su afecto hacia ellos.

Refiere en primer lugar al príncipe de Nápoles, cuyo mas grande interés es su caballo y el oficio de herrarle él mismo; después habla del Conde Palatino cuyo aspecto desolador y áspero le hace pensar que al envejecer se convertirá, seguramente, en un filósofo compungido. Así pues, ambos le han resultado a tal punto desagradables; ruega al cielo verse librada de los dos. Sobre el francés Monsieur Le Bon opina, supera al príncipe Napolitano y al Conde Palatino en sus defectos pero a ellos añade también su capacidad de ser como todos los hombres en general y ninguno en particular, por lo cual, aunque le profesara verdadero amor, no podría jamas comunicarse con él, no domina ninguno de los idiomas Italiano, francés o latín, ella no habla Inglés; todo lo anterior aunado a la apariencia del barón en los que se muestran mezclados atuendos y modales de todas partes. A otro de los competidores, al Lord Escocés lo considera un ser muy conflictivo, en tanto que el joven sobrino del Duque de Sajonia le resulta repugnante por sus comportamientos semejantes a los de una bestia cuando se encuentra bajo los efectos del vino, pero no menos detestable cuando no lo está.

Porcia declara, pese a la angustia por la cual pasa con el arribo de esos extraños competidores está dispuesta a permanecer casta esperando el momento de la llegada de quien resolviera el enigma y según los deseos de su padre, contraer nupcias sólo con él; y aun si llegase a sentir alguna inclinación por alguno de ellos no le revelaría el secreto para convertirse en su esposa, aunque fuese ello su mas grande anhelo.

Nerissa le habla de un único caballero conocido por ella virtuoso, apuesto y merecedor de desposar a una dama, se trata de un joven que visitó el palacio en vida del padre de Porcia, acompañando al Marques de Montferrat, la joven heredera responde recordar al caballero del cual le habla e incluso saber el nombre de aquel: Bassanio. En esos momentos un sirviente se aproxima a ellos para informar a su ama de la pronta retirada de sus pretendientes, quienes le esperan para despedirse y así mismo del reciente arribo de un mensajero informando la próxima llegada de un nuevo competidor: el Principe de Marruecos.

Por su parte, Bassanio, encontrabase en una plaza pública de Venecia buscando afanosamente conseguir el préstamo tan necesario para él, de manos de un rico judío de nombre Shilock quien se mostraba un poco dudosos en arriesgar tres mil ducados si los bienes del fiador no estaban a salvo de los caprichos del mar. Promete pensarlo detenidamente después de hablar con Antonio y Bassanio le invita a comer con ellos para poder tratar este asunto, pero el prestamista rechaza la oferta diciéndole; le es posible efectuar negocios con cristianos pero nunca comer, beber u orar con ellos. En ese momento ven aproximarse al mercader; el judío habla para sí del odio experimentado hacia el recién llegado, porque con su conducta generosa al prestar dinero sin cobrar por ello, afecta sus intereses, además de llamar usura a la actividad con la cual él obtiene legítimas

*El sentido fantasmal de la realidad*

ganancias; por todo ello, espera ansioso la oportunidad de cobrar venganza en su contra.

Al cercarse Antonio a ellos, se dirige a Shilock para hacerle una aclaración; pese a no ser costumbre suya prestar o tomar en préstamo se encuentra en necesidad de hacerlo por su amigo, así pues, requiere le otorgue el dinero. El judío responde con argumentos bíblicos intentando demostrar la legitimidad de sus actividades, y al mismo tiempo recuerda al mercader; por mucho tiempo haber sido de parte suya blanco de agresiones públicas y de burlas por su modo de obtener ganancias. Estos motivos le generaban dudas acerca de prestarle o no tanto dinero. Antonio encolerizado, contesta con desprecio a Shilock no haber acudido a él como a un amigo, sino como a un prestamista, sabiendo de antemano la necesidad de pagar algo extra a lo prestado. El usurero propone a Antonio, para mostrarle su generosidad aceptar participar en una broma, firmar un pagaré en el cual se comprometía a dejarse cortar una libra de su propia carne si no era capaz de entregar en el día y lugar estipulados frente a un notario la cantidad convenida, aclarando también este trozo de carne podría ser extraído de cualquier parte del cuerpo deseada por el usurero. El mercader acepta confiado en recibir ingresos mucho mayores al préstamo un mes antes del término del plazo acordado. Desconfiado Bassanio trata de disuadir a su amigo de aceptar las condiciones del pagaré pero no lo consigue, así que Shilock y el mercader se dirigen a casa del notario para efectuar la transacción.

En una habitación del castillo de Porcia, hace su entrada el Príncipe Marroquí, quien después de rendir tributo a la bella dama cuenta a esta sus grandes hazañas al vencer en batalla a esforzados caballeros. le habla de su valentía y sus esperanzas de conquistar lo que tantos han deseado y ninguno conseguido: desposarla. La anfitriona informa al caballero marroquí las condiciones para intentar resolver el enigma encerrado por los cofrecillos, debería antes jurar si acaso no resultase victorioso nunca más pedir en matrimonio a ninguna otra doncella; el príncipe acepta el requisito y pide ser llevado inmediatamente ante la prueba, pero Porcia le informa ello sería por la noche.

Mientras tanto, en una calle de Venecia encontrabáse Launcelot, criado y bufón de Shilock indeciso entre obedecer a su consciencia que le indicaba permanecer al lado de su amo o marcharse como lo sugería el demonio. Cuando decide finalmente huir se acerca a él un viejo ciego quien le pide informes sobre la casa del judío, el bufón lo reconoce como su padre pero él no es reconocido y planea jugarle una broma señalándole una dirección tan complicada que el anciano desanimado por no poder llegar le pregunta si acaso sabe si su hijo Launcelot vive ahí, el bufón continuando con la chanza asegúrale ser de su conocimiento la muerte de aquel por quien pregunta. El viejo lanza un grito de dolor por la pérdida del único báculo de su vejez, y Launcelot al escuchar esto da a conocer su identidad a su padre, le comenta ir en busca de Bassanio para que lo emplee porque no desea servir mas al judío. En esos instantes se acerca el personaje del cual hablaba acompañado de Leonardo y algunos criados a quienes les indica

hacer prontas diligencias y mandar traer hacia él a Graciano. Gabo y su hijo se aproximan a donde ellos y el viejo pide al caballero tomar en servicio al bufón. Bassanio accede indicándoles; el judío había ya pedido con anterioridad este Launcelot y su padre se alejan para despedirse del prestamista y llevar sus pertenencias a la casa del nuevo amo.

Momentos después llega Graciano y ruega a Bassanio lo deje acompañarlo en su viaje a Belmont; este accede a reserva de mantener un comportamiento ejemplar durante su estancia en el castillo de Porcia, guardándose de hacer gala de su ingenio brusco y excesivo en tierras lejanas. Agradecido acepta las condiciones asegurando cumplir cabalmente con cada una de las recomendaciones. Se despiden acordando reunirse a la hora de la cena.

Mientras tanto, en una habitación de la casa de Shilock, Jessica reprende a Launcelot por haber decidido abandonar al prestamista, pero le desea suerte y entregándole una carta le pide dársela a Lorenzo, durante la cena que ofrecería su nuevo amo, y a la cual seguramente estaría convidado su enamorado. Se retira el bufón y queda la joven pensando en lo pecaminoso de su conducta; avergonzarse de su padre y estar dispuesta a convertirse a la religión cristiana para casarse con Lorenzo.

Por su parte Lorenzo, Graciano, Salarino y Salanio fraguaban escaparse de la cena, ir a casa del primero a disfrazarse, cumplir con el plan trazado y estar de regreso a la reunión en una hora. En eso estaban cuando llega Launcelot y hace entrega de la misiva, encargo de Jessica a Lorenzo, el cual le pide diga a la hija del judío en secreto que la vería por la noche según lo acordado. Los amigos se dispersan; cada uno va a preparar lo necesario para ayudar al enamorado a raptar a la bella joven. Graciano pregunta a Lorenzo por el contenido de la carta y este responde se trata de un mensaje de su amada en el que le informa haber preparado ya sus pertenencias en joyas y oro, así como un disfraz de paje, con el cual evitaría ser reconocida cuando por la noche acudieran a raptarla; ella sería un portaantorchas para quien la viera.

En casa del prestamista, pedía este a su hija cuidar de sus bienes en su ausencia, ya que debía salir a una cena de la cual era invitado, no por aprecio, sino por adulación, y aunque odiaba a los demás convidados, dispuesto estaba a ir solo por hartarse a expensas de su pródigo enemigo Bassanio. En esos momentos llega Launcelot, y Shilock sorprendido de su presencia pregunta quién lo ha hecho llegar, si él mismo no lo ordenó, pero Launcelot indica que es a Jessica a quien busca, le da el mensaje secretamente recomendándole desobedecer las recomendaciones de su padre de permanecer con puertas y ventanas cerradas sin asomarse siquiera por los balcones después de su salida, ya que Lorenzo, el amigo de su nuevo amo iría por ella par a llevarla con él. El judío insiste en recomendaciones sobre como debe cuidar la joven sus bienes, indicándole saber por presentimientos, desde no hace mucho tiempo presentes, así como por un sueño en el cual veía muy claramente sacos de dinero, que algo se fraguaba en su contra. Launcelot informa al judío ser esperado por su amo y se retira. Shilock

**El sentido fantasmal de la realidad**

comenta a su hija haber dejado cambiar de amo al recién llegado porque con sus cualidades de zángano ayudaría a su nuevo amo a terminar pronto con el dinero del préstamo. Shilock se despide y Jessica entre murmullos le dice adiós; de salir todo como lo habían planeado no lo volvería a ver.

En una calle en Venecia, ya entrada la noche Graciano y Salarino esperan la llegada de Lorenzo y comentaban estar extrañados por su retraso porque al ser él el enamorado debería estar presto para la acción. Se acerca Lorenzo, pide disculpas por su tardanza y agradece la paciente espera. Se aproximan a casa del juicio donde desde una ventana aguardaba la joven la llegada de su amado.

Al llegar, Jessica reconoce a su amado y a sus acompañantes, les pide esperarla un poco para tomar provisiones y disimular su escape cerrando puertas y ventanas. Después de hacer lo necesario sale de la casa vestida de paje y se aleja con Lorenzo y Salarino; Graciano que descubre la llegada de su amigo Antonio se queda con él. El mercader le informa del aplazamiento de su reunión debido a la necesidad de partir de Bassanio a Belmont, durante esa misma noche. Se alejan los amigos para realizar los preparativos necesarios para el viaje.

En Belmont, la bella Porcia veía una vez mas como el azar era capaz de determinar su futuro, ya que en una sala de su castillo el Príncipe de Marruecos estaba a punto de iniciar la prueba. La joven le indica descorrer las cortinas que cubrían los cofrecillos y hacer su elección de entre los tres, meditando previamente las inscripciones de cada uno. El noble extranjero ve atentamente el primer cofre, hecho de oro, en e cual se indica: "*Quien me escoja ganará lo que muchos desean*"; así mismo examina el segundo cofre, de plata y cuya promesa es: "*Quien me escoja obtendrá tanto como merece*"; y por último un tercero, de plomo señala: "*Quien me escoja debe dar y aventurar todo lo que tiene*". Porcia indica al competidor haber dentro de uno de los cofres un retrato de ella, sólo aquel capaz de encontrarlo podría desposarla.

El Príncipe, confundido por no saber cual escoger relee cada una de las leyendas. Comienza por el cofre del metal mas vulgar, y comenta no estar dispuesto a dar nada ni a aventurar nada por el plomo que ningún valor tiene y nada ofrece a cambio; acerca de la plata dice estar seguro de merecer a la dama por su linaje, atractivo y cualidades, pero aún así este metal aunque valioso es por mucho inferior al oro, el cual señala también una gran verdad, Porcia a quien todo el mundo desea, es aquella capaz de hacer aventurarse a grandes caballeros y nobles de todo el mundo. Así pues, piensa el joven, el pedir en suerte el cofre de plomo sería mezquindad, escoger el de plata, tan baja en valor, un error; por lo cual se inclina por el cofrecillo aureo.

Porcia le hace entrega de la llave correspondiente al cofre de su elección. Al abrirlo el noble caballero encuentra una calavera en cuyas órbitas había un pergamino que contenía una inscripción indicándole haber sido imprudente en su elección al escoger por el valor exterior y olvidar que "las tumbas doradas conservan gusanos". El joven príncipe se despide rápidamente de su anfitriona señalán-

dole no poder por el gran dolor que experimenta permanecer mas tiempo en el lugar.

La joven, aliviada por el resultado de la prueba ordena a sus sirvientes cubrir los cofrecillos nuevamente hasta la próxima ocasión.

Y en Venecia, Salanio y Salarino comentaban lo sucedido con el judío al darse cuenta de la ausencia e su hija y la perdida de joyas y sacos de dinero, Shilock pasó mucho tiempo gritando auxilio, pidiendo ayuda y exigiendo justicia para encontrar a su hija, sus piedras y sus ducados, pero inútilmente porque nada encontró pese a que hizo buscarlos en el navio de Bassanio estando a punto de partir. Los amigos comentan la necesidad de cubrir sin falta y puntualmente el préstamo, porque de no se así el rencor del judío haría caer su venganza en contra de Antonio. Salanio recuerda, a propósito de esto, haber escuchado a un francés hablar del naufragio reciente de un navio propiedad de algún habitante de Venecia, y haber pensado de inmediato en su amigo Antonio. Salanio comenta a su interlocutor la necesidad de hacer llegar al mercader esta noticia.

En el castillo de Porcia un nuevo noble llegaba a probar suerte para conquistar a la bella dama, se trata del príncipe de Aragón. La anfitriona señala al noble las promesas que debe hacer antes de escoger algún cofrecillo. El extranjero jura no indicar a persona alguna el cofrecillo elegido por él durante la prueba; no ofrecer matrimonio a ninguna otra doncella; y por último marcharse de inmediato en caso de no resultar victorioso en la prueba.

El príncipe después de leer las inscripciones de los cofres manifiesta no escoger el de plomo por su apariencia; no escoger el de oro para no ubicarse a la altura de la muchedumbre llena de espíritus vulgares, sino más bien inclinarse por el de plata porque es su deseo obtener justo lo que merece por sus virtudes. Al abrir el cofre, encuentra un retrato, pero no el esperado sino el de un idiota, encuentra además un pergamino que le indica haber perdido en la prueba y la necesidad de marcharse de inmediato según lo pactado. Indignado pregunta, si acaso eso es lo merecido por él, pero confirma su amor a la doncella reiterándole el cumplimiento de sus juramentos.

Porcia se retira, no sin antes ordenar correr la cortina de los cofrecillos. Momentos después, llega un mensajero para informar a la noble dama de la llegada de un enviado de Venecia con un rico cargamento de obsequios y trayendo noticias acerca de un gentilhombre de aquel lugar. La dama joven junto con Nerissa se apresuran a recibir al enviado para conocer la identidad del nuevo aventurero. Nerissa pide a Dios, sea Bassanio el nuevo pretendiente.

En una calle de Venecia Salarino informa a Salanio la noticia que aun corre por ahí referente al hundimiento de un buque cargado de ricas mercancías, propiedad de Antonio, justo en el estrecho de Goodwins, donde tantos otros barcos habian encontrado ya sepultura. Ambos amigos expresan su deseo de que todo sea un mero rumor. En esos instantes llega Shilock profiriendo grandes maldiciones contra su hija; pero menciona, entre todas sus desgracias encontrar una felicidad, es de su conocimiento el infortunio en el cual ha caído el mercader, a quien

tanto odio tiene. Así, llegado el tiempo de no cubrir el pago del préstamo, podría vengarse de él cortando un pedazo de su carne tal y como lo señala el documento. Los amigos de Antonio se retiran en cuanto un mensajero de éste les comunica que su amo los espera.

Shilock es encontrado por Tubal, uno de sus sirvientes, quien le informa aún no haber encontrado a su hija; el prestamista se queja amargamente al escuchar esto, hablando de las pérdidas cuantiosas provocadas por la huida de su hija y por haber gastado mucho en encontrarla infructuosamente; sin poder vengarse siguiera. El recién llegado le da otra noticia, Antonio ha perdido un galeón que tenía en Trípoli, por lo cual muchos de sus acreedores hablan ya de la inminente bancarrota, el prestamista se alegra mucho, pero después Tubal le informa ser de su conocimiento que su hija ha gastado grandes cantidades de dinero y ha malbaratado algunas joyas. Shilock está convenido de no poder recuperar ya sus bienes; solo le queda esperar a cumplirse el plazo acordado con el mercader, para tomar un trozo de su corazón, y así poder realizar en Venecia todos los negocios, hasta ese momento impedidos por Antonio. Se alejan ambos con rumbo a la sinagoga.

En Belmont, hallabanse Porcia y su séquito en compañía de Bassanio, Graciano y otros personaje. La noble dama pedía al aventurero de Venecia esperar unos días para consultar a la suerte, ya que si acaso no se veía favorecido por esta debía abandonar de inmediato el palacio, situación no deseada por ella, antes por el contrario, era su anhelo permanecer mucho tiempo al lado de él. Y Aunque lo deseaba, no podía ayudarle a escoger el cofre adecuado para no romper su juramento y ser impura por tal acción, pero, por otro lado estaba segura; de no resultar aquel afortunado se odiaría por no haber pecado. Bassanio insiste en probar suerte confesándole el motivo por el cual desea hacerlo éste es, el gran amor que le atormenta, por el temor a no poder conseguirlo.

Porcia ordena a Nerissa descorder el velo de los cofrecillos y así mismo música para acompañar la elección, que fuese una despedida o una reverencia a un nuevo rey.

Bassanio en su elección rechaza el cofrecillo de oro y el de plata por ser adornos para la verdad superficial, porque "las mas brillantes apariencias pueden cubrir las mas vulgares realidades", no así el plomo, débil y amonizador a un tiempo, convincente por su sencillez. Así pues, decide tomar en suerte el tercer cofre. Porcia, tratando de disimular su alegría entrega la llave correspondiente al joven quien después de abrirlo saca el retrato de su amada y así mismo un pergamino; en el estaba escrita su suerte, había resuelto la prueba exitosamente, por no dejarse guiar por las apariencias podría desposar a su pretendida, y con un beso reclamar el cumplimiento del designio.

Porcia se aproxima a él y le indica que es de ella, de quien habla ese pergamino, y por tanto, después de tomarla no podría desear tomar a alguna otra, aunque fuese mas virtuosa, le declara soberano y dueño de ella y cuanto posee, así mismo le hace entrega de un anillo y le pide jamas desprenderse de él ya que

de hacerlo representaría esto el presagio de la ruina del amor entre ellos. Bassanio jura jamás separarse de la sortija, o si así fuese sería solamente por su muerte.

Nerissa y Graciano se acercan a la dichosa pareja para felicitarlos y pedirles les sea a ellos también permitido contraer nupcias, los señores aceptan prometiéndoles bodas con mucho realce.

En ese momento Graciano divisa a Lorenzo acercarse con su amada y a Salanio que los acompaña. Bassanio y Porcia les brindan la bienvenida, los recién llegados se disculpan por su inesperado arribo e indican extendiendo una carta de Antonio los motivos. El nuevo señor de Belmont pregunta alarmado si ha sucedido algo a su amigo y benefactor, pero sus compatriotas responden afirmando la presencia de un padecimiento en el mercader no físico sino del alma.

Bassanio lee la carta y todos observan intrigados la pronta palidez de su semblante. Porcia pregunta a su amado el contenido éste responde contándole la historia gracias a la cual pudo llegar hasta ella; que fue precisamente su amigo en desgracia quien le proporcionó los medios para tal empresa, poniéndose para ello en manos de su peor enemigo justamente ese amigo tan noble y obsequioso con él ha perdido su fortuna al no poder concretar sus negocios interferidos por el furioso mar y se encuentra a punto de perecer en manos de un ser despreciable. Al escuchar esto, Porcia pregunta la suma y al verificar tan pequeña cuantía pide a Bassanio la despose de inmediato y luego parte a su patria para salvar a tan querido y noble amigo.

Así lo hacen y parte Bassanio con sus amigos jurando a su esposa no volver a tener descanso hasta su próximo encuentro.

Mientras tanto en Venecia, el implacable Shilock reclamaba a un carcelero cumplir con lo estipulado por el pagaré. Encierran en una celda a Antonio y este manifiesta a Salario hallarse conforme con su suerte y no pensar en suplicar mas clemencia a su verdugo, porque convencido esta de su odio y su dureza.

Lorenzo agradece a Porcia su noble actitud al permitir a su esposa alejarse de ella para ir en busca de un amigo en desgracia. Porcia menciona que si su esposo tiene un amigo con tan buenas inclinaciones debe ser porque el mismo es así, de ese modo solo había hecho lo propio para dejar a su amado seguir sus afectos. La señora de Belmont pide a Lorenzo se encargue del manejo de su castillo en tanto su esposo se encuentra ausente y ella se retire a una finca no muy lejana a descansar y orar. El joven acepta y se pone a las órdenes de la dama para cumplir cualquiera de sus deseos. Se retira el joven acompañado de su esposa.

Porcia ordena a Baltasar, su sirviente, dirigirse a casa de su primo el Doctor Belario y llevarle una carta, tomar los vestidos y documentos proporcionados por este y llevarlos a un barco que zarparían con rumbo a Venecia donde lo esperarían ella y su dama de compañía. El sirviente se marcha a cumplir la orden de su ama, y esta indica a Nerissa el plan fraguado por ella misma, se dirigirán a la tierra de sus esposos disfrazadas de jóvenes imitando sus actitudes en todo lo posible, y al llegar, proferirán tal cantidad de fanfarronerías de sus conquistas

**El sentido fantasmal de la realidad**

que se crearían fama de muchachos jactanciosos; su acompañante no alcanza a comprender los deseos de su ama pero la sigue confiada en la promesa de Porcia de explicarle todo durante la travesía.

En los jardines del castillo de Belmont, Launcelot indica a Jessica que a su juicio se halla condenada porque los pecados de los padres recaen sobre los hijos y, si no fuera ella hija del prestamista aun no se salvaría; serían entonces las ligerezas de su madre quienes la perderían, pero la joven le indica tener la salvación gracias a su esposo, por convertirla en cristiana. Launcelot declara en ese caso a su esposo ser un mal ciudadano, porque a fuerza de tanto convertir cristianos solo consigue subir el precio de los cordos. En ese momento se aproxima a ellos Lorenzo, y la joven le informa el motivo de su querrela con el bufón, el joven tranquiliza a su esposa hablándole de la inutilidad de entablar conversación con ese personaje sin caer en sus enredos, juegos hábiles de palabras, y escaramuzas lingüísticas gracias a las cuales puede desconcertar a los más doctos en cualquier tema. Ordena al bufón marcharse a disponer lo necesario para la cena.

Mientras tanto, en una sala de justicia de Venecia, encontrábase el Dux a punto de dirimir la querrela entre el judío y el mercader a quien acompañaban sus amigos Bassanio, Graciano, Salanio y Salarino, para lo cual hace llamar ante él a Antonio, y lo indica sus condenencias por tan penoso asunto, por verse precisado a hacer cumplir un documento legalmente obtenido por un ser tan despreciable como Shilock. Antonio asegura estar dispuesto a pagar, tal y como lo indica el pagare, por lo cual trata de disponer su animo para soportar la tiranía del malvado. Shilock se acerca al estrado y el Dux le reconviene a considerar nuevamente lo sucedido y desistir de lo que aparenta ser una broma o la más extrema crueldad; pero Shilock insiste en haber expresado sus verdaderas intenciones y asegura nada podrá hacerle cancelar la ejecución, indica haber perdido por el préstamo bastante dinero, y al no poder recuperarlo pide a cambio un trozo de su enemigo.

Bassanio se enfrasca en una discusión con el judío para tratar de convencerlo, pero al no conseguirlo dada la terquedad de Shilock indica Antonio a su amigo, cesar todo intento, resulta ser más fácil ordenar a la marea no subir más, que ablandar un duro corazón judío, de modo tal prefiere se ejecute rápidamente la sentencia. El señor de Belmont ofrece duplicar la cantidad, y Shilock rehusa aceptar la oferta. El Dux pide al judío clemencia por lograr que tengan a la clemencia, pero el prestamista se niega y reclama el trozo de carne, lo pertenece según la justicia de Venecia, y esta dispuesto a cobrarlo. El Dux declara que esta obligado a disolver el tribunal si no se presenta su consejero. Salanio informa al magistrado de la presencia de un mensajero con noticias y cartas del consejero, lo hacen pasar, los presentes exceptuando el judío se alegra, aun existe una esperanza para detener el proceso.

En esos instantes entra Nerissa disfrazada de abogado e indica al Dux haber sido enviada por el doctor Belario, junto con un sabio juez que se halla a la

espera de noticias para poder entrar al recinto. El magistrado ordena a alguno ir en pos de aquel personaje para dar fin al conflicto. Instantes mas tarde entra Porcia con un disfraz de juez y pide se presenten ante ella el demandado y el demandante. Al conocerlos indica a Shilock la legitimidad de su demanda y asi mismo declara su extrañeza por el caso.

Pide Porcia se disponga todo para la ejecución, el cuchillo, el medico y la balanza para pesar la carne; dice asi mismo al mercader si desea agregar algo antes de la ejecución y este responde estar lleno de valor, solo pide a Bassanio se acerque para despedirse de el, después de cumplido esto le pide no sentir culpa ni reprocharse responsabilidad alguna por lo sucedido; finalmente es lo mejor que podría sucederle toda vez que perdió su fortuna, le pide refiera a su esposa lo sucedido y le hable de él como de un buen amigo.

Después de ello el juez dicta la sentencia y pide al judío cortar el trozo de carne que le pertenece. Estando a punto de incrustar el cuchillo, le advierte, dado que la cláusula le concede una libra de carne podrá cortarla, pero si acaso vertiese una sola gota de sangre, todos sus bienes y riquezas pasarían a ser patrimonio de la ciudad luego de la ejecución, al ver la imposibilidad de cumplir el contrato el judío pide se le pague a cambio tres veces mas el monto del préstamo, pero el juez no lo permite e insta a Shilock a tomar justo solo el trozo de carne que le corresponde. El prestamista pregunta si puede al menos obtener la cantidad prestada y se le responde negativamente, solo podría obtener su retracción o ejecutar la sentencia a riesgo de morir.

Dispuesto estaba el judío a marcharse, cuando el juez le indica que de acuerdo a la ley de Venecia, por haber pretendido atentar contra la vida de un ciudadano merece la muerte si no es perdonado por el Dux, éste le perdona la vida pero confisca sus bienes; la mitad para el Estado y la otra mitad para Antonio, sino morir ahorcado.

Antonio intercede a su favor indicando su deseo de reducir a la mitad la multa, la parte correspondiente a él, pasaría a manos del joven raptor de su hija, esto con la condición de volverse a la fe cristiana y de heredar todos sus bienes a Lorenzo y a Jessica después de su muerte mediante una acta de donación ahí redactada. Shilock acepta, pide venia para retirarse y se le concede.

El Dux invita al juez y al abogado a cenar pero la rechazan cortésmente indicando su deber de partir inmediatamente a Padua. Bassanio, Graciano y Antonio como muestra de agradecimiento ofrecen la cantidad de la querrela al juez, pero este no acepta señalando ya haber recibido como pago la gran satisfacción experimentada por impartir justicia, solo piden les recuerden y como obsequio les den las sortijas que adornan sus manos. Bassanio y Graciano indican no poder cumplir sus deseos por un juramento hecho a sus esposas, pero prometen conseguir unos de mayor valor y obsequiárselos. El juez y el abogado rehusan la oferta mencionando la poca validez de sus excusas, si realmente era ese el motivo, con seguridad sus esposas entenderían al explicarles. Se alejan las mujeres

**El sentido fantasmal de la realidad**

disfrazadas. Antonio pide a sus amigos en nombre del afecto que los une darles alcance y obsequiarles las joyas.

Porcia ordena a Nerissa enviar el documento de donación a judío para firmarlo y poder hacer entrega de él a Lorenzo a su regreso a Belmont.

Graciano después de mucho buscar a juez le hace entrega del anillo solicitado por él a Bassanio, y el abogado pide a su vez éste le entregue el su sortija también, así lo hace.

Por la noche, mientras Lorenzo y Jessica contemplaban el cielo plagado de estrellas, llega Stephano, un sirviente de Porcia, para anunciar el arribo de ésta al rayar el día. Launcelot hace acto de presencia y anuncia la llegada de su amo. Jessica y Lorenzo preparan una fiesta para dar la bienvenida a los dueños del castillo.

Retornan Porcia y Nerissa al castillo, Lorenzo les da la bienvenida y les informan de la próxima llegada de sus esposos. La señora del castillo ordena se disimule su ausencia frente a su cónyuge.

Porcia da la bienvenida a su esposo y a Antonio. Graciano apartado de ellos se excusa ante su esposa por no tener consigo el anillo obsequiado por esta. La ama pregunta cual es el motivo de la riña y ambos justifican el porque tienen la razón, uno aludiendo al valor reducido del objeto perdido y la otra al juramento hecho como sus motivos para discutir, Nerissa asegurando se lo regalo a otra mujer y él jurando lo dio como pago a un abogado. La señora censura la conducta del joven, y pone como ejemplo de quien verdaderamente cumple un juramento de amor a su esposo. Graciano informa a Porcia que su anillo debió obsequiarlo aquél al juez, y esta acusa a su esposo de hipocresía y deslealtad asegurándole no entrará a su lecho si no recupera la sortija obsequiada ya que al perder el anillo, ante ella, ha perdido el honor. Le pide esperar en el castillo mientras ella va en busca del juez dueño de su anillo y de su virtud y le toma por compañero en el lecho.

Antonio suplica a Porcia perdone a su esposo, y este asegura que no romperá en lo sucesivo ningún juramento y por haber sido el causante de la riña ofrece su alma en prenda de ello. La dama al escuchar esto le toma por frador de su esposo y le entrega el anillo, para que el lo devuelva a su dueño y jamás vuelva a separarse de él. Bassanio lo reconoce, su esposa lo indica que se entregue al juez para obtenerlo. Nerissa dice lo propio a Graciano, el cual habla despectivamente de la conducta de su esposa.

Porcia molesta por ello revela la verdad, los esposos al darse cuenta de la broma jugada por sus cónyuges se sienten aliviados y piden perdón por sus acciones.

Momentos más tarde llegan Lorenzo y Jessica a quienes les hacen entrega de la carta de donación de bienes firmada por el judío. Lorenzo se muestra agradecido al igual que su esposa.

Porcia les invita a entrar al castillo para aclarar todas las dudas surgidas por tanta confusión. Graciano por su parte prefiere ir a sus aposentos junto con Nerissa, jurando cuidar mientras le quede vida la sortija obsequiada por su esposa.

*El Mercader de Venecia, Reseña*

## Perspectiva Histórica.

Hasta antes de 1594, el poeta sólo había producido dos grandes obras teatrales: *Romeo y Julieta* y *Ricardo III*, pero es justamente antes del término del año mencionado cuando produce la primera de sus grandes comedias *El Mercader de Venecia*, con ésta, dicen los críticos, se ve terminada la gran influencia de Marlowe sobre él; ejercida por medio de su creación *El Judío de Malta* <sup>1</sup>

Esta obra shakespereana, se caracteriza, no sólo por la violencia de los sentimientos que se manejan y la complicación de la intriga, sino sobre todo, por que en ella comienza a vislumbrarse el profundo interés en el desarrollo de los caracteres de los personajes, que le dan su cariz distintivo al teatro del dramaturgo y que lo harían inmortal.

En este año, un gran movimiento antisemita recorre toda Inglaterra, con la ejecución en Tyburn, el 7 de junio, del judío español Rodrigo López, uno de los hombres más eruditos de su tiempo y quien siendo médico de grandes personalidades de la realeza, se viera involucrado en intrigas en las que se le acusaba de pretender envenenar a la reina y a Antonio Pérez, el entonces secretario de Felipe II, por órdenes de agentes españoles, aunque nunca se le probó nada fue ejecutado. A estos hechos, se atribuye la creación de *El Mercader de Venecia*, correspondiendo, dentro de la obra, Pérez al mercader Antonio, y como Shilock a Rodrigo López <sup>2</sup>

*"Aunque éste suceso no contradice la creación de la misma no existe circunstancia histórica alguna con la que se pueda relacionar la data de la composición. Sólo se ha encontrado un elemento que podría acercarnos a la fecha; en 1594, el 25 de agosto, Henslove escribe en su Diary una nota acerca de La comedia Veneciana, de la que habla como una obra nueva, pero resulta sin embargo erróneo pretender asegurar sólo por el parecido entre ambos nombres que se trate de la misma creación"* <sup>3</sup>

Los datos con los que se cuentan indican, no obstante, que la obra no fue inscrita en la Corporación de Libreros, sino hasta el 22 de junio de 1598 y su primera edición corresponde a el año 1600

Muchos han sido los trabajos realizados por la crítica para determinar las fuentes de *El Mercader de Venecia*, se sabe que para su creación fue necesario conocer a fondo las costumbres y la forma de vida Veneciana; en la obra se pueden observar fragmentos del discurso de diversas narraciones y cuentos, entre los cuales se destaca *Il Peconore*, de Sir Giovanni Fiorentino, colección de novelitas Italianas compuestas a fines del siglo XIV entre los que se encuentra

<sup>1</sup> (Cf. William Shakespeare, Obras completas Introducción, pág 63-6)

<sup>2</sup> (Op. Cit., pág. 63).

<sup>3</sup> (Op. Cit., pág. 63).

uno referente al mercader de Venecia <sup>4</sup>, que al ser muy popular terminó por convertirse en una canción inglesa famosa en tiempos del dramaturgo. También rescata de El orador de Alejandro Silvayn, que contiene varias arengas inspiradas en Tito Livio y otros autores de la antigüedad, es de su conocimiento también una obra de Ruggieri de Figgiovanni, donde vagamente se habla del tema de dos cofres, cerrados que el rey Alfonso de España da a elegir, uno de los cuales contiene tierra y el otro la propia corona; se sabe también que tuvo a su alcance para esta obra la colección de cuentos escritos en latín conocidos bajo el título de Gesta Romanorum, donde por separado se narran los principales acontecimientos de la obra en Shakespeare: por un lado en el capítulo XLVIII se relata la historia de un mercader que habiendo tomado un préstamo a cierto caballero se comprometía a pagar con su propia carne, como al llegarse el vencimiento del documento no había reunido la suma convenida el mercader, el prestamista acude ante un juez para exigir el pago en los términos que marcaba el pagaré. La dama del mercader disfrazada de varón acude al juicio y trata de impedir el pago que exigía el prestamista, pero este se niega pese a la oferta de duplicar la cantidad que le hiciera la joven. En otro capítulo de la misma obra, se narra el incidente de los cofres; cierto Rey de Apulia envía a su hija para que desposase al príncipe de Roma; al llegar la joven el rey le da a escoger entre tres cofres, de oro, plata y plomo cada uno con una inscripción; si acaso fuese digna de su hijo debería indicar cual de ellos contenía riquezas; la dama, tras un breve análisis de las inscripciones se inclina por el de plomo y es este justamente el que le permite desposar al príncipe.

Pero pese a todos estos datos acumulados surge aun una duda entre los críticos y demás estudiosos Shakespereanos. ¿Acaso tendría Shakespeare la paciencia de recolectar elementos tan dispersos de tan variadas obras para conformar la suya?, o acaso habrá tomado algún escrito de algún autor desconocido y se habrá basado en él. Es conocido el hecho de que en el corral de la posada londinense Bull, presentase en 1579 un drama inspirado en la canción de Genutus y de 'Il Peconore', pero posterior a ello nada se sabe de lo sucedido con el aludido drama; se ha especulado que tal vez el dramaturgo inglés se interesó por él y lo retomó para crear su Mercader de Venecia

\* (El tema de la persona que debe pagar una deuda contraída con su propia carne, fue también utilizado por Baltazar Gracian (1601-1658), para escribir el primer III, en *El Héroe. Compite con la de Salmón la prontitud de aquel Gran Turco, pretendía en odio cortar una onza de carne a un cristiano, pena sobre usura. Insistía en ello con igual terquedad a su Príncipe que perdía a su Dios. Mandó el Gran lues traer peso y cuchillo: conmiólo el diquello si cortava más ni menos. Y fue dar un corte a la lid, y al murido un milagro de el ingenio.* (Cf. Reyes, Alfonso (S/F), pág. 154)

Un interesante trabajo realizado en 1936, dentro de los linderos de nuestra máxima casa de estudios, es el que presenta Martha K. Trinker, para obtener el grado de maestría en Letras, en la Facultad de Filosofía y estudios superiores.

Esta tesis cuyo título es "Las Heroínas de Shakespeare" <sup>5</sup>, proporciona un estudio de las características de las damas creadas por Shakespeare, relacionándolas con el desarrollo de la personalidad del poeta.

Destaca que en esta obra podemos ver dos personajes predominantes: Porcia y Shylock. "Si nos concentramos en Shylock, no encontramos más que una tragedia patética, la tragedia de un judío en tierra extraña" <sup>6</sup>. Si por el contrario se estudia desde el punto de vista de Porcia, tenemos "la mujer ideal de Shakespeare... la más amable y discreta de sus heroínas" <sup>7</sup>.

De acuerdo a la autora es uno de los personajes mas inteligentes de Shakespeare a tal grado que muchas de sus palabras son proverbiales, ella a diferencia de Julieta que "se arroja a si misma y a su fortuna a los pies de su amante" es mas reservada y entrega su amor "con plena conciencia de su valer" <sup>8</sup>; cuando se llega el momento del juicio y ella con resolución y valor se disfraza de juez, implora con "espíritu verdaderamente femenino" al juicio clemencia. Así esta joven salva al mercader, sin saber -advierte la autora- que "Antonio ha insultado al judío y le ha escupido en toda oportunidad. No puede imaginar que el mismo Antonio, que ahora esta a merced del judío, fríamente lo vería ser quemado vivo si tuviera ocasión" <sup>9</sup>.

Este personaje, es a juicio de Trinker la mas "viva heroína" de Shakespeare, y uno de los modelos de mujer ideal mas acabados.

\*

En su libro "Shakespeare para españoles" (1951), David Charles <sup>10</sup>, destaca algunos aspectos muy importantes que partiendo de la obra es posible conocer del periodo en el que vivió Shakespeare en primer lugar, menciona que el leer esta obra en particular, y muchas otras de la época "nos da una idea, bastante triste de la moral de aquellos días" y añade "Conseguir esposas ricas, insultar a judíos, no pagar deudas, parecen las principales preocupaciones de la época" <sup>11</sup>. Charles reconoce en esto dejos del "teatro amoral de Terencio", en el que se ven los arduos que realiza un joven por conquistar a la codiciada cortesana; y agrega

<sup>5</sup> (Cf. De Trinker, Martha K. (1936), págs. 23-27).

<sup>6</sup> (Op. Cit., pág. 23).

<sup>7</sup> (Op. Cit., pág. 23).

<sup>8</sup> (Op. Cit., pág. 25).

<sup>9</sup> (Op. Cit., pág. 26).

<sup>10</sup> (Cf. David, Charles (1951), pág. 116-119).

<sup>11</sup> (Op. Cit., pág. 116).

que aunque el poeta extrajo de un cuento italiano considera que al realizar la adaptación del mismo tal vez le dio "un ligero tono del teatro latino" <sup>12</sup>.

El autor indica que el "hombre moderno" otorgaría más fácilmente sus simpatías a Shilock "al fin y al cabo, si los demás son embusteros, Shilock es un asesino en perspectiva, cuyo castigo es relativamente leve". Justamente por su preferencia a este personaje, muchos de los "partidarios de Shilock" consideran ahora que esta obra fue escrita como una protesta secreta contra el judío portugués Rui López, acusado injustamente de pretender asesinar a la reina y a Antonio Pérez <sup>13</sup>.

A juicio del autor no es precisamente esta la razón por la que Shakespeare consigue que "simpaticemos" con el judío, sino más bien lo logra "a pesar suyo", lo logra presentándonos "todo el dolor humano que puede sentir este hebreo, por otra parte tan maligno y resentido", esto, nos comenta Charles David, cuando "el ambiente se había hecho más tolerante para con los judíos que en el Renacimiento" y se pretendía ver en esta obra "un anticipo consciente de esta actitud" de tolerancia en el dramaturgo podría haber formado parte de las creencias de muchos. Pero ello no es verdad, Shilock no es un personaje con el que Shakespeare simpatice, es más bien del tipo del "Judío de Malta" de Marlowe, sólo que expresado en "forma más adulta y compleja". Para Charles, a Shilock no es posible verlo como un personaje en el cual Shakespeare pretende reivindicar a los judíos, el es "maligno"; "no es posible que Shakespeare, si le causó mala impresión la condenación de López, hiciera este comentario, que más que una apología parece una calumnia" <sup>14</sup>.

<sup>12</sup> (Op. Cit., pág. 117).

<sup>13</sup> (Op. Cit., pág. 117).

<sup>14</sup> (Op. Cit., pág. 117-8).

## Freud y "El Mercader de Venecia".

Cuatro son los aspectos que nos permiten determinar claramente la relación entre El Mercader de Venecia y la vida y obra de Freud; el primero que destacaremos se refiere a una cuestión a la cual era muy sensible: el antisemitismo, situación que como recordaremos es desarrollada en esta obra, la segunda es la similitud que existe entre una escena de la obra (aquella en la que Antonio, el rico mercader, patrocina a su amigo Bassanio, para que acuda a donde Porcia y pueda conquistarla), y un episodio similar en la vida de Freud, teniendo como mecenas a Joseph Paneth; en tercer lugar, veremos cómo Freud trabajó sobre esta obra considerando no la totalidad de sus motivos <sup>15</sup>, sino de acuerdo a lo que Forrester llamó el mapa de símbolos; por último, un tema que ya ha sido tratado, que es el de "lo aparenial".

En la biografía del padre del psicoanálisis realizada por Peter Gay, encontramos un interesante apartado intitolado "El desafío como identidad" en el que se refiere a la forma como Freud vivió su condición de judío <sup>16</sup>.

Hacia el periodo de 1930, Freud vive, como muchos otros, sobre todo en el área central de Europa la tragedia del antisemitismo, la forma como fue siempre firme este tema fue diverso, pero la postura adoptada por el creador del psicoanálisis; así pues "a diferencia de Adler, que se convirtió al protestantismo, y de Rank, que se volcó brevemente hacia el catolicismo romano, Freud nunca rechazó ni ocultó su ascendencia" <sup>17</sup>.

En 1873, durante su primer año en la Universidad, había descubierto que se suponía que debía sentirse inferior a causa de su "raza". Su respuesta fue el desafío: no veía razón alguna para inclinarse ante el veredicto de la mayoría <sup>18</sup>.

Años más tarde, en 1897, sintiéndose prácticamente sólo con sus descubrimientos subversivos, se unió a una Logia local de la B'nai B'rith y en ocasiones pronunció conferencias en ella, "después de que se encontrara médicos afines, ansiosos (aunque no capaces) de asimilar sus ideas, espacio sus conferencias en la logia y su asistencia a las reuniones". En una reunión con los miembros de dicha logia, hacia 1926 <sup>19</sup>, era considerado uno de los "hermanos" más distinguidos y le celebraban un festejo por su septuagésimo cumpleaños, después que el doctor Ludwig Braun expusiera el trabajo científico del padre del psicoanálisis añade un discurso en el que cuenta "cómo me convertí en hermano y la que buscaba al acudir con ustedes", en este discurso les cuenta como "me convertí en uno de ustedes, participé en sus intereses humanitarios y nacionales".

<sup>15</sup> (Como se recordará el aspecto en el que Freud centro su atención fue la elección entre los tres cofrecillos, en: "El motivo de la elección del cofre", (1913), págs. 303-317).

<sup>16</sup> (Cf. Gay, Peter (1988), págs. 662-667).

<sup>17</sup> (Op. Cit., pág. 662).

<sup>18</sup> (Op. Cit., pág. 663).

<sup>19</sup> (Cf. Freud, Sigmund (1960), Epistolario, vol. 2, (1891- 1939), pág. 123).

La soledad y la marginación que trajeron consigo sus investigaciones le tenían apesadumbrado; necesitaba ser escuchado, así pues contó en aquella ocasión esta experiencia: *"Sucedió en los años siguientes a 1895, dos vigorosas impresiones se sumaron para producir en mí el mismo efecto. Por su parte acababa de tener mi primera visión de las profundidades del instinto humano y captado muchas cosas que eran un tanto delicadas y al principio incluso pavorosas. Por otra parte, cuando se hicieron públicos mis impopulares hallazgos perdí la mayor parte de amistades personales que tenía en aquella época. Me sentía casi como un proscrito y era evitado por todos. Este aislamiento me hizo desear unirme a un círculo de hombres excelentes, con elevados ideales que pudieran aceptarme amistosamente no obstante mi temeridad, y me hablaban de su Logia, como el lugar donde podía encontrarlo"*<sup>20</sup>.

Freud sintió siempre que un fuerte lazo le unía a la comunidad judía y aunque no estaba seguro de que clase era su vínculo, sí estaba convencido de que no se debía a cuestiones religiosas ni de nacionalismo, ello lo podemos ver claramente en otro fragmento de la comunicación ya antes citada. *"El hecho de que sean ustedes judíos no podía sino acentuar mi anhelo, pues yo también lo era, y siempre me ha parecido no sólo indigno, sino completamente estúpido negarlo. Lo que me retenía atado a mi raza no era -he de admitirlo- la fe, ni incluso el orgullo nacional, pues siempre he sido escéptico y me educaron prescindiendo de la religión, pero no sin el respeto debido a las llamadas "exigencias éticas" de la civilización humana. Siempre que quisieron brotar en mí Sentimientos de exaltación nacional he intentado suprimirlos como desastrosos e injustos, asustado por el ejemplo de aquellas naciones entre las cuales nos distribuimos los judíos"*<sup>21</sup>.

Ciertamente Freud definió muy claramente su postura ante las religiones y se mantuvo siempre firme en estas convicciones en una carta a Ludwig Biswanger de octubre de 1936<sup>22</sup>, podemos observar cual era esta "Ya encontré sitio para la religión cuando di con la categoría que llamo "neurosis de la Humanidad"...". Aunque ciertamente algunos de sus escritos podrían haber parecido como un ataque a la religión, como por ejemplo el de "Moisés y la religión monoteísta", al respecto él mismo aclara en una carta a Charles Singer<sup>23</sup>: *"Puede considerársele como ataque a la religión sólo en cuanto cualquier investigación científica de la fe religiosa presuponga incredulidad. Ni en mi vida privada ni en mis escritos he ocultado mi escepticismo total. Cualquiera que interprete el libro desde este punto de vista tendrá que admitir que sólo el judaísmo, y no el cristianismo, tiene motivos para darse por ofendido por las conclusiones que extrae. Sólo unas cuantas observaciones, y nada nuevas, aluden a la cristiandad. Lo mas que puede hacer uno es citar el viejo adagio: 'Cogidos juntos, colgados juntos' No preciso aclararle*

<sup>20</sup> (Op. Cit., pág. 124).

<sup>21</sup> (Op. Cit., pág. 124).

<sup>22</sup> (Op. Cit., págs. 177-8).

<sup>23</sup> (Op. Cit., págs. 198-7).

**El sentido fantasmal de la realidad**

*que tampoco me gusta ofender a mi propio pueblo. Mas ¿qué puedo hacer? Me he pasado toda la vida defendiendo lo que consideraba como verdad científica aún cuando resultara poco cómodo y desagradable para mis congéneres".*

Sin embargo, había un poderoso sentimiento que lo unía de alguna forma con los judíos que iba mas allá de las dos cuestiones ya mencionadas, estos sentimientos, tan difíciles de interpretar los vemos reflejados en estas palabras escritas por Freud para ser leídas ante los miembros de la logia en la celebración ya mencionada, *"Quedaban sin embargo, dentro de mí los elementos suficiente para hacer irresistible la atracción el judaísmo y los judíos, como muchas oscuras facultades emocionales, mas vigorosas cuando menos podían ser expresadas en palabras, la conciencia clara de una identidad interior y lo familiar de una estructura psicológica similar"*<sup>24</sup>. Estos fueron precisamente los que muchas veces le hicieron sentirse, junto con el pueblo judío, en una condición especial e injusta, en una carta a Roman Rolland<sup>25</sup>, explica *"Pertenezco, desde luego, a una raza que en la Edad media era tenida por responsable de todas las epidemias y a la que hoy se atribuye la desintegración del Imperio Austríaco y la derrota alemana. Tales experiencias le quitan a uno la esperanza y, desde luego, no dan base para concebir ilusiones. Gran parte del trabajo de mi vida (soy diez años más viejo que usted) he transcurrido intentando destruir mis propias esperanzas y las de la humanidad. Mas si aquellas no pueden ser hechas realidad, o lo logran sólo en parte, si en el curso de nuestra evolución no aprendemos a desviar a los propios instintos de la senda que conduce a la destrucción de nuestros semejantes, si continuamos odiándonos por cosas insignificantes y exterminándonos por un ruín ánimo de lucha; si seguimos explotando los grandes progresos realizados en el control de los recursos naturales para nuestra eliminación mutua. ¿Qué clase de futuro se ofrece a nosotros? sin duda, es difícil librar la preservación de nuestra especie del conflicto que existe entre nuestra naturaleza instintiva y las exigencias de nuestra civilización"*. Ese sentimiento que los judíos "llevamos en nuestro ser en común", imposible de entender, es el que en una carta a Barbara Low<sup>26</sup>, con motivo del fallecimiento del psicoanalista judío David Eder, en 1938, Freud refiere como "esa cosa milagrosa que -inaccesible hasta ahora para cualquier análisis hace al judío".

No obstante esta desesperanza, tenía un gran reconocimiento por la que él creía una posición de "ventaja" en que le colocaba su condición de judío ateo. Consideraba que ésta le permitió realizar estudios que por su naturaleza, si hubiese profesado alguna religión o pertenecido a otra raza tal vez no hubiese podido desarrollar. En un fragmento del discurso pronunciado ante la logia que ya fue citado dice: *"Y antes de que pasara mucho tiempo, me di cuenta que debería precisamente a mi: naturaleza judía mis dos cualidades principales que me han*

<sup>24</sup> (Op. Cit., pág. 124).

<sup>25</sup> (Op. Cit., págs. 105-6).

<sup>26</sup> (Op. Cit., pág. 174).

sido indispensables a lo largo de mi difícil existencia. Por ser judío me halle libre de muchos prejuicios que restringen a otros en el empleo del intelecto; como judío me sentía preparado para formar parte de la oposición y renunciar al acuerdo de la mayoría 'compacta'..."<sup>27</sup>. En una carta que escribe a Abraham señala: "A nosotros los judíos las cosas, en conjunto, nos resultan más fáciles, porque carecemos del elemento místico..."<sup>28</sup>.

Al respecto de este punto, podemos concluir que, Freud se veía como un hombre marginal y pensaba que esa posición le proporcionaba una ventaja inapreciable. En una comunicación a Pfister de fines de 1918 citada por Peter Gay<sup>29</sup>, encontramos el siguiente comentario por parte del padre del psicoanálisis: "Y pasando a otra cosa ¿porqué ningún devoto creó el psicoanálisis? ¿porqué hubo que esperar a un judío completamente ateo?" Añade el biógrafo que en la contestación que hiciere aquel, "no se desconcertó en absoluto, contestó que ser piadoso no equivalía a tener el genio descubridor, y que la mayoría de las personas piadosas eran incapaces de tales logros. Además Pfister no estaba dispuesto a considerar a Freud ni como ateo ni como judío "Nunca hubo un mejor cristiano". Freud no comentó ese cumplido bienintencionado aunque dudoso. Pero conocía las respuestas a sus propias preguntas, y esta difiera decisivamente del elogio alegre y falto de tacto de Pfister".

Freud sentía una inmensa gratitud hacia los miembros de la Logia que, durante tiempos difíciles, se constituyeron en su "primer público", un público que le brindó "alivio y estímulo" y cuya "bondad les llevó incluso a hacerme reproches por mi alejamiento durante el último tercio de éste periodo". Este discurso lo termina señalando "No sé si habrá sido un buen hermano, y me inclino a pensar que no, pues concurrían en mi caso un sin fin de circunstancias especiales. Sin embargo, puedo asegurarles que los años que he estado con ustedes han significado mucho para mí y han hecho mucho por mí. Por esos años y por el día de hoy sírvanse aceptar mis más expresivas gracias"<sup>30</sup>.

Los miembros de la B'nai B'rith lo colmaban de alabanza, pero no eran los únicos en una misiva dirigida a Marie Bonaparte, en mayo de 1926<sup>31</sup>, después de cumplir setenta años, señala "...las sociedades judías de Viena y la Universidad de Jerusalén, (de donde soy profesor honorario), en una palabra, todos los judíos me han ensalzado como a un héroe nacional, aunque el servicio que haya podido prestar a la causa se limite al hecho de que nunca he negado mi raza".

Según Gay, "En 1908, luchando por mantener unidos a sus partidarios suizos no judíos, en sus carta a sus amigos íntimos judíos Abraham y Ferenczi, les rogó paciencia y tacto, apelando a las afinidades "raciales" que los unían como

<sup>27</sup> (Cf. "Sigmund Freud- Karl Abraham" (1965), pág. 70-1 ).

<sup>28</sup> (Cf. Gay, Peter (1938), pág. 668).

<sup>29</sup> (Cf. Freud, Sigmund (1960), Epistolario vol. 2, (1891-1937), pág. 125).

<sup>31</sup> (Op. Cit., pág. 125).

base esencial para la perfecta cooperación en aquel momento crítico"<sup>22</sup>. Justamente Freud se sentía muy ligado a los judíos, y si ellos además eran sus colaboradores podía expresar frases como la dirigida a Abraham "¿me permite que le diga que lo que me atrae de usted son los rasgos afines judíos?"<sup>23</sup>.

Gay ve la importancia de esta situación para Freud en un sueño de éste de principios de 1898, que tuvo después de asistir a una representación de la obra Theodor Herzl sobre el antisemitismo titulada *El nuevo gueto*, parece prácticamente una respuesta a la situación política; solo con "la cuestión judía, con la preocupación por el porvenir de nuestros hijos, a los que uno no podía brindarles un hogar nacional". Herzl es un interesante punto de partida para el sueño. Freud que conocía bien el mensaje de aquel hombre, observó el desarrollo del sionismo con un interés benévolo, pero sin tomar parte activa en el movimiento. "El sionismo -le escribió a J. Dwossis, de Jerusalén, que estaba traduciendo algunos de sus textos al hebreo- ha suscitado mis mas fuertes simpatías, que todavía me atan a él desde el principio" le había interesado "cosa que la situación de hoy en día parece justificar. Me gustaría estar equivocado acerca de esto"<sup>24</sup>.

"Lo que llama la atención en su correspondencia -dice Gay- de fines de la década de 1890 (cuando "la cuestión judía" se agudizó en Austria) no es que comentara mucho de los hechos políticos, sino que lo hiciera muy poco. Sin embargo, después de la primera guerra mundial, sus respuestas desafiantes se hicieron mas enfáticas. Recordemos aquella entrevista de junio de 1926 en la cual, asustado por el brote de antisemitismo político, puso de manifiesto la importancia que tenía la adversidad para su identificación judía, al renunciar a su identidad germana; *Mi idioma es alemán. Mi cultura, mis logros son Germanos. Me consideré intelectualmente germano hasta advertir el crecimiento del prejuicio antisemita en Alemania y en la Austria germana. Desde ese momento preferí considerarme judío*" (Entrevista de George Sylvester Viereck, 1926)<sup>25</sup>.

Cuando tenía casi ochenta años lo dijo de nuevo "Espero que usted no desconozca -le escribió a un tal doctor Siegfried Felh- que siempre he sido fiel a nuestro pueblo, y que nunca pretendí ser otra cosa que lo que soy: un judío de Moravia, cuyos padres vinieron de la Galitzia Austriaca"<sup>26</sup>.

Reporta Gay que "cuando un devoto médico norteamericano le habló a Freud de la visión religiosa que lo había conducido hasta Cristo y lo instó a considerar si no era posible que también él, Freud, encontrara a Dios, él descartó la idea con cortesía pero firmemente. Dios no había hecho lo mismo por él, no le envió voces interiores, y por lo tanto, lo mas probable era que el en sus últimos años siguiera siendo un "judío infiel"<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> (Cf. Gay, Peter (1988), pág. 693).

<sup>23</sup> (Cf. "Sigmund Freud- Karl Abraham" (1965), pág. 71-2).

<sup>24</sup> (Cf. Gay, Peter, (1988), pág. 663 y n. 2)

<sup>25</sup> (Op. Cit., pág. 664 y n. 3).

<sup>26</sup> (Op. Cit., pág. 664)

<sup>27</sup> (Op. Cit., pág. 665).

En opinión de este biógrafo "Freud subrayó esta infidelidad olvidando lo poco de hebreo que alguna vez supo. En su época escolar, había estudiado religión con su admirado maestro, y después amigo y benefactor, Samuel Hammerschlag. Pero Hammerschlag, un docente inspirado y estimulante, había hecho hincapié en los valores éticos y en la experiencia histórica del pueblo judío, a expensas de la gramática y el vocabulario. En su juventud, recordaba Freud "nuestros maestros de religión, librepensadores no daban ninguna importancia a que los alumnos adquirieran conocimientos de lengua y literatura hebrea". Mas aun, nunca había practicado el hebreo y le resultaba inútil. Por cierto, cuando Freud cumplió quince años (sic.<sup>38</sup>), su padre le regaló una Biblia con una dedicatoria afectuosa y retórica en ese idioma, que se refería poéticamente al espíritu de Dios hablándole a su hijo de siete años. Obviamente, era el regalo de un judío a otro judío, pero de un judío ilustrado, probablemente no practicante. Si se analiza la dedicatoria como documento hebreo resulta claro que Jacob Freud no era judío religioso ni nacionalista sino un miembro de la Haskalá, un movimiento que contemplaba el judaísmo como síntesis de la religión de la ilustración. Ningún judío Ortodoxo habría hablado con ligereza del Espíritu de Dios dirigiéndose a un niño de siete años. Tampoco un judío religioso consideraría que la Biblia pertenece a la humanidad en general"<sup>39</sup>. En todo caso, Freud culpó a su padre "que hablaba la lengua santa tan bien como el Alemán, o mejor" por haberlo dejado crecer "en una completa ignorancia de todo lo concerniente al judaísmo". El hecho de que Jacob Freud hubiera escrito en hebreo la dedicatoria, no suponía que esperaba que su hijo la leyera. En realidad, Freud lamentaba hasta cierto punto no leer hebreo. En 1928, en una carta de agradecimiento a J. Dwoiss por la traducción de *Psicología de masas y análisis del Yo*, dijo que había confiado en las garantías que le dio un pariente que no menciona "que es maestro de nuestra sagrada, antigua y ahora renovada lengua", acerca de que la traducción era realmente excelente"<sup>40</sup>.

Gay interpreta el interés de Freud por las antigüedades "a la luz de estos enigmas" encerrados dentro de "la cuestión judía" para él estas "le recordaban un mundo que nunca visitó pero que pensaba que de algún modo misterioso era el suyo"<sup>41</sup>.

Como hemos visto, existía en Freud un carácter desafiante que le llevó a colocarse en el lugar de la oposición e incluso a manifestarlo en varias ocasiones, como si éste lugar le agradase, como el dijo de sí mismo había transcurrido una gran parte de su vida "destruyendo las esperanzas de la humanidad". Había en él

<sup>38</sup> (Con respecto a éste dato, Gay comete un error, no fue a la edad de 15 años, cuando el padre de Freud le regaló la Biblia con su respectiva dedicatoria en hebreo, sino a los 35 años. (Cf. Jones, Ernest (1953), tomo I, pág. 30).

<sup>39</sup> (Cf. Gay, Peter (1988), pág. 665, y n. 4 ).

<sup>40</sup> (Op. Cit., pág. 666).

<sup>41</sup> (Op. Cit., pág. 667).

## El sentido fantasmal de la realidad

un sentimiento de impotencia ante la injusticia que rodeaba no sólo a él y a su familia, sino a todo su pueblo, quizás fuese la misma impotencia e indignación que sintió, siendo pequeño, "Tendría diez o doce años cuando mi padre empezó a llevarme consigo en sus paseos y a revelarme en pláticas sus opiniones sobre las cosas del mundo. Así, me contó cierta vez, para mostrarme cuánto mejores eran los tiempos que me tocaban a mí vivir, que no los de él: 'Siendo yo muchacho, me paseaba por las calles del pueblo donde tu naciste, un sábado; llevaba un lindo traje con un gorro de pieles nuevo sobre la cabeza. Vino entonces un cristiano y de un golpe me quitó el gorro y lo arrojó al barro exclamando: ¡Judío, bájate de la acera!' ¿Y tú que hiciste?' 'Me bajé a la calle y recogí el gorro', fue la resignada respuesta".<sup>42</sup> <sup>43</sup> Este acto, nos dice Ernest Jones<sup>44</sup>, le valió al padre del psicoanalista que nunca volviese "a recuperar el lugar que había ocupado en su estima". Desde entonces, le dio por crear fantasías heroicas en las que él, identificado con Anibal, cobraba venganza contra el opresor. "Esto no me pareció heroico por parte del hombre grande que me llevaba a mí, pequeño, de la mano. Contrapuse a esta situación, que no me contentaba, otra que respondía mejor a mis sentimientos: la escena en que el padre de Anibal, Amilcar Barca, hace jurar a su hijo, ante el altar doméstico que se wergará de los romanos. Desde entonces tuvo Anibal un lugar en mis fantasías"<sup>45</sup>. "La identificación con Anibal en esta fase de su vida puede haber ofrecido a Freud una forma de expresión de sus sentimientos agresivos contra los antisemitas (romanos o católicos), quienes desde que él era niño fueron responsables de buena parte del conflicto y la infelicidad de su familia. Pero si él seguía los pasos de Anibal, las consecuencias finales de dichos deseos y actos eran la destrucción y la muerte, infligidas por fuerzas abrumadoras. Desde ese punto de vista, la identificación con Anibal, incluía amenaza: desgraciado el hombre que intente apoderarse de Roma - tal vez llegue cerca, pero será destruido"<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> ( Cf. Grinstein, A., (1968), pág. 72).

<sup>43</sup> (Resultado interesante que uno de los escritos que Freud consideraba las "tres obras maestras de todos los tiempos", es decir, "Los Hermanos Karamazov", de Dostoiyevski, contenga un suceso similar a la escena infantil del padre del psicoanálisis. En ésta, un pequeño tras la humillación pública de que fuera objeto su padre, le hace prometer que jamás perdonaría a su ofensor, ni aceptaría alguna compensación de él, antes bien sugiere le desafío. Una vez convencido el pequeño, por los razonamientos religiosos del padre, de que no podía retarle a duelo, desarrolla la fantasía del resarcimiento del honor de su padre: como no podría matarle cuando fuese grande porque ello constituiría un pecado, sólo le humillaría cobrando así la afrenta que aquel cometera contra su padre).

<sup>44</sup> ( Cf. Ernest, Jones (1953), tomo I, págs. 33-4).

<sup>45</sup> ( El análisis de un error que comete Freud en la primera edición de "La interpretación de los sueños" al cambiar el nombre del padre de Anibal, Amilcar, por el de Asdrúbal, quien era hermano de Anibal, el padre del psicoanálisis lo explica en forma extensa en la "Psicopatología de la vida cotidiana". En el trasfondo del mismo se encuentra, el fuerte descontento que sentía hacia su padre entre otras cosas por su "comportamiento ante los 'enemigos' de nuestro pueblo". ( Ver: Grinstein, A., (1968), pág. 70-3).

<sup>46</sup> ( Op. Cit., pág. 72).

A lo largo de su vida, podemos ver en sus obras y epistolarios, llegó a identificarse con grandes guerreros y con hombres cuyas misiones históricas y destinos difíciles les hacían adversarios poderosos; tal es el caso de Macbeth, deseaba poder "morir con la armadura puesta"; también lo hizo, con José y con Moisés. "Tenía - dice Peter Gay -, además algo de héroe pagado de sí mismo, que se identificaba con grandes personajes históricos mundiales como Leonardo Da Vinci, Aníbal y ni que decir de Moisés"<sup>47 48</sup>.

Como sabemos, estos rasgos de su carácter se debían, como ya revisamos, a la cualidad particular de ser judío. De acuerdo a Gay en una ocasión comentó que Breurer le dijo "había descubierto que en mí había oculto, por debajo de una capa de timidez, una persona inmoderadamente arrojada e intrépida. Siempre creí esto, y simplemente nunca me atreví a decirselo a nadie. A menudo he sentido como si hubiera heredado toda la obstinación y las pasiones de nuestros antepasados cuando defendían su templo, como si yo pudiera dar mi vida con alegría a cambio de un gran momento", pero pese a este lugar en el que se colocaba, siempre como guerrero, dispuesto a la oposición nunca dejó de manifestar cierta melancolía, tras la cual se traslucía la amargura de un hombre que veía negro el porvenir de su pueblo. En una carta citada por Gay encontramos estos sentimientos manifestos en las siguientes palabras: "*Una angustiada premonición nos dice - le escribió a Arnold Zweig, en octubre de 1935 - que nosotros, oh, pobres judíos austríacos- tenemos que pagar una parte de la factura. Es triste -agregó- que incluso los acontecimientos mundiales los juzguemos desde el punto de vista judío pues ¡Cómo podríamos hacerlo de otro modo!*"

Ante este ésta perspectiva de los sentimientos de Freud acerca de "la cuestión judía", y frente a una obra antisemitista shakespeariana, ¿cuáles pudieron haber sido los sentimientos y pensamientos del padre del psicoanálisis con respecto a la misma? Resulta difícil responder a esta pregunta; nos ha quedado claro que Freud era sensible a este tema; y no sería demasiado especular decir que debían lastimarle cualesquiera comentarios o referencias ofensivos o denigrantes a los miembros de su raza. Sin embargo Freud no dejaría traslucir esos sentimientos -si acaso los tuvo-; en su trabajo en el que cita en forma mas extensa esta obra es en "*El motivo de la elección del cofre*", escrito en 1913, pero, como ya fue mencionado con antelación no desarrolló un análisis de la obra que nos permitiese conocer una interpretación completa de la misma, como lo hizo en el caso de Hamlet, El rey Lear, lo intentó en Macbeth, y tantas otras obras de diversos autores, por el contrario, decidió tomar otro camino que ya había emprendido también en otras ocasiones, y es el de tomar de ésta solo un motivo y trabajar con él. Éste, como sabemos, fue precisamente la elección de entre tres

<sup>47</sup> ( Cf. Gay, Peter (1988), pág. 172).

<sup>48</sup> ( Grinstein realiza un interesante ensayo donde es posible ver un análisis en forma amplia la identificación que tuvo Freud con Winkelmann, Aníbal, y Massena, y la relación que tenía esta con un deseo de él de ser "un tipo de héroe mas militante que su padre" ( Cf. Grinstein, A. (1968), págs. 62- 81).

**El sentido fantasmal de la realidad**

cofecillos que imponía un padre a los aspirantes a desposar a su hija, la virtuosa Porcia, y que en nada se relaciona con el resto antijudío de la misma.

Siguiendo con lo anteriormente dicho, mi opinión de la postura de Freud ante esta obra es que él, se cuidó de manifestar cualquier sentimiento de desagrado ante ella, lo cual no significa que no sintiese rechazo hacia el tema que desarrolla. Como sabemos, se negó a manifestarse públicamente acerca de este tópico<sup>49</sup> <sup>50</sup>, por lo tanto, realizar una interpretación del tópico fundamental de la misma le hubiese llevado necesariamente a expresar lo que pensaba, porque como recordaremos él mismo mencionaba que la creación (incluyendo una interpretación) está necesariamente relacionada con la vida del autor y este tema era uno de los que por su carácter tan personal no deseaba compartir con el mundo.

<sup>49</sup> (En una carta donde responde a Einstein ( 26/ III/ 1930), a su petición de declarar su postura con respecto al tema del judaísmo responde: " Quien quiera influir en una multitud debe tener algo valioso y entusiasta que decir, y mi sobria evaluación del sionismo no permite esto". Declaraba simpatizar con el movimiento, y estar "orgullosa" de "Nuestra" Universidad de Jerusalén, le agradaba que florecieran "nuestros asentamientos. Por otro lado, no creo que Palestina se convirtiera nunca en Estado Judío, ni que el mundo cristiano o el islámico estén alguna vez dispuestos a permitir que sus lugares sagrados queden en manos judías. Para mí habría sido más comprensible fundar una patria judía en un territorio nuevo, sin trabas históricas". Sabía que una actitud "racional" como ésta nunca lograría "el entusiasmo de las masas y el entusiasmo de los ricos". Pero lamentaba que el "fanatismo antirrealista" de sus hermanos judíos despertara la sospecha de los árabes. "No puedo experimentar ninguna simpatía por una piedad extrañada que convierte en religión nacional un fragmento del muro de Herodes, y por él desafia los sentimientos de los nativos del lugar." ( Cf. Peter Gay (1988), pág. 663-64, y n2).

Así mismo, cuando la directora del *Time and Tide*, le solicita una colaboración especial para su revista que dedicaba un número especial dedicado al antisemitismo, Freud responde: "*No crée usted que debería reservar las columnas de su número especial para declaraciones de personas no judías, menos comprometidas que yo en lo personal? En esta sentido acude a mi mente ahora un antiguo dicho francés: 'Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot, l'honneur et l'homme trompé/ S'en va et en dit mot'* -El ruido es para el fatuo, la queja es para el tonto; el hombre honesto engañado se va sin decir palabra". (Cf. Freud, Sigmund (1938)c, págs. 303-4)

<sup>50</sup> (Por otro lado, resulta interesante que en uno de los escasos escritos que se encuentran dentro de sus las obras de Freud referentes al antisemitismo, no hace mención de sus opiniones al respecto, sino comenta "un ensayo que me pareció tan desigual que tanto algunas notas para mi propio uso"; en el aludido trabajo se indica en primer lugar, que el autor no es de descendencia judía, por tanto "no me impulsa a hacer estas observaciones ningún propósito epistola", para posteriormente realizar un alegato a favor de este pueblo en contra aquellos que "durante muchos siglos hemos tratado injustamente a los judíos y que continuamos haciéndolo al juzgarlos injustamente", señala además algunas virtudes de esta raza, entre ellas: "siempre han concedido gran valor a las realizaciones e intereses intelectuales, su vida familiar es más íntima, cuidan mejor de los pobres, consideran la caridad un deber sagrado. Tampoco podemos llamarlos inferiores en ningún sentido" desde que los hemos permitido cooperar con nosotros en nuestros quehaceres culturales, se han hecho meritorios por sus valiosas contribuciones en todas las esferas de la ciencia, el arte y la tecnología, y nos han pagado abundantemente por nuestra tolerancia. Así pues, cesemos por fin de hacerles concesiones, como si fueran favores, cuando ellos tienen

El segundo aspecto que vamos a desarrollar, como ya fue mencionado es el correspondiente a la similitud entre una escena de El Mercader de Venecia y una correspondiente a la vida de Freud.

Como recordaremos, Bassanio es un joven del cual él mismo nos informa se encuentra, y en varias ocasiones se ha encontrado, en serias dificultades económicas, "por haber querido mantener un boato mas fastuoso del que me permitian mis débiles medios"<sup>51</sup>. Por esta razón había contraído ya grandes deudas, pero también nos es señalado, que ha contado para solventar muchos de sus gastos

derecho a que se les haga justicia".

Resulta aún mucho más interesante después de leer esta defensa, enterarse que Freud, quien como el mismo nos dice tomó estas citas porque llamaron su atención, desconoce el nombre de su creador, "tengo que hacer una extraña confesión. Soy un hombre muy viejo y mi memoria no es ya la que era. No puedo recordar dónde leí el ensayo del que tomé las notas ni quien era su autor". Ciertamente, como él dice, es "una extraña confesión", que sugiere que era él mismo quien se permitió de esta forma, un tanto anónima, expresar su sentir acerca del tema, no comprometiéndose él mismo, ésta idea la sugirió James Strachey, en la nota introductoria a éste apartado, respaldando esta idea en el hecho de que semejantes comentarios aparecen en Moisés y la religión monoteísta, y como se puede desprender de la amplia investigación que se efectuó en este capítulo del tema, estas son las opiniones que Freud había manifestado toda su vida tanto en sus trabajos como en sus epistolarios. (Cf. Freud, Sigmund (1938b), págs. 291-5).

En una carta dirigida a Arnold Zweig, del 28 de enero de 1934, le comunica sobre un incidente muy penoso y molesto para él relacionado con hacer públicas sus consideraciones políticas, situación a la que él se mantuvo renuente toda su vida, y que se fuera violada por un periodista "... Hace algunos meses, tuvo un desagradable incidente con un literato y no me extrañaría que hasta sus oídos hayan llegado algunos rumores referentes a ese hecho. Por eso prefiero escribirle lo que sucedió. En octubre de 1933 recibí la visita de un doctor Ludwig Bauer, a quien creía conocer a través de algunos artículos excepcionalmente sagaces y agudos que se referían a la situación política. Al enterarme que se trataba de un vienés hijo de un amigo de Arthur Schnitzler y de Beer-Hofmann, comencé a tratarlo como a un amigo íntimo, y no dude en comentar con él los peligros y las perspectivas de nuestra situación. ¡Que lamentable error mío! Pocas semanas después el hombre hacía publicar en varias de mis diarios un artículo sobre Austria en el cual también utilizaba sus fines. La visita que me había hecho. Allí describía como yo, un anciano bueno, altamente respetable y meritorio, pero más que nada indefenso, me había aferrado a sus dos manos reptando siempre una sola pregunta: ¿Cree usted que me van a echar y que me van a quitar mis libros? Me enteré de esta apelación mía a la clemencia europea por medio de una carta que el psiquiatra suizo Maier dirigiera a mi hija Anna, en la que preguntaba si a pesar de mi honda depresión me podría servir de consuelo saber que en todo momento hallaría asilo en Burtholzli (Hospicio cantonal para enfermos mentales, dirigido anteriormente por Bleuler y Jung)". Molesto por esta situación el psicoanalista aclara a su amigo que: "... Por supuesto que todo lo que escribí ese Bauer no es más que un invento descamado. Con esa desconsideración por la verdad de algunos periodistas, no vacilé en convertirme en noticia sensacionalista. Cuando en términos amargos le reproche su proceder tuvo la desfachatez de defenderse y reclamar mi gratitud por haber proclamado mi trascendencia 'ante millones de lectores', lo que por otra parte le había valido el reproche de haberme sobrestimado. De todo ello me queda un resabio más que desagradable, ¡he aquí un luchador de nuestras filas!..." (Cf. Sigmund Freud- Arnold Zweig (1927-1939), pág 66-8)

<sup>51</sup> (Ver: "El Mercader de Venecia", Acto I, escena 1)

con un amigo, Antonio, que siendo un rico mercader se había constituido en su bienhechor. Así pues, le pide nuevamente su ayuda patrocinando su viaje a Belmont, a donde deseaba acudir a conquistar a la rica heredera de aquél reino, con lo que esperaba conseguir riqueza suficiente que le permitieran cambiar su situación económica. Antonio acepta una vez más ayudar a su amigo y firmar un pagaré a quien pudiese prestar el dinero que se requiera para tal empresa, ya que sus propios bienes se encontraban invertidos en diversos galeones cargados de mercancías.

Esta escena, en la que un rico y poderoso amigo brinda apoyo económico a otro, Freud la vivió en varias ocasiones, contaba realmente no con uno sino con varios mecenas gracias a los cuales pudo realizar estudios alejado de su patria, o bien acudir a visitar a su prometida, entre ellos se encuentran Fleischl, Breuer, y Paneth. La situación que me propongo relacionar con el episodio antes descrito corresponde a aquél en que su bienhechor Joseph Paneth, quien disponía de recursos propios en abundancia decide ayudarle económicamente poniendo a su disposición una importante cantidad para que pudiese contraer nupcias, Ernest Jones<sup>22</sup>, acerca de este incidente comenta lo siguiente: "En abril de 1984 comunicó a Freud su resolución de apartar para él la suma de 1.500 gulden que servirían para apresurar la fecha de su casamiento. Los intereses de esa suma, 84 gulden - podría utilizarlos para visitar a Marta, y el capital estaba siempre a su disposición". Freud comunicó a Marta la noticia en los siguientes términos: "¿Que extraño giro están tomando las cosas. Como tu dices, 'Todo tiene que cambiar y hay que vivir'. Correspondiendo con noticias que quizá signifiquen tal cambio... y no quiero caer en la grandilocuencia aunque me siento muy emocionado. En cualquier caso déjame comunicarte que hemos iniciado el segundo volumen de nuestra interesante crónica familiar (Riqueza). Atiende (para un capítulo de Dickens): Paneth y su novia, han dispuesto a mi nombre, un capital de 1500 gulden, cuyos intereses de ochenta y cuatro gulden al año serán empleados para costearme un viaje al año a Wandsberck. Dicha suma estará a mi disposición en cualquier momento, especialmente si yo decidiera dar un paso definitivo hacia nuestra unión, comenzando a ejercer como médico rural, o aquí mismo, o emigrando a América. Se supone que sólo tú sabrás de esta "Fundación", cuyos intereses han empezado a correr desde el 1º de abril. Ni siquiera los Schwabs saben nada. Paneth me lo anunció ayer y tuvimos ambos palabras muy cordiales. Este fondo se ha constituido con la idea de adelantar nuestra boda de seis a doce meses. Hay tantas cosas que decir sobre este asunto, mi vida, que casi prefiero dejarte adivinar el resto. En cualquier caso, llevo sobre mi espalda la carga de una multitud de obligaciones hacia los demás, en tal medida que me oprime. Sí, embargo, ¿No es maravilloso que personas normalmente tacaños puedan sentirse conmovidas con nuestro amor y su afecto hacia nosotros hasta el punto de mostrarse cálidas y dispuestas al sacrificio? ¿No es también estupendo que un

<sup>22</sup> ( Cf. Jones, Ernest (1953), tomo 1, pág 171).

hombre rico mitigue la injusticia de nuestros pobres orígenes y de su propia posición..."<sup>53</sup>.

Freud, se vio en la necesidad de disponer del capital otorgado, durante su estancia en París, de modo que "cuando llegó el momento, sólo contaba con los mil que le quedaban de la donación hecha por Paneth un par de años antes"<sup>54</sup>.

Una vez analizada la coincidencia que tuvo esta escena con la vida de Freud, podemos pasar a establecer la conexión entre la forma en que utilizó el médico vienes un aspecto de la comedia de Shakespeare.

Como ya fue mencionado en varias ocasiones durante el presente estudio, la obra de El Mercader de Venecia fue utilizado por Freud, con mayor extensión en su hermoso ensayo "El motivo de la elección del cofre" (ver anexo: en el apartado correspondiente a "El Mercader de Venecia"), dentro de éste, de acuerdo a Forrester, el padre del psicoanálisis lo que realiza es equiparar el tema de la elección de los cofres con el de la elección de las mujeres, mediante una ecuación simbólica, que formaba parte de su mapa simbólico, en la que cofrecillo= mujer. Hace también convergir las revelaciones de la literatura universal y la omnicidencia de los mitos y el folklore, con las capas profundas de la psique, para aproximarnos a uno de los tantos misterios en la vida del hombre.

Finalmente, esta obra de la literatura, es posible observar un importante motivo, "la guerra de los sexos", es decir la confrontación entre los miembros del sexo femenino, representados por la noble Porcia y su dama Nerissa y los del sexo masculino representados por Bassanio y su amigo Graciano. Dentro de esta, las damas buscaran desacreditar a los varones<sup>55</sup>.

Este conflicto esta caracterizado por que las damas, tras haber contraído nupcias y entregado un anillo cada una a su consorte, a quienes les hicieron

<sup>53</sup> ( Cf. Freud, Sigmund, (1960). Epistolario vol. I, (1873-1890), págs 99-100).

<sup>54</sup> ( Cf. Jones, Ernest (1953), tomo I, pág. 151).

<sup>55</sup> (Este motivo que hemos denominado "La guerra de los sexos", dentro de la obra shakespeariana, como ya fue mencionado se caracteriza por un ataque del sexo femenino al sexo masculino. Como se podrá ver Shakespeare hizo salir triunfadoras a las damas en esta ocasión; el resarcimiento para los varones lo encontramos casi dos siglos después en la Opera de Wolfgang A. Mozart, "*Così fan tutte*" (1790), cuyo libreto corresponde a Lorenzo Da Ponte y del cual se reconocen sus fuentes en Cervantes y Ariosto. Nos narra como dos varones se disfrazan de extranjeros para poner a prueba la fidelidad de sus futuras esposas, cuando ellas les suponen en batalla. Ello lo hacen persuadidos por la apuesta con un tercero, Don Alfonso, quien se encuentra seguro de que "*La fidelidad de las mujeres es como el Ave Fénix de Arabia: que existe, lo dice todo el mundo, pero dónde está, nadie lo sabe*". Aunque las mujeres se resisten a acceder a relacionarse con los extranjeros, terminan aceptándolos instigadas por los consejos de Despina, su camarera. Cuando al final los novios se convencen de la infidelidad de aquellas por la que apostaron y se encuentran dispuestos a abandonarlas, Don Alfonso los convence de tomarlas por esposas "*El amante que se encuentra al fin burlado, que no condene el error de los otros, sino el propio, ya que, jóvenes, viejos, hermosas y feas, repetido conmigo ¡Así lo hacen todas!, ¡Así lo hacen todas!*"... ( Cf. Da Ponte, Lorenzo., (1790), págs. 53 y 128-9).

**El sentido fantasmal de la realidad**

prometer jamás separarse de él, so pena de perder su amor, deciden someterlos a una prueba, en la que de acuerdo a ellas demostrarían la veracidad de sus juramentos o la falsedad de su amor.

Como ya fue mencionado, una de las fuentes del relato anterior es Miguel de Cervantes, quien dentro de los capítulos XXXIII y XXXIV, de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, incluye la historia del *Curioso impertinente*. En ella son dos hombres que se coluden para probar la virtud de una dama, pero sin tomar en cuenta la propia honradez de ellos, lo que conduce a un final trágico. Es el caso de dos amigos que vivían en la ciudad de Florencia, uno de nombre Anselmo y el otro de nombre Lotario, muchas fueron las aventuras que vivieron estos entrañables camaradas antes de que el primero contrajera matrimonio con Camila, razón por la cual el prudente soltero decidió alejarse un poco de la casa de Anselmo, la cual estaba acostumbrado a frecuentar, todo ello ante la resistencia de su amigo, quien le pedía hiciese como antaño las acostumbradas visitas, pero su amigo aludía tener como motivo para ello evitar las murmuraciones que la gente pudiese hacer. Así es como Anselmo, pide a su amigo que se aproxime a su casa, a cortejar a su esposa, ello podría servir para probar el valor de la dama, si ella en verdad era virtuosa como se decía, no ocurriría nada, pero sino había descubierto el coste real de su consorte. Así, tras la inicial resistencia de Lotario se disponen a someter a prueba a la mujer, y he ahí que la dama termina por ceder a las insinuaciones del amigo de su esposo, pero también el amigo deja de serlo y oculta que la dama le había correspondido, en cambio le señala que esta es virtuosa y nada se debe temer de ella. Pero cierto día, preso de los celos por haber visto salir de la casa a otro varón, y creyendo que fuese un nuevo amante de la señora, cuenta a su amigo que la que creían digna de alabanzas estaba a punto de ceder a sus peticiones. El celoso confronta a Camila quien le aclara que ese joven era enamorado de su criada, arrepentido cuenta a la dama lo que informó a su esposo. Así ambos planean llevar a cabo una escenificación, frente a Anselmo, quien estaría escondido tras unos tapices, esperando la infidelidad de su consorte, en la que saliera inmaculada la honra de la señora. Llevan a cabo una farsa en la que Camila tras pretender infructuosamente herir a Lotario se daña a sí misma en defensa de su honra. Anselmo que presenciaba todo se manifiesta contento y satisfecho por lo que presencio, mas solo unos cuantos días dura su felicidad, porque cuando se entera del engaño, pierde la vida. (Cf. De Cervantes, Miguel (1605-1615). primera parte, cap. XXXIII y XXXIV, págs. 250-288).

El mismo tema fue tratado hacia 1609 por el magistral pluma del actor de Stratford en su majestuosa *Cimbelina*, donde la razón y la templanza las otorga Shakespeare al sexo femenino. En ella nos cuenta de la prueba a la que se ve sometida la virtud de Imogena, princesa de Bretaña, cuando su desterrado esposo, apuesta una joya que ella misma le había obsequiado en favor de su inquebrantable virtud, en contra de un caballero italiano de nombre Iachimo que sostenía que con la lejanía del inglés peligraba el dominio exclusivo que pudiese tener sobre su dama. *"Podrís conservar a título lo posesorio; pero sabéis que las aves extranjeras se dejan caer sobre los estanques de la vecindad. Vuestra sortija puede ser también robada; de modo que de vuestros dos objetos inapreciables, el uno es frágil y el otro puede perderse, un ladrón astuto o un cortesano experto en ese oficio podría tratar de apoderarse de la una o de la otra.* Postumo el esposo de Imogena sostenía que no existía caballero alguno capaz de vencer el honor de su armada y declaró convencido a su interlocutor *"no tomo por mi joya"*, otro caballero que los acompañaba, intenta convencerlos de no continuar con semejante conversación, pero el italiano continua aseverando que si él tuviese oportunidad de aproximarse a la aludida dama *"con cinco veces tanta conversación, tomaría posesión de vuestra bella dama"*, aclarando que semejante seguridad tendría con cualquier otra dama, y apuesta la mitad de su

Al parecer a Porcia no le bastó que "los cuatro vientos le llevarán de todos los confines pretendientes de renombre"<sup>54</sup> para que a petición de su padre compitiesen en resolver el enigma de los cofrecillos; sino que también ella impone al ganador, quien ya la había desposado, una segunda que más que prueba se constituye en una maniobra, con la que pretenden por un lado desacreditarlos y en segundo lugar colocarse en una posición de superioridad frente a él.

Como recordaremos cuando Bassanio y Graciano parten tras haber recibido noticias del infortunio de Antonio, sus esposas se retiran de la finca dejándola encargada a Lorenzo y su esposa, ya que ellas, según les dicen partirán en un retiro a otra de sus propiedades a descansar y rezar hasta que sus esposos retornasen, pero en realidad acuden a Venecia a asistir, disfrazadas de juez y abogada, al juicio de Antonio, tras un despliegado de agudeza e inteligencia logra Porcia (el juez) salvar de la muerte al mercader y quitar todos sus bienes al Judío

fortuna contra el diamante entregado por la princesa a su amado a que sería capaz de aportar "prueba suficiente de que he gozado la parte mas deliciosa del cuerpo de vuestra amada." Ante atónitos testigos se cierra el trato y ambos acceden en cumplir como caballeros en caso de no resultar vencedores. Iachimo se dirige con una carta de Póstumo a Bretaña con la cual podría entrevistarse con Imogen, y con intrigas en contra del esposo de la dama intenta persuadirla de no creer en aquel que le juraba amor en otro tiempo, y entregarse a él en venganza por la vida licenciosa de su esposo en el extranjero. La dama al percatarse de los propósitos de recién llegado se indigna y demuestra que confía en su amado más que en las calumnias de un hombre sin honor. Al darse cuenta el italiano de que había perdido la apuesta le confiesa a la dama que había mentido cuando habló mal de su esposo y se disculpa. Iachimo con engaños consigue que la princesa le permita introducir en su alcoba durante la noche, un cofre que contenía joyas de gran valor y que tenía le fuesen robadas, pero en realidad es él quien se esconde dentro de el baul y durante la noche se dedica a apreciar los detalles e la alcoba de la princesa, le sustrae el brazalete que Póstumo le había obsequiado y aprecia "Sobre su seno izquierdo, una señal compuesta de cinco lunares, parecidos a las gotas carmesies del cáliz de una vellorita". Cuando se entrevistan Iachimo y Póstumo describe con lujo de detalles la cámara de la princesa, pero el esposo confiado en la integridad de la dama no cree en el italiano ya que de tal habitación era famosa dada su grandeza y por tanto por todos conocida, el villano hace entonces entrega de la prenda obtenida, es entonces cuando Póstumo no duda mas de el extranjero había obtenido "la prenda de reconocimiento de su incontinencia", por su fuera poco aun aquel se atreve a jurar por su vida haber besado aquella señal que vio en el cuerpo de la dama y que sólo Póstumo podía conocer. Triste paga la apuesta y le hace entrega del diamante acordado. La indignación le hace proferir insultos hacia aquella que tanto amaba y al sexo femenino en general "quiero escribir contra ellas, detestartas, maldiceitas... Y, sin embargo, el mejor medio de aborrecerlas verdaderamente es rogar por que su cumplan sus voluntades. Los mismos diablos no pueden castigartas peor". Cegado por la ira el amante que se cree engañado escribe a su fiel amigo Pisanio, contándole los pormenores de la afrenta sufrida y rogándole cobre venganza por el matando a la mujer que lo engañó, pese a la devoción que éste le profesaba no se atreve a realizar semejante acción y le cuenta a la princesa los propósitos de su consorte ofreciéndose ayudarla para escapar disfrazada de hombre eligiéndose así de aquel que la creía falta de honor. Finalmente el engaño se descubre dada la confesión del que en forma ruin había actuado, para tranquilidad y dicha de los dos amantes. (Cf. W. Shakespeare, *Cimbelino*).

<sup>54</sup> (En: "El Mercader de Venecia", Acto I, escena 1).

usurero. Bassanio, Graciano y Antonio, en muestra de su gratitud pretenden recompensarles con el monto de la deuda que tenía el mercader con Shylock, pero estas se niegan a aceptar una remuneración económica, aunque piden por sus servicios un presente, el anillo que llevaban los dos primeros. Estos se rehusan exponiendo los motivos que tienen, pero ellas, fingiendo indignación rechazan la excusa. A petición de Antonio, quien se siente agradecido con sus salvadores, Graciano les busca y le hace entrega a Porcia del anillo que había solicitado, Nerissa pide a Graciano le entregue el suyo y aquél acepta.

Pero como podemos ver lo que hacen Porcia y Nerissa (es la dama noble quien lo planea todo), no es querer verificar lo que sus esposos harían en una determinada situación, Porcia está totalmente convencida de la actitud que asumirán ambos, su dama no tiene esa misma seguridad, pero la anima a pedirle a su esposo el anillo diciendo "*Podrás, te lo garantizo. Nos jurarán por todo lo del mundo que han dado sus anillos a los hombres, pero les desmentiremos y confundiremos...*"<sup>37</sup>.

Una vez que llegan los esposos y se descubre que no poseen ya los anillos Porcia amenaza a su consorte a entregar su cuerpo al poseedor de su anillo "*No os acostaréis fuera de casa ni una noche, guardare como Argos; pues si no lo hacéis, si me dejáis sola, por mi honor, que todavía es propiedad mía, tomaré a ese doctor por compañero de lecho*"<sup>38</sup>. Como Nerissa indicase lo propio a su esposo y Antonio al ver la discusión pidiera clemencia para sus amigos, Porcia hace entrega de la sortija a éste y lo toma por fiador de que su esposo jamás volvería a faltar a un juramento que le hiciese. Cuando se dan cuenta que son los mismos anillos que habían entregado al juez y su ayudante, las damas indican haberse entregado a sus portadores para recuperarlos. Como Graciano comenzase a proferir insultos a su esposa Porcia revela que eran ellas mismas disfrazadas a quienes entregaron las joyas.

Ahora bien, si tomamos como un símbolo al anillo, que las damas entregan a sus respectivos consortes y considerando que después que aquellos lo perdieran, por haberlo entregado a los supuestos jurisconsultos ellas anuncian que entregarán su cuerpo a quienes posean las joyas, podemos interpretar que cuando las damas entregaban las sortijas a sus esposos realmente era una representación simbólica de una entrega sensual a ellos<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> (En: "El Mercader de Venecia". Acto IV, escena 2).

<sup>38</sup> (En: "El Mercader de Venecia". Acto V, escena única).

<sup>39</sup> (En la ya citada obra shakespeariana *Cimbelino*, como se recordará aparece también el motivo de la mujer que es comparada con una joya, más concretamente con un anillo, nos permite identificar un uso similar en ambas obras para este tópico. Para los varones de esta obra la argolla equivale a la virtud de la dama, por esta razón Póstumo y Iachimo apuestan el diamante que la dama obsequiase al primero, en caso de que el segundo conquistase los dones de la dama, debería ser él y no su esposo el poseedor de la sortija. Ver: Shakespeare, en: *Cimbelino*).

En su ensayo "Sueños en el folklore" <sup>60</sup>, Freud narra algunas historias que podemos relacionar con el motivo que nos ocupa. Es el caso de Franciscus Philelphus, quien preocupado por la posible infidelidad de su esposa sueña que tras contar sus penas al diablo éste le hace entrega del "anillo de la fidelidad", con la consigna "mientras lo uses, Tu mujer no podrá yacer con otro sin que tú lo sepas"; así pues al despertar "sintió que tenía el dedo metido en la vulva de su mujer" <sup>61</sup>. También narra otra historia cuyo contenido es fuente del ya narrado, y del cual se extrae la siguiente conclusión "¿No es infalible éste remedio?. A ejemplo de aquél, si me crees, has de modo de tener continuamente el anillo de tu mujer en el dedo" <sup>62</sup>.

Así pues podemos ver que queda corroborado con en ejemplo extraído del folklore la idea de que Porcia estaba realizando una entrega simbólica sensual a su esposo y que para ella el haber perdido el anillo, consecuentemente equivalía a que ya no le pertenecía en este modo, sino que su dueño sería el portador del mismo.

<sup>60</sup> ( Cf. Freud, Sigmund (1911), págs. 202-4).

<sup>61</sup> (Op. Cit., pág. 203).

<sup>62</sup> ( Op. Cit., pág. 204).

# CAP. 3

EL ENCUENTRO  
ESPECTRAL CON  
EL PADRE

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## **HAMLET (1600). Reseña .**

En una explanada frente al castillo de los reyes de Dinamarca encontrabase Francisco, un centinela esperando la llegada de su compañero Bernardo, quien debía relevarle en sus rondas nocturnas; el primero se encontraba enfermo, y el intento frío no contribuía a su mejoramiento. Justo a las doce de la noche llega el guardia y pregunta a su amigo si resultó tranquila la noche, Francisco asiente y se despide.

Momentos después aparecen Marcelo, otro oficial, acompañado de Horacio amigo del príncipe Hamlet, y se aproximan a donde el centinela. El oficial recién llegado pregunta a este último si ha hecho su aparición aquél fantasma que desde la muerte del rey Hamlet deambulaba por las noches, pero el interpelado indica no haber visto nada hasta esos momentos. Marcelo informa a su compañero del escepticismo de su acompañante; razón por la cual le invita a velar con ellos y esperar la llegada del espectro. Deciden pues sentarse y aguardar.

Al tiempo en que el reloj marcaba la una, pasa frente a ellos una sombra. Atónitos los vigilantes comentan el enorme parecido de aquel con el difunto soberano. Horacio confirma la versión de los guardias e instado por estos habla al espíritu preguntándole el porqué de su presencia en aquella forma por ellos conocida, pero este, sin dar respuesta se aleja. Así quedan comentando sobre la presencia del espectro del difunto rey y los malos augurios por ello avizorados referentes a la venganza de Fontinbras, el príncipe de Noruega que tras retar al rey de Dinamarca a una contienda en la cual el vencido debería ceder las tierras de su dominio, cayera derrotado por el hijo del soberano, el Príncipe Hamlet. El extranjero molesto por su cuantiosa pérdida había reunido a una turba de desheredados con quienes estaba dispuesto a recuperar ilícitamente sus anteriores posesiones, siendo esa la razón por la cual el nuevo rey de Dinamarca, Claudio había mandado intensificar las guardias. Horacio comenta estar de acuerdo con ello, y añade: desde épocas inmemoriales, el hecho de ver a los muertos salir de sus tumbas para vagar por las calles en medio de alaridos, o la presencia de raros prodigios había sido prólogo de calamidades postreras. Habiendo dicho esto, aparece nuevamente aquella imagen; el amigo del príncipe decide salir a su encuentro aunque con ello consiguiese desatar su ira y terminase hechizado.

Así pues, se coloca frente a la sombra y le incita a manifestarse de algún modo para indicarles si deben acaso efectuar alguna acción para conseguir el descanso de su alma, si acaso es sabedor del destino de Dinamarca, y aún hay tiempo para prevenir alguna calamidad; o si acaso vaga errante por haber enterado un tesoro mal habido. Al ver que sin dar respuesta se aleja tras haber escuchado el canto del gallo Horacio ordena a Marcelo cerrarle el paso y golpearle con su partesana si acaso no se detiene; así lo intenta pero la sombra se desvanece. Marcelo menciona su torpeza al haber intentado detenerle a través de la violencia; dada la invulnerabilidad de aquel personaje resultaban inútiles tales acciones. Bernardo señala haberle visto estar a punto de contestar a las preguntas,

pero detenerse por el canto del gallo y Horacio explica que, aquel canto, cual trompeta matinal, despierta al Dios del día, provocando la huida de todos los espíritus nocturnos. Uno mas, asegura haber escuchado algún día decir la causa del canto constante del ave por aquellos días; a saber, la cercanía con las fiestas que anunciaban la celebración del nacimiento del Dios salvador. Horacio propone a sus acompañantes acudir con el Príncipe Hamlet para comunicarle lo sucedido.

En un salón del castillo hacen su entrada los reyes de Dinamarca; Claudio y Gertrudis, seguidos del Príncipe Hamlet y un séquito de consejeros del soberano: Polonio el Lord Chamberland, Laertes hijo de Polonio, y Voltimand y Cornelio, cortesanos; quienes habían sido convocados por el soberano para dirimir asuntos con cada uno de ellos.

Menciona a todos que, pese a encontrarse aún afectados todos por la reciente muerte de su hermano el rey Hamlet, con la cual tomó el trono y desposó inmediatamente a la reciente viuda, pese a sentir aún un profundo dolor, es necesario, por el bien de Dinamarca dar pronta solución a la querrela con Fontinbras, quien aprovechando la confusión y el dolor aún presentes, pretende tomar por la fuerza, lo que justamente perdió en tiempos del rey Hamlet. Así pues, envía a Cornelio y a Voltimand a Noruega, a realizar una visita pacífica al rey de esa nación para informarle de la conducta de su sobrino y a hacer las negociaciones pertinentes. Aquellos se despiden y se alejan asegurando el cumplimiento cabal de su deber.

El rey pide a Laertes se aproxime hacia él, y le exponga su petición. El joven pide a Claudio le permita marcharse con rumbo a Francia, porque sus pensamientos y sentimientos se inclinan a aquellas tierras una vez cumplida su misión en Dinamarca; a saber rendirle homenaje en su coronación. El soberano pregunta si acaso ha conseguido la venia de su padre, y Polonio asiente indicando haber sido convencido por su hijo. Otorga pues también su licencia para partir en el momento por ellos juzgado conveniente.

Tratados estos asuntos, ordena presentarse ante él a Hamlet, llamándolo primado de su trono. El príncipe, apartándose para no ser escuchado declara ser un poco menos que primado y un poco mas que primo de aquí.

Una vez frente a los reyes le preguntan el porque de su tristeza, le piden despojarse de su traje de luto y mirar como a un amigo al nuevo rey, porque es suerte común la muerte para todo aquello que vive, cruzando hacia la eternidad. Hamlet responde estar convencido de aquel razonamiento pero aclara, no son todas las formas y modos exteriores de dolor los verdaderos indicadores de su profundo abatimiento, un atuendo luctuoso acompañado de suspiros ahogados es posible fingirlo, pero lo sentido por él, de tan interno, sobrepaja las exterioridades, los atavíos y galas de dolor.

Claudio indica a su sobrino su orgullo por verle inmerso en esa acción de rendir tributo a su difunto padre, pero le pide recuerde la inutilidad de este gesto que se constituye en terquedad, obstinación y absurdo dada la naturaleza del común suceso. Le menciona también haber acordado con su madre no acceder a

la petición que hiciere para marcharse a la Universidad de Wittenberg, ya que ambos soberanos no desean alejarse del ser mas cercano a su trono y a su corazón. Gertrudis pide a su hijo considerar el discurso anteriormente expuesto y permanecer a su lado. Aquél accede y el rey pide ser acompañado por el séquito para anunciar a todo el reino la buena nueva. Salen todos excepto el abatido noble.

Una vez solo, Hamlet habla para sí sobre sus profundos deseos de desintegrarse, de disolverse ya que por mandato divino vetado está para todo mortal precipitar su deceso aunque aquel sentimiento de hastío y vanalidad hacia todas las cosas del mundo sea el que tras provocar su vergüenza e indignación le haga también pensar en buscar su muerte, su muerte para no sentir, no ver como tras poco tiempo, tras menos de dos meses del deceso de su padre, aquel hombre virtuoso, afectuoso y protector para con su esposa, era desplazado por otro tan bajo comparado con aquel y se convertía en dueño de las cancias y esmeros que debían encontrarse paralizados por el dolor de la gran pérdida. Justamente su "fragilidad de mujer" permutó aquella emoción que hasta una bestia incapaz de raciocinio hubiera experimentado por la ligereza mas infame capaz de precipitarla al tálamo incestuoso. En ese momento entran Horacio, Marcelo, y Bernardo e interrumpen las cavilaciones del noble.

Al entrar intercambian saludos Hamlet pregunta a Horacio el motivo de su presencia en Elsinor, responde el interpelado debido a los funerales del rey, pero el Príncipe, menciona ser mas bien por las bodas de su madre. El recién llegado acepta también aquel motivo dada la cercanía de tales eventos. El noble explica por causa de ello la economía, los manjares preparados para los funerales fueron también servidos en la mesa nupcial. Indica Hamlet a su amigo que hubiese preferido permanecer toda la eternidad junto a su peor enemigo en lugar de haber presenciado aquél día, aún puede ver la imagen de su padre con la ayuda de su alma.

Horacio indica haber visto también al rey después de su muerte, justo la noche anterior. Con ayuda de sus acompañantes relata lo sucedido durante varias noches y asegura el mismo haber presenciado la aparición del rey Hamlet vestido de gala, armado y con aspecto de tristeza más que de enfado. El príncipe pide a sus informantes le acompañen por la noche a esperar la presencia de el espectro, pero les advierte ser discretos y no mencionar nada a alguna otra persona.

En casa de Polonio, Laertes se despide de su hermana Ofelia recomendándole no prestar mucha atención a Hamlet, ya que para él podría sólo ser ella un capricho ardoroso producto de su juventud. Le pide tomar en cuenta la alta estirpe de su enamorado, al ser príncipe no le está permitido elegir por sí mismo sino debe considerar el bien de su reino por lo que llegado el momento, aunque su corazón se inclinase por alguna humilde doncella se vería precisado a desposar a alguna noble dama, por ello pide a su bella hermana guardar su virtud y mantenerse alejada del peligro y del deseo. Ofelia pide tranquilidad a Laertes ya que

esta dispuesta a seguir puntualmente sus indicaciones; así mismo le recomiendo ser prudente también y no predicar sin cumplir el mismo sus máximas. En esos momentos ven a Polonio acercarse a ellos.

El padre despidió a Laertes recomendándole imprimir en su memoria algunos preceptos; mantener un comportamiento ejemplar y no incurrir en acciones inconvenientes; sencillez pero no vulgaridad; no caer en pendencia, pero en caso de entrar en ella asegurarse de ganarla; ser cauto y prestar oídos a todos, pero a pocos su voz; escuchar la censura de los demás pero reservar su juicio, vestir lo más costoso posible, pero jamás caer en la extravagancia; jamás pedir ni dar préstamo y por último ser sincero consigo mismo porque con eso se asegura el nunca llegar a ser falso con alguno. El joven acepta los consejos de su padre y se despide de sus familiares, no sin antes pedir a Ofelia recuerde siempre sus recomendaciones.

Una vez que se aleja, Polonio pregunta a su hija el contenido de su plática con Laertes, la joven lo informa y este reafirma aún más severamente las recomendaciones de aquel prohibiendo a su hija establecer relación alguna con el joven Hamlet. Ofelia se retira.

Por la noche, al medio del viento furioso, el Príncipe acompañado de su amigo Horacio y del oficial Marcelo esperaban la llegada de la media noche, hora supuesta en la que debería aparecer la sombra. Mientras tanto Hamlet comentaba a sus acompañantes sobre las reprochables conductas de su tío gracias a las cuales vecinos de oriente y de occidente insultaban su nación y llenaban de impurezas las grandes hazañas que en vida de su padre cubrían a Dinamarca. En esos momentos aparece ante ellos el espectro.

Hamlet le habla pidiéndole revele las causas de su presencia. El espectro hace señas al noble para que lo siga hacia un lugar apartado. Marcelo aconseja seguirle y Horacio pide a su amigo no alejarse de ellos para no ser arrastrado por la locura si acaso tomase alguna forma horrenda, pero el príncipe decide ir con la sombra así sus acompañantes ven como se aleja con ella.

Así, en otra parte de la explanada del castillo, la sombra revela a Hamlet el porqué de su presencia. Le indica ser el alma del rey Hamlet, su padre, y estar condenado a vagar errante hasta haber purgado los crímenes cometidos por él, además le pide, si alguna lo amó, venga su asesinato. El joven atónito por aquella confesión solicita conocer el nombre del magnicida para ir a matarlo. El espectro declaró haberse hecho la mayor burla posible a Dinamarca, se hizo creer a sus habitantes en una muerte accidental de su rey, por una mordedura de víbora, sin mencionar que aquella ciñe ahora la corona, el mismo quien despojó de su virtud con el hechizo de su ingenio a una muy casta reina. Cuenta pues a su hijo lo sucedido aquel día, estaba durmiendo su acostumbrada siesta del medio día cuando furtivamente entró Claudio y vertió sobre su oído un poderoso veneno, el cual cegó su vida de inmediato despojándolo también de su corona y de su reina, es por ello, explica que clama venganza, para no permitir se ensucie más el tál-

mo real de Dinamarca con la lujuria y el criminal incesto. De pronto, se desvanece la sombra.

Queda Hamlet muy alterado por la confesión del espíritu y se promete a sí mismo borrar de su mente toda vanalidad, todo recuerdo trivial dejando solo habitar su alma al deseo de su padre y no cesar hasta ver cumplido su juramento. En esos momentos llegan Horacio y Marcelo preguntando al noble sobre lo revelado por el espíritu, pero este responde no poder decirlo, antes bien, ellos debían prometerle tampoco hablar con nadie de lo ocurrido. Los acompañantes colocan sus manos sobre la espada del príncipe y juran.

Mientras tanto, en casa de Polonio, ordenaba este a Reinaldo, uno de sus sirvientes, ir a París a llevar a su hijo una carta y dinero pero antes de verle investigar sobre su conducta por medios indirectos es decir, preguntar por aquél por alguien disipado e inundado de pequeñas faltas provocada por el exceso de libertad, de tal modo quien respondiera confirmase este comportamiento o lo desmintiese indignado por la calumnia. Reinaldo se aleja dispuesto a cumplir los deseos de su amo. En esos instantes Ofelia se aproxima a su padre y asustada le informa haber visto al príncipe totalmente trastornado, con una apariencia desaliñada en extremo y un semblante tan terrible como si recién llegase del infierno. Polonio atribuye esto al enamoramiento del que es presa y pregunta a su hija si acaso le ha desairado, ella responde haber cumplido sus ordenes, por lo cual rechazó sus cartas y rehuyó su presencia. Convencido Polonio de tratarse aquello de un mal de amor se dirige a ver al rey para informarle lo sucedido.

En una sala del castillo el rey y la reina reciben a Rosencrantz y Guildenstern a quienes habían mandado llamar, los soberanos les manifiestan su preocupación por la transformación que ha sufrido desde los funerales el príncipe, viéndose poco a poco más afectado su ánimo, de tal suerte, piden a aquellos aproximarse a Hamlet y tratar con su presencia de calmar su humor. Los cortesanos acceden a obedecer los deseos de los reyes y se retiran en busca del afligido príncipe.

Momentos más tarde entra Polonio a la sala real e informa de la presencia de los embajadores mandados a Noruega trayendo magníficas noticias. También informa haber descubierto la causa de la desgracia en la que se halla inmerso el príncipe, pero pide reciban en primer lugar a los emisarios para posteriormente discutir lo que él debe informar.

Entran pues Voltimand y Cornelio y comienzan haber hablado con el rey Noruega quien mandaba sus excusas por la conducta de su sobrino, el cual abusando del poder conferido por él durante su convalecencia pretendía efectivamente atacar el reino de Dinamarca, pero aseguraba haber hecho prometer a Fontinbras el jamas volver a insistir en esas actitudes. Además de ello pide como un favor especial permita a su joven pariente cruzar el territorio de Dinamarca para dirigir un ejército en contra de la nación Polaca con la cual tenían conflicto. El rey acepta firmar el documento, concediendo el permiso y despide a sus colaboradores no sin antes agradecerles su exitosa labor.

**El encuentro espectral con el padre**

Polonio al regresar con los reyes informa a estos haber descubierto el mal del príncipe: la locura. La reina ordena a este ser más explícito; el Lord pide a los señores crean en él cuando asegura saber del trastorno del Príncipe y leyendo algunas cartas que envió aquel a Ofelia intenta ofrecer testimonio del amor de aquel hacia su hija, menciona las recomendaciones que dio el mismo a ella referentes a alejarse del personaje real y no importunarle con su presencia, pero, asegura ello resulto contraproducente, porque arrastró al joven hacia la demencia.

El rey se muestra incrédulo, y pide al informante brindar más pruebas de lo que dice, entonces Polonio propone espiarle tras alguna cortina cuando se encuentre cortejando a Ofelia, en la galería tal como acostumbra hacerlo todas las tarde. Los reyes aceptan y se alejan. En esos momentos entra Hamlet y se acerca a Polonio, aquel le saluda y le recomienda si acaso tiene una hija cuide su virtud, el interpelado, al no entender sus dices insiste en la locura del príncipe, en esos instantes entran Rosencrantz y Guildenstern y sale Polonio.

Hamlet les saluda y les pregunta los motivos de su presencia aquellos responden estar ahí por hacerle una visita, el príncipe les pide sincerarse ante él e indicarle si acaso fueron mandados por alguien. Aquellos responden afirmativamente y el noble cuenta a sus amigos lo sucedido con su estado de ánimo, su decaimiento desde los funerales del rey, su padre; su repentino desgano por vivir y la falta de deleite en todas las cosas del mundo. Después de escuchar atentamente informan al señor de la presencia de un grupo de comediantes recién llegados al reino para ofrecer sus servicios.

El príncipe se manifiesta interesado por aquel grupo de artistas y hace preguntas sobre ellos a Rosencrantz, este informa, aquellos no tienen residencia fija causa de ello ciertas dificultades para conseguir trabajo debido a la aparición excesiva de jóvenes inexpertos en su oficio pero que han causado revuelo en teatros vulgares opacando así las actuaciones de los otros, tan gustados en tiempos del rey Hamlet. En esos instantes llega Polonio, y se ve a los hijos aproximarse a los actores. Informa el recién llegado de la presencia de los cómicos en el reino el príncipe se burla del Lord y da la bienvenida a los artistas saludando a cada uno de ellos en forma familiar. Aquellos se ponen a la orden del señor para representar cualquier obra de su preferencia.

El príncipe pide a uno de ellos recite para la pieza que algún día le escuchó declamar y jamás fue puesta en escena. Tras varios intentos por traer a su memoria aquel fragmento solicitado, el cómico lo recuerda y recita. Hamlet mostrábase extasiado escuchando mientras sus acompañantes impacientes esperaban con ansia su término. Finalmente les hace callar y ordena a Polonio instalarlos cómodamente y cuidarse de atenderlos bien. Aquel asegura a su amo brindarles el trato por ellos merecido, pero el señor le responde preferir los sea dado uno de acuerdo al propio honor y dignidad de quien lo brinde: "Dad a cada hombre el trato que se merece ¿y quién se salvaría de una paliza?". Antes de retirarse el noble pregunta al primer actor si sería posible para ellos, por la noche del día siguiente

escenificar "El asesinato de Gonzago" y además memorizar algunos versos que el mismo escribiría para añadirlos a la puesta en escena. El interpelado acepta y se aleja con sus compañeros.

El príncipe despidе a sus amigos y queda absorto pensando lo asombroso que es ver como aquel actor puede, de pronto subyugar su alma a su antojo, y conseguir hace brotar lagrimas de sus ojos, alterar su semblante cubriéndolo de angustia, y entrecortar la voz; todo por representar una vida diferente a la suya, mas si pudiera sentir en verdad el dolor, si pudiera vivir lo experimentado por alguien realmente sufriente, como él; ¿ No acaso podría explicar mejor su pena ? sería de algún modo capaz de inundar el teatro, de enloquecer al culpable y confundir al inocente. Sin embargo él, siendo dueño de la mayor de las penas ¿ Cómo es capaz de permanecer indiferente ante ellas peso a escuchar el clamor de venganza del cielo y la tierra? ¿ Será a caso cobardía?, se pregunta, piensa estar seguro de su necesidad de hacer algo, de modo que valiéndose de los actores pueda saber si acaso el espíritu dijo la verdad: haría representar para sí, ante los reyes una pieza semejante al asesinato de su padre; y observaría con atención al acusado por el espectro, si acaso se turbase no dudaría en su culpabilidad y sabría su deber: matarle

Mientras tanto, en una sala del castillo se encontraban Polonio, Ofelia, Rosencrantz y Guildenstern comunicando a los reyes lo sabido por cada uno sobre el estado de animo del príncipe. Los cortesanos informan haber escuchado de boca del propio Hamlet su desinterés por la vida y su perturbación de afecto, pero sin querer informar los motivos de ello. Polonio menciona el repentino interés de aquel por el arribo de los actores al reino, y así mismo hace llegar a los soberanos la invitación del noble joven para presenciar junto con el una pieza teatral. Los reyes aceptan gustosos y los amigos del príncipe se alejan para comunicarle esta noticia

El rey recuerda a Gertrudis el plan concebido con anterioridad para espiar a su hijo cuando se aproxime este a Ofelia, y ella pide a la joven prudencia para conducir a su hijo por el camino de la razón. La reina se aleja y quedan Polonio y su hija junto con Claudio preparándose para la llegada de Hamlet. Aquellos detrás de una cortina para evitar ser vistos y ella haciendo como si leyera sentada.

Al entrar, Hamlet habla para sí sobre el dilema de "ser o no ser", de lo mejor en un hombre; ya soportar las vejaciones de la vida estoicamente, ya lanzarse a la lucha desesperada y acabar con las calamidades que le aquejan; encuentra otra salida " Morir, dormir", porque a través del sueño se logra poner fin a los pesares del corazón y a los conflictos; piensa también, fácil sería terminar con la vejaciones del ser inmundo si uno mismo extinguiera la vida propia con un estilo, pero es aquel temor al después de la muerte, a la ignorada región de la cual no hay retorno, quien nos hace soportar aquellos males y nos vuelve pusilánimes haciendo desmayar las empresas mejor forjadas cuando se les pasa por el cristal del pensamiento. En esos momentos divisa a Ofelia y sin ser escuchado por esta le pide ser considerado por ella en sus plegarias. Se acerca

La joven le saluda y ofreciéndole un paquete de cartas mandadas en algún tiempo por el príncipe intenta devolvérselas. El no las acepta aludiendo no haberlas mandado. Ofelia recuerda a Hamlet ello sucedió en aquel tiempo en el cual le profesaba afecto; él acepta haberla amado, mas corrige no hacerlo ya, por lo cual le aconseja marcharse a un convento y no engendrar mas pecadores, seres como él mismo, con tantas fallas que mas hubiera valido a su madre no haberlo concebido. Pero si acaso desea casarse, le recomienda hacerlo con un tonto: ese no sabría en el monstruo que se convertiría con el tiempo; al tener la mujer una cara, y con afeite tornarla en oira hace lo mismo con su alma, volviendo liviandad su pristina candidez. Hamlet se aleja y Ofelia confundida por lo escuchado con anterioridad ruega a Dios restituirle la razón como antaño a su señor.

Al marcharse el príncipe, el rey y Polonio salen de su escondite. El soberano se manifiesta preocupado por lo dicho por Hamlet, se encuentra seguro que su afección no es por amor sino por el rencor anidado en su alma contra alguien; debido a ello, piensa, sería mejor mandarle en un viaje a Inglaterra; quizás con ello consiguiese mitigar su recelo.

Polonio indica estar de acuerdo, pero seguir creyendo en el fundamento por él antes expuesta: el amor por su hija. Recomienda a Claudio antes de mandar a su sobrino lejos, hacerle hablar con su madre, la reina tal vez pudiese descubrir un poco mas sobre el asunto. El rey acepta y se marchan.

Y en un salón del castillo. Hamlet deba recomendaciones a los artistas para la representación, indicaba como debían recitar los versos por él escritos, su entonación, movimientos y posturas en el escenario. Les ordena marcharse y asegurarse de efectuar una buena actuación por la noche. Aquellos se marchan y entra su amigo Horacio, acompañado de Rosencrantz y Guildenstern.

Le saludan y el noble pide a los cortesanos acompañar a los cómicos para verificar la excelencia de su actuación así como para preparar lo necesario para la puesta en escena. Aceptan gustosos y se alejan.

Al quedar solo con su amigo, Hamlet le menciona considerarlo el hombre mas cabal y honorable por el conocido, el único cuyo animo y disposición es nunca diferente ante los favores o reveses de la fortuna, de juicio tan equilibrado y nunca variante, le menciona también la dificultad de hallar hombres así diciendo "Dadme un hombre que no sea esclavo de sus pasiones y le colocale en el centro de mi corazón". Por esas cualidades le pide presenciar la representación para la noche preparada; en ellas habrá algunas escenas parecidas a la muerte de su padre según las indicó el espectro, en esos momentos ambos deberían concentrar su atención en el nuevo soberano, su crimen se vería reflejado de algún modo por la turbación de su semblante, de no ser así pensarían en la falsedad del espíritu observado por ellos noches atrás. Horacio acepta y su amigo le pide tomar su posición porque va a dar comienzo la representación.

Las trompetas suenan y hacen su aparición los reyes y su séquito dentro del cual se encuentran Polonio y su hija, Rosencrantz, Guildenstern y demás damas y caballeros de la corte.

El rey se aproxima a Hamlet y le pregunta cómo esta; aquel responde encontrarse lleno de esperanzas. El soberano cuestiona al príncipe sobre el papel representado por él en la Universidad y este responde haber hecho de Julio César y haber sido muerto por Bruto en el capitolio. En esos momentos anuncian al joven encontrarse todo listo para iniciar la actuación.

Los convidados toman sus lugares y Gertrudis llama a su hijo a que se ubique a su lado pero este responde haber encontrado un lugar mas atractivo junto a Ofelia, se ubica a los pies de ella reposando la cabeza sobre las piernas de esta. La joven dama pregunta a su señor si se encuentra alegre, el responde negativamente ¡Cómo poder estarlo cuando su madre ríe y es feliz a poco de haber muerto su padre; solo dos horas habían transcurrido desde aquello!. Ofelia corrige; dos veces dos meses hace mas bien desde la muerte del rey.

Comienza la obra; aparecen en el escenario un rey y una reina que amorosamente intercambian caricias, ella hincada frente a él jura amor y fidelidad eternos. El la deposita en el lecho. Cuando ella se percata de que su esposo duerme se retira de su lado. Aparece después otro personaje, se acerca al rey, le quita la corona y vierte sobre su oído un poderoso veneno y se retira. Al llegar la reina y ver a su amado muerto hace gestos de profundo dolor. Llega el asesino a donde ella fingiendo también mucho pesar. El caballero consuela a la viuda que al principio se resiste y termina cediendo.

Aparece otro actor y a manera de prólogo pide poner a su consideración del distinguido público el siguiente acto. Aparecen enseguida dos actores, uno haciendo del rey Gonzago y otro de reina Bautista.

El acto comienza cuando el noble recuerda a la dama que se encontraban unidos desde hacia 30 años, la reina pide al cielo sean otros tantos los que les sean permitidos permanecer amándose.

Bautista manifiesta estar preocupada por la salud de su rey, al cual ve desde tiempo atrás atribulado y doliente; el soberano, tal como si supiese su destino habla a su amada de su pronta separación, así mismo le expresa la posibilidad de que esta, tras su muerte se una con algún otro caballero la reina jura jamás contraer nupcias después de la muerte del que para ella fuese su único amor. El rey pide a su esposa no jurar y recordar; los propósitos surgidos de la pasión, tan pronto como cambia la fortuna son abandonados "somos dueños de nuestros pensamientos; su ejecución, sin embargo nos es ajena". La reina vuelve a jurar, so pena de sufrir todas las calamidades del infierno, mantener su amor sin mácula. Después la solemne promesa el rey pide a su esposa lo deje descansar. La señora sale y el soberano se duerme.

Hamlet pregunta a su madre su opinión hasta el momento de la obra y ella responde, a su parecer, son muchas las promesas de la reina; el príncipe asegura, aquella cumplirá. El rey preocupado pregunta si acaso está enterado de la trama de la puesta en escena, si se aseguró de evitar actuasen ante ellos algo ofensivo. Aquel asegura tratarse de una broma, esa obra "La ratonera", no era sino un "enredo diabólico", asegura el príncipe.

## El encuentro espectral con el padre

Continúa la obra, y entra Luciano, sobrino del rey a la habitación donde descansa este y le vierte veneno, y encomendando la acción a Hécate, la madre de todos los hechizos, pidiéndole permita acabar con la vida del rey.

Hamlet viendo atentamente a su tío narra que tras haber muerto el rey, su viuda se casa con el asesino. Al escuchar esto, Claudio profundamente turbado se levanta dispuesto a marcharse. Los presentes al percatarse preguntan al soberano si se encuentra bien. Polonio indica a los actores suspender la función y todos salen de la habitación exceptuando Hamlet y su fiel amigo.

Al estar solos comentan la turbación del rey con la escena, gracias a los cómicos habian podido descubrir la verdad; el espectro tenia razón; Claudio era el asesino del rey Hamlet. En esos momentos hacen su aparición Rosencratz y Guildenstern pidiendo hablar con el príncipe.

Le informan de la indisposición del rey debido a la cual se ha retirado a sus aposentos a descansar; la reina en un estado de total aflicción pide se presente ante ella porque su conducta la tiene asombrada y pide una aclaración. El príncipe acepta presentarse ante su madre. Pregunta si acaso existe otro asunto por el cual deban seguir hablando y Rosencratz estos asienten y piden, por la amistad y el afecto mutuo, decirles la causa de su perturbación de animo, pero el príncipe solo responde tener necesidad de medrar. En esos momentos entran algunos cómicos portando algunos caramillos y el noble pide a Guildenstern toque para el alguna melodía. El interpelado se excusa por no poder hacerlo ya que no conoce su uso. Hamlet indignado exclama, no poder concebir como pretendía arrancar aquel su mas íntimo secreto cuando no es capaz siquiera de extraer unas cuantas notas musicales del instrumento y asegura, al igual que el instrumento no esta dispuesto a emitir sonido alguno.

Entra Polonio y recuerda a Hamlet que su madre de inmediato requiere su presencia. El hombre pide a su acompañante dejarle solo, estos se alejan. Ya solo piensa en la necesidad de vengarse una vez que se encuentra seguro de la culpabilidad de Claudio. Decide al hablar con su madre mantener una actitud firme, mas no inhumana; no usar el puñal sino algo mas cruel, palabras que le hieran y la hagan pensar en su traición.

Mientras tanto, en una estancia del castillo se encuentran el rey, Rosencratz y Guildenstern. El soberano manifiesta su preocupación por la locura de Hamlet y ordena a los cortesanos partir con él de inmediato con rumbo a Inglaterra. Los súbditos acceden y se retiran a preparar todo para emprender el viaje.

Estando el rey solo llega el Lord Chamberland y le informa que el príncipe se encuentra en camino para hablar con su madre y se ofrece para escucnar la conversación entre estos para poder conocer de forma imparcial el contenido de esta. El rey acepta y agradece el servicio.

Claudio, ya en la soledad, piensa atormentado en su terrible crimen. Pide al cielo auxilio, y se manifiesta dudoso sobre como actuar; la resolución con la cual efectuó el fratricidio se torno de pronto en torpeza, es esta quien le impide decidir si su salvación se halla en la oración o en el retener el fruto de su crimen a toda

costa. Finalmente decide no rogar más; para Dios, el acto cometido se muestra tal cual es, no hay posibilidad de un subterfugio, ante aquel se debería responder por las culpas. Por último reconoce como su única esperanza doblegarse, ceder, porque entre más lucha por liberarse, más preso queda aunque no está seguro de que sea una solución adecuada.

Entra Hamlet sin ser visto por el rey y a unos cuantos pasos de este desenvaina su espada y retrocede poniéndola nuevamente en su sitio ya que piensa en lo inadecuado de este proceder; por qué brindar al asesino de su padre en lugar de un terrible castigo el premio de la gloria; si lo hiriese justo en ese momento cuando tan concentrado en purificar su espíritu se hallaba, son seguridad sería recogido por el Cielo, lo mejor sería esperar un momento más propicio, ya embriagado, ya sumido en el deleite o realizando cualquier otra de sus bajas acciones. Sale Hamlet en busca de su madre.

En los aposentos de la reina encontraba esta con Polonio, él daba indicaciones a la señora sobre cómo debía abordar a su hijo, lo informa que permanecería oculto, para protegerla en caso de ser necesario. En ese momento escuchan acercarse a Hamlet y el Lord se oculta.

El príncipe saluda a su madre y aquel reprende a su hijo por molestar a su padre y Hamlet responde en los mismos términos. La reina encolerizada por las respuestas de su vástago, le pide recuerde a quien se dirige, y el interpelado responde con dureza no haberlo olvidado y no poder olvidarlo jamás; ella, la esposa del hermano de su difunto esposo, es la que hubiese deseado no lo engendrara. La señora, a punto de irse y llamar a alguien convencida ante la inutilidad de hablar con él es tomada por este del brazo con firmeza y obligada a sentarse. La reina grita auxilio y pregunta a su hijo si acaso desea matarla. Polonio sale detrás de él tapiz y grita también, pero Hamlet desenvaina su arma y lo mata. La noble dama lanza un grito de dolor llamando a su hijo criminal. El príncipe responde que la acción cometida por él ha sido mucho menor a la perpetrada por su cónyuge contra su primer esposo. La señora afligida pregunta ¿Cuál ha sido su terrible acción capaz de motivar un castigo tan terrible?. El joven responde, la misma acción que ensució el pudor real e hizo falsos los juramentos conyugales, aquella capaz de tornar la pureza de su espíritu y su conducta sin mancha en sucias acciones dentro de un lecho infecto.

Mostrándole un retrato de los dos hermanos le insta a efectuar una comparación entre ellos, y así mismo a ver como de entre ellos, preferiría no al mejor, sino a un ser repugnante, y bajo en comparación al otro tan virtuoso y gallardo. Le pregunta cuál fue el demonio, que burlándose de ella cegó sus sentidos; aquel capaz de borrar su buen juicio y hacer esfumarse su pudor, todo por vivir en medio de la lujuria y la corrupción en brazos de un asesino malvado y miserable. La señora desesperada gritaba hacia un tiempo, a su hijo, detener su castigo, pero Hamlet parecía incontrolable. En ese momento aparece el espectro y es solo visto por el príncipe.

---

*El encuentro espectral con el padre*

---

Ante el asombro de su madre el príncipe habla con el espíritu de su padre, el cual lo tranquiliza y le reconviene a actuar con mas frialdad sin dejarse llevar por la pasión.

Hamlet pregunta cómo se encuentra y ella preocupada pide le hable mas bien sobre él, dadas las extrañas conductas de mirar al vacío y hablar incoherencias. El joven señalando al espectro pregunta a la señora si no lo ve, y ella asegura no ver nada, porque nada hay. En esos instantes se desvanece la sombra.

La reina trata de calmarle sugiriendo deberse todo a invenciones de su mente trastornada, pero el príncipe recuperando sus fuerzas contesta estar seguro de la veracidad de sus pensamientos, le pide confesar al cielo sus pecados, arrepentirse de lo ya hecho, pero sobre todo no retornar a las acciones sucias, poner un freno a sus inclinaciones lascivas y así tal vez le sea dado el perdón divino. El joven recomienda a su madre en adelante, prudencia, modestia y recato en su actuar. La reina declara a su hijo estar deshecha por lo recién escuchado. Hamlet se despide de su madre; esta a punto de partir rumbo a Inglaterra. Dice a su madre que el rey le envía a su perdición, acompañado por sus dos supuestos amigos, pero se halla dispuesto a seguir el juego y hacerles caer en la trampa a la cual creen llevarlo a él. Se despiden y ambos se alejan.

La reina llega al salón donde se encuentran su esposo y los cortesanos. Pide a estos últimos se retiren, y una vez que hubiesen hecho esto cuenta al rey como su hijo, en medio de su locura dio muerte a Polonio. Claudio pide tranquilidad da la dama; solo deben esperar hasta el amanecer para ver partir a Hamlet y junto con el todos sus desvarios y excesos. Rosencrantz y Guildenstern entran nuevamente a la sala real y el soberano les pide dirigirse a donde el príncipe, para tratar de apaciguar su alma, además de conducir el cadáver de Polonio a la capilla.

Ya estando donde Hamlet, piden los cortesanos les informe este donde colocó el cadáver de Polonio, porque desean colocarlo en la capilla para los funerales, pero este se niega a decirles su ubicación; en lugar de darles la respuesta esperada les habla de su forma servil de actuar, de los favores y recompensas gracias a las cuales el rey puede dominarles.

Hamlet es conducido por Rosencratz frente al rey y este le cuestiona sobre el paradero del cuerpo de Polonio pero nuevamente se niega a contestar. El soberano pide, ante tales circunstancias precipitar su partida. Hamlet se despide y sale con su séquito.

Mientras tanto, en una llanura de Dinamarca Fortinbras y su ejercito piden venia al rey para poder cruzar su territorio. Hamlet pregunta a Rosencrantz los propósitos de aquellos extranjeros y este le informa. Pide Hamlet a aquel adelantarse en su camino. Queda el príncipe pensando en la inutilidad de la lucha entre las naciones, y considera, causa de ellas es la falta de raciocinio de los hombres. Un hombre, piensa, no debería agitarse sin razón poderosa, tal es, la pérdida del honor, como en su propio caso, lo que justifica pensamientos sanguinarios.

En una sala del castillo, un caballero trata de impedir, a petición de la reina la entrada de Ofelia pero esta, finalmente lo logra. La joven, trastornada por el dolor de la pérdida de su padre, comienza a hilvanar incoherencias. Se presenta frente a la reina con un cántico que versa sobre la muerte, también se lamenta por la pérdida de su padre y el alejamiento de su hermano. De pronto se marcha. El rey pide la vigilen cuidadosamente. Instantes mas tarde se escucha el barullo de un gran tumulto, fuera del castillo.

Entra un mensajero e informa al rey que tras la ruptura de los diques del mar se inundó la tierra y los habitantes de la ciudad claman protección de algún señor, y por tanto pretenden nombrar a Laertes su rey.

Instantes mas tarde entra violentamente a la sala real Laertes y reclama al rey la vida de su padre, y la reina protegiendo a su cónyuge explica al ofendido caballero quien fue el causante de la muerte de su progenitor. Claudio intentando provocar aun mas la ira del hijo de Polonio asegura estar de acuerdo con él en su necesidad de venganza y declara apoyarlo. En estos instantes entra Ofelia, tan perturbada como antes pero adornada con flores y hierbas. Su hermano lamenta lo ocurrido a la doncella. Laertes exige un decoroso entierro para su padre y el rey lo concede.

En otra estancia del castillo, Horacio recibe de manos de un marino una carta de Hamlet, donde le explica como un buque pirata atacó su navío quedando él como prisionero, por haberlo tratado bien, y haberle hecho un buen servicio requiere pagarles decorosamente, por ello necesita, en cuanto le sea posible acudir cargado con riquezas y salga a su encuentro, para lo cual será dirigido por el mensajero. En cuanto a Rosencrantz y Guildenstern le comenta se encuentran camino a Inglaterra, donde les matarán, de acuerdo al edicto portado por ellos y que el cuidadosamente colocó en lugar del mandato del rey. Así mismo, indica en la carta hacer llegar a Claudio unas misivas.

En otro lugar, dentro del castillo el rey intenta convencer a Laertes de que puede confiar en él, porque motivos tiene también para odiar al asesino de Polonio; por haber querido también acabar con él, mas aclara estar imposibilitado a ejercer acción legal contra él, por ser aquel protegido por el pueblo. Laertes declara tomará venganza por la muerte de su padre y por el estado de su hermana. Entran unos mensajeros y entregan las cartas de Hamlet al rey. En ella el príncipe informa de su regreso a Dinamarca y solicita su venia para presentarse ante el soberano. Laertes se pone a las órdenes del rey para, juntos acabar con su declarado enemigo. El rey propone, para asesinar al príncipe sin provocar la cólera del pueblo una contienda de esgrima entre ambos, y para asegurarse de la victoria del hijo de Polonio deberían colocar en la punta del estilete un veneno poderoso, que al contacto con la piel del príncipe podría matarlo y por último, para garantizar lo anterior, cuando en medio de la algarabía y las apuestas se encuentren agitados por el combate, el rey daría de beber a su sobrino una copa; con un solo sorbo de ella perdería. Escuchan rumores y callan.

**El encuentro espectral con el padre**

Quien entra alarmada era la reina e informa la nueva tragedia sucedida; Ofelia, la hermosa hija de Polonio murió ahogada en el río mientras entonaba cánticos antiguos. Nada pudo hacerse por ella declara la reina. Laertes llora y lanza gritos de dolor por su hermana y su padre; por el destino cruel, por la naturaleza que se aferra a sus hábitos.

Y en un cementerio, dos sepultureros cavaban una fosa para enterrar a Ofelia. Comentaban mientras lo hacían con extrañeza, cómo los seres ricos y poderosos aun tras contravenir los mandatos divinos de no atentar contra la propia vida pueden ser enterrados en tierra santa. Hamlet y Horacio caminaban a distancia de ellos, hablando sobre estos; la costumbre les hace perder todo miedo ante los muertos.

Platica el príncipe con uno de ellos, y le pregunta para quién es la nueva fosa pero aquel no responde. Después el noble pregunta por el tiempo que lleva en su oficio, y el sepulturero responde a partir del nacimiento del príncipe Hamlet, aquel loco recién enviado a Inglaterra.

Después Hamlet pregunta cosas varias sobre los cadáveres, hasta toparse con uno, que según el viejo pertenecía a Yorick, el viejo bufón del rey Hamlet. El príncipe dice a Horacio recordarle, por su afecto y atenciones cuando era pequeño. El joven noble ve aproximarse a un gran número de gentes y pide a su compañero ocultarse junto con él para no ser visto. Se trataba de Laertes vestido de luto seguido por el rey y la reina acompañados de sus séquitos.

Laertes preguntaba a un sacerdote el porque de la falta de ceremonias para el funeral, y este le informa ser debido a la naturaleza de la muerte de su hermana; desconocen su ella misma lo indujo. Los soberanos esparcen flores por el cuerpo de Ofelia y se despiden de ella. En ese momento sale el joven príncipe y pregunta de quién se trata el cadáver. Laertes lo maldice intenta pelear con el pero los separan.

Hamlet habla de su amor por Ofelia, e indica a Laertes la falsedad del suyo. Se aleja con Horacio rumbo al castillo. Una vez ahí el príncipe cuenta a su amigo como estando a punto de sucumbir en manos de los ingleses por una carta enviada con ellos por Claudio logra escapar y ponerse a salvo. En esos instantes entra Osric, un caballero de la corte y saluda a los presentes, declara haber sido enviado por el rey para informar al príncipe sobre una apuesta cuantiosa a su favor hecha por este para apoyarlo en un duelo a espada que deberá sostener con Laertes. El príncipe acepta. Momentos mas tarde otro emisario llega al noble e informa de la prontitud de la contienda y Hamlet acepta pelear de inmediato y se dispone a acudir. Horacio le previene de aceptar el combate pero el joven noble menciona no creer en presagios y se aleja.

En una sala real hacen su aparición los reyes y su séquito. Laertes, Hamlet y demás caballeros

A encontrarse frente al hijo de Polonio el príncipe le pide perdón por los daños causados y se excusa en su demencia, pero Laertes rechaza cualquier reconciliación antes de dar fin a su combate.

Un paje da los floretes a cada uno. El rey ordena colocar jarros de vino para los contendientes. Claudio hace un brindis a la salud de su sobrino. Comienza la lucha.

Esgrimen y Hamlet toca con su espada a Laertes. El juez indica haber sido una estocada y el rey interrumpe el combate para felicitar a su sobrino obsequiándole una perla inmensa misma que arroja a la copa del joven y la ofrece beber de ella. El noble rechaza la bebida indicando desear terminar antes. Posteriormente, reanudado el combate Hamlet es tocado por Laertes. La reina ofrece a su hijo beber en su propia copa y este la rechaza. Continúa el combate, los contendientes luchan con ferocidad. Al verlo sangrar el rey pide los separen. La reina se desmaya. Una vez recobrado el conocimiento a punto de morir dice a Hamlet haber sido envenenada. El príncipe pide cerrar las puertas y acude hacia su madre. Esta culpa al rey y señala el veneno de la punta de la espada. La reina muere. Hamlet con su espada hiere a Claudio y acercando la copa envenenada a los labios del rey le hace beber y precipita su deceso.

Antes de morir Laertes pide perdón por lo ocurrido a Hamlet. El príncipe, herido y a punto de morir se despide de Horacio. El amigo del príncipe tomando la copa envenenada para beber de ella y completar la tragedia, pero su noble camarada le pide no hacerlo, cuando todo terminase para él, alguien debería quedarse al frente del reino. Le pide el recipiente y bebe. Casi de inmediato fallece el noble caballero.

En esos instantes llega Fontinbras a rendir tributo a la familia real, y al ver lo sucedido solo acierta a ordenar funerales dignos para el excelso Hamlet, de no haber muerto, exclama, hubiera sido el mejor de los reyes.

Horacio promete, según los deseos de su amigo hacerse cargo del reino, tal como el mismo príncipe de Dinamarca lo hubiese hecho.

### Perspectiva Histórica <sup>1</sup>.

Ya en la madurez de su vida, hacia 1600, Shakespeare hace de la antigua narración popular entre los islandeses, mas legendaria que verídica, una de sus mejores obras, y también podríamos decir una de las mejores creaciones que se han escrito en todos los tiempos: Hamlet.

Su origen se encuentra en una obra impresa por primera vez en París, en el año de 1514, cuyo autor Saxo el Gramático intituló *Danorum Regum herauingue Historiae stilo eleganti a Saxone Grammatico a natione Sialandico necnon Roskildensis ecclesiae praeposito, abhinc supra trecentis annos concrisptae et nunc primum literaria serie illustratae tersissimeque impressae*.

En este texto se cuenta una historia ocurrida dos siglos antes del advenimiento de la era cristiana, la de Hamlet, Amleth o Hamlode, quien era hijo del rey de Jutlandia, Horwendilo y de Geruta, la hija del rey de Dinamarca. Se narra como Fengo mata a su hermano Horwendilo, se casa con la esposa de este, con la cual desde tiempo atrás sostenía relaciones ilícitas y se apodera también de su trono. Temeroso de morir asesinado, el príncipe se finge loco, exhibiendo conductas que oscilaban entre la extravagancia de la demencia y las profundidades de la filosofía.

Hacia los siglos XIV, XV y XVI surgen en Europa algunas otras versiones del argumento de Saxo el Gramático algunas simplificándolo otras mas añadiendo algunos elementos a la historia, contribuyendo con ello a completar la leyenda.

Encontramos, por ejemplo, en Escandinavia, el poema de Hamlode o Hamlet, que habla ya de algunas sospechas de Fengo referentes a si su sobrino pudiera penetrar en el misterio que encerraba la muerte de su padre. En esta misma historia se narra como Hamlode comparece ante su madre por ordenes de Fengo, quien envia un espía que le contaría mas tarde de la plática entre su esposa y su sobrino. Como Hamlode observara movimiento en el escondite de aquél y descubriera la estratagema, atraviesa con su espada al delator y aprovecha para arremeter a su madre con acusaciones haciéndola responsable de la muerte de su padre. Geruta promete a su hijo no contar a su nuevo esposo el contenido de su charla, y Hamlode continúa fingiendo su locura. Fengo decide deshacerse del príncipe y lo envia a en un viaje a Inglaterra, junto con una carta para el soberano de aquel país en la cual le pide matarle en cuanto hayan desembarcado. El joven príncipe trueca el manuscrito por otro durante la travesía y hace que ejecuten a dos sirvientes del rey que lo acompañaban. El soberano inglés no solo cumple la petición del manuscrito, sino que además ofrece al príncipe la mano de su hija. A regresar Hamlode a su patria se organiza una gran fiesta en el castillo, prende fuego a los tapices del castillo, y aprovechando la confusión que ocasiona el siniestro da muerte a su tío y se proclama como nuevo rey de Dinamarca.

<sup>1</sup>(Cf Shakespeare, William Obras completas, Introducción págs. 92-8).

Así pues, encontramos, que exceptuando las escenas finales que Shakespeare sustituye por el duelo con los floretes, las historias escandinava e inglesa tienen grandes similitudes.

Aunque como es de suponerse la leyenda y los hechos históricos distan mucho de ser parecidos, en las viejas crónicas islandesas se aceptan como verídicos los principales rasgos de la primera; y se tiene como un hecho indudable que *Hamlet* vivió y reinó en Dinamarca.

Un cuentista francés, Francisco Belleforest, toma las leyendas escandinavas y la Crónica de Saxo el Gramático y las recoge en sus *Historias Tragiques con el título de Avec quelle ruse Amleth, qui fut depuis roi de Danemarck, vengea la mort de son père Howendille, occis par Fengon, son frère, et autres occurrences de son histoire*. Estas historias se popularizaron muy pronto por toda Europa y se realizaron traducciones al inglés.

Es altamente probable que Shakespeare no tuviera acceso a el texto de Saxo, y tampoco al original de Belleforest, y que por ello haya tomado la historia de la traducción inglesa que con anterioridad había aprovechado para otras piezas teatrales.

Existen datos, proporcionados por el escritor danés F. de Jessen, facilitados en 1916, que revelan que el mismo Shakespeare asistió a Dinamarca, a la inauguración del castillo de Kronborg. Dado que realiza una descripción tan precisa del castillo de Elsinor, lugar donde sitúa las acciones, es factible esta versión, aunque no es aceptada ni reconocida por muchos porque contradice la idea de que Shakespeare sólo conoció su villa natal, su condado, y Londres; de cualquier manera existen algunos documentos que refieren la presencia de una compañía teatral en Dinamarca, pero no hay forma alguna de comprobar que fuera la del poeta inglés a la que se refieren dichos registros.

Una de las muchas controversias que se han desatado en torno a esta obra, se refiere a la fecha de su primera representación. Es de suponer, en base a los documentos con los que se cuenta que fue posterior a 1598 y anterior a julio de 1602, fecha esta última en que aparece en el archivo de Libreros con el asiento: *A Booke, The revenge of Hamlet, Prince of Denmarke as yt was lately acted by the lord Chamberlayn, his Servantes*.

Ahora bien, es notorio que Nash, un famoso satírico de la época de Shakespeare escribiera en una epístola "A los señores estudiantes de entrambas Universidades", prefacio al *Melophon* de Greene, obra impresa en 1589 ó acaso en 1587, escribe entre otras cosas: "Esta obra suministra numerosos *Hamlets*, es decir, manojos de discursos trágicos." También en el *Diary* de Hesiowe se habla de un *Hamlet* que fue representado en 1594. Y Lodge, en su *Wits Miserie and the Words-madnesse*, describe en 1595 en estos términos al demonio "Vaga generalmente vestido de negro, ostentando gravedad y tan pálido como la sombra de *Hamlet*, que tan lastimosamente gritaba en el teatro", *Hamlet, venganza!*

Es en 1603, cuando se representa en Alemania con el título *Des Bestrafte Brudermord* la obra que en inglés lleva el título de *Hamlet*.

---

**El encuentro espectral con el padre**


---

Aunque son muchas las controversias que giran al rededor de esta obra, e incluso se han llegado a considerar a Kid o a Ulrich como autores de la misma, también se han encontrado datos que apoyan la idea de que Shakespeare como lo había hecho con *Romeo y Julieta*, realizó un escrito en forma preliminar y lo dio a conocer realizando posteriormente varias modificaciones al texto original, de tal modo que el in-quar-to de 1597 fue pasando cada vez de forma mas completa al in-folio de 1623. Así pues la fecha de estreno de la obra podríamos ubicarla entre 1601 y 1602. Sea cual fuere la fecha, se cuenta que Shakespeare se distinguía por representa en forma por demás excelsa el papel de la Sombra.

*Hamlet*, de acuerdo a la crítica literaria no es la obra mas acabada de Shakespeare; es superada por *Otelo* en cuanto a su plasticidad teatral; por su energia en la acción dramática por *Macbeth*, en resortes poéticos *El rey Lear*, pero ninguna alcanza la grandeza literaria y filosófica como *Hamlet*.

Hazlitt dice que "*Hamlet* no es carácter subyugado por incontrastables pasiones ni violentas tendencias, sino por delicadas ideas y refinados sentimientos, que si su pasión dominante es pensar, no ejecutar, y, por consiguiente, que cualquier excusa, por vana que sea, si halaga esta inclinación, la aparta inmediatamente de tal propósito".<sup>2</sup>

Para Víctor Hugo, "*Hamlet* dista mucho de ser una abstracción, es la duda aconsejada por un fantasma. Como la gran larva de Alberto Dureró, tiene sobre su cabeza al murciélago, que revolotea despedazado, y a sus pies la ciencia, la esfera, el compás, el reloj de arena, el amor, y detrás de él, en el horizonte, un enorme y terrible sol que difunde las tinieblas en el cielo. A veces parece como que abre su inacción y que de la abertura salen truenos. Su carga no es rígida como la de Orestes, pero es mas pesada. Orestes lleva la fatalidad y Hamlet el Sino. *Hamlet* es espantoso, y al mismo tiempo, irónico".<sup>3</sup>

En opinión de White, "*Hamlet* es el hombre contemplativo, constantemente apartado de todo acto que se propone ejecutar y siempre retraído de la acción por su tendencia a cavilar acerca de sus consecuencias probables, o pasadas causas, pues obra con decisión sólo cuando grandes excitaciones impiden que la reflexión se muestre".<sup>4</sup>

Schlogel considera que "esta tragedia grandiosa trata de probar que los penetrantes cálculos que apuran todas las relaciones de las cosas y todas las posibles consecuencias de nuestros actos paralizan necesariamente nuestra facultad de acción".<sup>5</sup>

Goethe juzga que "Shakespeare procuró pintar un ser amante, puro y noble, pero sin la fuerza, y ese nervio que constituyen al héroe y, por tanto, humillado bajo la carga que ni puede soportar ni le es dado sacudir".<sup>6</sup>

<sup>2</sup> (Op. Cit., pag. 97)

<sup>3</sup> (Op. Cit., pag. 97)

<sup>4</sup> (Op. Cit., pag. 98)

<sup>5</sup> (Op. Cit., pag. 98)

<sup>6</sup> (Op. Cit., pag. 98)

Se han realizado muchos estudios, análisis, y reflexiones acerca del Principito de Dinamarca, tal vez demasiadas como opina un célebre filósofo. Muy probablemente Hamlet sea el personaje literario en torno al cual ha corrido más tinta, se ha hablado de su locura, de su conciencia atormentada, de su misoginia... incluso existen elaboraciones que rozan lo exquisito y el diletantismo, como es el caso de la llevada a cabo por Italo Calvino<sup>7</sup>, en relación al libro que estaba escribiendo Hamlet cuando Polonio lo interrogó sobre lo que leía, y el hijo de Gertrudis contestó: Palabras, palabras, palabras.

Según la información proporcionada por el escritor italiano se trataba del texto de Gerolamo Cardano, "*De consolatione*", el cual había sido traducido al inglés en 1573, en una edición dedicada al conde de Oxford, y por lo tanto era conocido en los ambientes que Shakespeare frecuentaba.

En torno a esta cuestión se impone una pregunta obligada ¿por qué se piensa que este libro era el que tenía ante sus ojos Hamlet cuando dialogó con el padre de Ofelia? El soporte que se ha proporcionado para erigir esta conclusión es "demasiado poco", así lo consigna el mismo Calvino. Se argumenta que en la escena que sigue, el famoso monólogo acerca del "ser y no ser", la perorata del atormentado personaje toca la relación entre la muerte y el sueño, y en el libro de Cardano también se expone el mismo tema, el autor de la "Ciudades Invisibles", ofrece la cita de lo que se dice, en la supuesta fuente "cuando estamos como muertos y no soñamos nada, mientras que es de mucha molestia el sueño ligero, inquieto interrumpido por el duerme vela, visitado por pesadillas y visiones, como suele ocurrirles a los enfermos"<sup>8</sup>.

Existe un interesante contraste entre la escena del libro y el del monólogo en la primera, prevalece una atmósfera de obvedad, por ello al planteamiento expreso de Polonio "¿Qué estas leyendo señor?", Hamlet responde con la perogrullada, palabras, palabras, palabras, réplica delirante que toma en su más estricto sentido literal la pregunta, puesto es obligado que quien lee este ante palabras. Luego frente a la contrademanda de su impertinente interlocutor "Quiero decir: ¿de que trata lo que estáis leyendo señor?, de nueva cuenta la contestación del interpelado fluye en el río de lo evidente, lo cual se vuelve más contundente porque Hamlet, maliciosamente, califica de calumnias lo que es una verdad irrefutable y trivial: la barba desteñida de los viejos, su rostro marchito, la lacrimosidad cerosa de sus ojos, su imprudencia senil y sus tejidos macerados. El tono de las aseveraciones del Principe son: El agua moja, los pies tocan el suelo y la traicion y la felonía existen en el mundo.

En esta misma escena, introduce una premisa ontológica, de grandes consecuencias filosóficas e incluso podríamos afirmar psicológicas, proposición que sirve de puente para la escena del monólogo: los sueños perturban la paz del hombre, se puede huir de todo menos de nuestros propios sueños: "¡Dios mío!

<sup>7</sup> (Cf. Italo Calvino, (1991), págs 86-90)

<sup>8</sup> (Op. Cit., pag. 86)

**El encuentro espectral con el padre**

Podría estar yo encerrado en una cáscara de nuez, y me tendría por rey del espacio infinito, si no fuera por los malos sueños que tengo". Es también esta formulación la que hace factible la presencia del libro de Cardano en la tragedia de Shakespeare.

Como se había indicado, la escena siguiente se caracteriza por la incertidumbre, la duda y la indecisión, incluso es la que inmemorialmente se ha tomado como el principal dilema de la indeterminación de Hamlet, espacio donde se expresa el famoso dilema, ¿qué debemos hacer?, dejarnos someter por la adversidad o combatirla, ser víctima de la calamidad o enfrentarla y dominarla. ¿Que nos detiene? ¿Qué temor paraliza nuestra voluntad?. El obstáculo es una idea realmente ominosa, de dimensiones cósmicas: "¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar que sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte!" Es decir si al final del camino nos espera una eternidad poblada de sueños terribles, o en otros términos si morir consiste en sumirse en un horroroso e interminable torbellino de sueños, como aquellos de que habla Cardano **visitados por pesadillas y visiones**, entonces más allá del deber, hay poderosas razones para rehuir la calamidad de la muerte.

Como ya fue dicho, acerca de esta obra muchos autores han destacado algunas particularidades de las obras y otros han trabajado la totalidad de esta magnífica obra, incluso Giovanni Papini, en su estilo característico redujo su argumento al absurdo, de este modo Hamlet es, "un villano cuyo padre ha sido asesinado y que, para vengarlo, hace morir a una muchacha que lo ama y a otros variados personajes".<sup>9</sup>

Martha K. Trinker (1936)<sup>10</sup>, en su trabajo "Las heroínas de Shakespeare", señala que Ofelia, más que una heroína es una "víctima del amor", indica que la personalidad de este y todos los demás personajes de "Hamlet príncipe de Dinamarca", se ven opacados por el noble danés, mientras que la hija de Polonio sólo "refleja una de las facetas mínimas del complejo espiritual" del joven noble.<sup>11</sup>

Los comentarios que acerca de esta dama realiza Trinker, la caracterizan como una joven ingenua, tímida y sin experiencia que se dejó arrastrar por la ilusión de encontrar "un príncipe de cuento". Para la autora, Hamlet ve a Ofelia como "la encarnación de un milagro, la única flor que se ha conservado pura en medio de la corte corrompida".<sup>12</sup>

Esta joven enamorada se ve enfrentada al terrible desencanto gracias a su hermano y a su padre quienes con un "cinismo cruel" le advierten que el príncipe

<sup>9</sup> (Cf. Papini, Giovanni (S/F), pág. 22).

<sup>10</sup> (Cf. De Trinker, Martha (1936), 36-9).

<sup>11</sup> (Op. Cit., pág. 36).

<sup>12</sup> (Op. Cit., pag. 36)

no la ama, que en la vida del noble, es sólo "perfume y deleite de un minuto"; y más tarde por el propio Hamlet "que absorto en descubrir y vengarse del asesino de su padre... ha perdido el interés por Ofelia"<sup>13</sup>

Así muere Ofelia, tiempo después que su propia mente desfalleciera con la misma daga con la que Hamlet mató Polonio, muere en medio de la locura: "flores y cantos llenan su vaga imaginación"<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> (Op. Cit., pág. 36-7).

<sup>14</sup> (Op. Cit., pág. 38).

## Freud y "Hamlet, Príncipe de Dinamarca".

En su ensayo "Hamlet y Edipo"<sup>15</sup>, Ernest Jones comienza mencionando que al "psicólogo clínico", le está permitido pretender conocer "la significación de los conflictos y sufrimientos de Hamlet", ya que este ha sido considerado "por la mayor parte de los críticos literarios como un problema psicopatológico"<sup>16</sup>. De ser así "el clínico podría estar en condiciones de revelarnos ciertos aspectos del carácter de este sujeto tal como era antes del acontecimiento en cuestión"<sup>17</sup>, y añade que un psicoanalista "iría todavía más lejos y podría informarnos sobre los orígenes del desarrollo de un personaje, teniendo en cuenta que las experiencias primarias, imprimen en su carácter huellas particularmente profundas. Por otra parte tales experiencias son limitadas y perfectamente conocidas por los estudiosos de este campo"<sup>18</sup>. Y más adelante indica que para efectuar lo anterior, es perfectamente lícito "considerar a Hamlet como un ser vivo"<sup>19</sup>.

En el apartado "Las diversas explicaciones propuestas al problema de Hamlet", menciona que hay dos aspectos en torno a esta obra de interés particular; en primer lugar, autores como Bradley Figgis y Taine, coinciden en la idea de que Hamlet es, en gran medida Shakespeare e insisten en que si descubrimos la significación profunda de la tragedia, tendremos también acceso a "los mecanismos ocultos de la psique de Shakespeare"<sup>20</sup>. En segundo lugar menciona el considerable interés que se ha despertado al rededor de la obra, lo cual prueba "el profundo eco que ha hecho ésta en el corazón de la humanidad", y agrega que esto se debe a la personalidad del protagonista "de quien 'se han escrito más cosas que sobre cualquier persona real, exceptuando Jesucristo, Napoleón y por supuesto de Shakespeare' y aunque muchas de estas contribuciones no tienen ningún valor", y otras "se salvarán del olvido por su misma extravagancia", lo cierto es que aún no se ha conseguido agotar el tema<sup>21</sup>.

Una de las principales inquietudes despertadas por la obra, a la cual diversos autores han tratado de dar respuesta es la razón de los titubeos del héroe y si la causa de ello es un conflicto interno por no querer "llevar a cabo la tarea que lo incumbe", al respecto él opina que el mismo *Hamlet*, no es consciente de las verdaderas razones de su "repulsión a cumplir su deber" y que "su verdadera naturaleza se lo escapa"<sup>22</sup>.

Para Jones, Hamlet "se siente dominado por la angustia ante la simple idea de que su padre ha sido reemplazado por otro en el cariño de su madre", y agrega

<sup>15</sup> (Cf. Jones, Ernest (S/F)u., pág. 9-123)

<sup>16</sup> (Op. Cit., pág. 13)

<sup>17</sup> (Op. Cit., pág. 14)

<sup>18</sup> (Op. Cit., pág. 14)

<sup>19</sup> (Op. Cit., pág. 15)

<sup>20</sup> (Op. Cit., pág. 18)

<sup>21</sup> (Op. Cit. pág. 18)

<sup>22</sup> (Op. Cit., pág. 21)

que dentro de estos sentimientos se mezcla además la "insoportable idea" de que hubiese tenido que compartir el amor de su madre, no sólo con su padre, sino tras la muerte de este con su tío. Pero para Jones "ésta seductora hipótesis", suscita tres objeciones, él considera que si este fuera el aspecto "Hamlet hubiese tomado conciencia de sus celos", en segundo lugar "no hay nada que permita vislumbrar el resurgir de un recuerdo olvidado" en último término el autor menciona que "Claudio no le arrebató a Hamlet nada que no le hubiese arrebatado su propio padre"<sup>23</sup>

Ahora bien, para Jones, Hamlet pudo haber sentido en algún momento a su padre como un rival por tener que compartir el cariño de su madre con él, y consecuentemente pudo haber anhelado su muerte; sin duda estas ideas debieron en sus momentos ser reprimidas "el amor filial y la educación las hubiesen eliminado por completo"

•

En su libro "Shakespeare para Españoles" (1951), Charles David<sup>24</sup>, menciona acerca de esta obra "si no la mejor o la más honda de sus obras, por lo menos aquella que ha dado más que disculpar a la humanidad"<sup>25</sup>.

Comenta que acerca de esta obra se ha escrito un sinnúmero de páginas "debe estar fuera de todas las posibilidades humanas leer toda la bibliografía que hay ya no sobre Shakespeare, sino sobre esta sola obra. Hay quien afirma que *Hamlet* está loco, que no lo está, que sufre de Complejo de Edipo agudo, que era el amante carnal de *Ophelia*, que sintió por *Horacio* una pasión inconfesable, que la reina es el retrato de María Estuardo, cualquier fantasía a la cual más delirante. Nada ha sido demasiado fantástico para no presentarlo como teoría"<sup>26</sup>, pero señala, pese a todos estos escritos ninguno ha podido encontrar solución al dilema que encierra

•

En su artículo "Tres interpretaciones de Hamlet" (1995), Víctor Sastré<sup>27</sup>, menciona que son "al menos, tres interpretaciones contrastadas y divergentes, desde diversos campos del conocimiento humano: el psicoanálisis, la filosofía analítica y el existencialismo "llevadas a cabo por S. Freud, H. Reichenbach y K. Jaspers, respectivamente" las que se han derivado de la "celebre y celebrada" obra<sup>28</sup>

<sup>23</sup> (Op. Cit., pág. 54).

<sup>24</sup> (Cf. David, Charles (1951), pág. 150-165).

<sup>25</sup> (Op. Cit., pág. 150).

<sup>26</sup> (Op. Cit., pág. 150).

<sup>27</sup> (Cf. Sastré, Víctor (1995), pág. 21-24).

<sup>28</sup> (Op. Cit., pág. 21)

Para Reichenbach, nos dice el autor, el protagonista se halla frente a un "problema de investigación"; deberá buscar pruebas que demostrasen la culpabilidad de Claudio según lo había dicho el espectro de su padre, ya que podría ser que la aparición jamás hubiese existido y fuese el "fruto de su imaginación" o "un simple sueño"; como las conclusiones a que llega con sus cavilaciones no le son suficientes, porque requiere un "saber absoluto... lleva a cabo un experimento, la puesta en escena de *La ratonera*, ahí podría observar las reacciones tanto de su madre como del supuesto asesino; pero el *Hamlet* del filósofo "se decepciona" no puede alcanzar la certeza, debe conformarse con construir hipótesis.<sup>29</sup>

La conclusión de Reichenbach de acuerdo al autor es que "*Hamlet* carece de la suficiente entereza de espíritu para poder practicar la ciencia no es un filósofo analítico, no se ciñe por la lógica de la investigación científica pues demanda un saber absoluto para poder actuar"<sup>30</sup>.

La segunda de las interpretaciones a las que nos aproxima éste psicólogo en su artículo es la correspondiente al Psicoanálisis. Según indica *Hamlet* representa la escenificación del Drama Universal de *Edipo Rey*. Ello debido que la fuente de su indecisión para vengar la muerte de su padre "es que aquel, el asesino, 'le muestra la realización de sus deseos reprimidos'. "*Hamlet* anidaba en lo más profundo de su ser, el deseo de matar a su padre y tomar su lugar al lado de la madre" Para el padre del psicoanálisis, *Hamlet* es, nos dice el autor "un histérico y sexo-fóbico"<sup>31</sup>.

Por último nos da a conocer la interpretación que desde la filosofía existencialista se ha desprendido de *Hamlet*. K. Jaspers concibe a el protagonista como un "espíritu atormentado, atenazado por las mordeduras de hierro de la angustia... *Hamlet* es un vidente... ha despertado a una visión penetrante del mundo, pero sobre todo, de la naturaleza"; gracias a ello llega a descubrir el "estado cósmico de la 'culpa' y la 'caída' de la naturaleza humana"<sup>32</sup>.

De acuerdo al autor, para Jaspers, "*Hamlet* se despliega como la conciencia del hombre, como la fascinación del ser ante las profundidades abismales del ser mismo. Por ello, mientras todos se consumen en un actuar impulsivo e irreflexivo, *Hamlet* se retrae al fondo de su alma y se desvanece en la cavilación. Es una conciencia, pero una conciencia imperfecta, porque no tiene certeza absoluta de la verdad del saber. Así, del análisis de Jaspers se puede desprender la idea de que *Hamlet* revela uno de los aspectos más importantes de la existencia de los hombres: nunca se podrá tener la certeza sobre la propiedad de las decisiones más importantes de la vida"<sup>33</sup>.

Sastré concluye su artículo señalando la trascendencia de que "exista una obra como *Hamlet*, rica en aristas y prodiga en posibilidades de resignificación,

<sup>29</sup> (Op. Cit., pág. 21-22)

<sup>30</sup> (Op. Cit., pág. 22)

<sup>31</sup> (Op. Cit., pág. 22)

<sup>32</sup> (Op. Cit., pág. 23)

<sup>33</sup> (Op. Cit., pág. 24)

auténtico Talismán de Zahorí, donde cada quien puede descubrir el rostro de su propio destino", mas allá del significado que ésta pueda tener. El psicólogo advierte que la creación shakespereana abre la posibilidad de un sinnúmero de interpretaciones "Que cada quien juzgue en la medida en que las vacilaciones de su alma se lo permitan".<sup>34</sup>

Dentro de su obra, Freud realiza un gran número de citas acerca de esta obra, encontramos a lo largo de esta 20 referencias, en orden cronológico son las siguientes: "La Interpretación de los sueños" (1900), "Sobre psicoterapia" (1904-5); tres referencias en: "El chiste y su relación con el inconsciente" (1905); "Personajes psicopáticos en el escudario" (1905-06); "El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen" (1906-08); "A propósito de un caso de neurosis obsesiva" (1908); "Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci" (1910); "Totem y Tabú" (1913-14); "El Moisés de Miguel Ángel" (1914); Una nota agregada en 1914 a "La interpretación de los sueños"; "20ª Conferencia de Introducción al psicoanálisis"; "La vida sexual de los seres humanos" (1916-17); "Duelo y melancolía" (1917 -1915-); "Presentación Autobiográfica" (1925 -1926-); "¿Pueden los legos ejercer el análisis?" (1926); "Dostoevski y el parricidio" (1928 -1927-); "Construcciones en el análisis" (1937); "Una muestra del trabajo psicoanalítico" (1940 -1938-).<sup>35</sup>

Por otro lado, encontramos dentro de sus epistolarios referencias a esta obra desde 1872, cuando escribía a Eduard Silberstein, y así mismo en sus misivas a personajes como Wilhelm Fliess, Gustav Jung, Ernest Jones, Abraham, y Pfister.

En su ensayo "Dostoevsky y el parricidio"<sup>36</sup>, Freud menciona que "las tres obras maestras de todos los tiempos", "Edipo Rey", "Hamlet" y "Los Hermanos Karamazov", versan acerca del tema del parricidio, situación que nos dice el psicoanalista, difícilmente podemos considerar una casualidad.<sup>37</sup>

Efectivamente las tres creaciones tratan este tema, pero es necesario añadir, lo hacen desde diversos ángulos. Este motivo lo podemos ver tan poco delineado que se precisa de un análisis exhaustivo para vislumbrar su existencia dentro de la obra, como en el caso de "Hamlet" (1600), podemos también encontrarlo como tema sugerido explícitamente, tal es el caso de "Edipo Rey" (s/f), o bien, puede ocurrir que encontremos en su máxima expresión los deseos parricidas como en "Los hermanos Karamazov" (1878- 80).

En "Edipo Rey"<sup>38</sup>, vemos a un hombre que aun en contra de su voluntad termina por matar a su padre, como se recordará él huye del que cree su hogar cuando se entera por el oráculo que matará a su padre, ello lo lleva a las tierras

<sup>34</sup> (Op. Cit. pag 24)

<sup>35</sup> (Ver anexo, en el apartado correspondiente a "Hamlet, Principio de Dinamarca").

<sup>36</sup> (Cf. Freud, Sigmund (1927), pag. 171-191)

<sup>37</sup> (Op. Cit., pag 185)

<sup>38</sup> (En Sóloides (S/F))

en donde vivían, sus progenitores y así no escapa del cumplimiento de la profecía, como pretendía <sup>39</sup>.

Freud explica que, este 'querer escapar', nos da la idea de que es el destino el responsable de que Edipo cometa el parricidio, pero es en realidad una proyección "a lo real del motivo inconsciente del héroe"<sup>40</sup>, precisamente sus deseos de dar muerte al padre y poseer a la madre en calidad de mujer, como finalmente hace Edipo.

En esta obra, el motivo del parricidio, lo vemos claramente gracias a la investigación que de el asesinato de Layo efectúa Edipo. Con ella, descubre que él mismo, había matado a su padre y que había copulado con su madre con la cual tenía cuatro hijos. Pero no sólo vemos en la tragedia, como Edipo comete parricidio e incesto, también vemos el castigo que debe vivir por ello, y éste no sólo será su autolaceración, al sacarse los ojos, su autocastración, también será repudiado por sus hijos varones, quienes lo expulsan de Tebas, sin prestarle ayuda; deberá deambular durante muchos años sin poder establecerse en un sitio, sin mas ayuda que la que le podían prestar sus hijas Antígona e Ismene, sobre todo la primera <sup>41</sup>. Como vemos el castigo que infringe la sociedad por haber violado sus leyes mas elementales es terrible, condena a aquél a ser rechazado, lo saca de su seno y no le reconoce más, sino hasta que ha logrado la expiación de su culpa.

En un interesante artículo Mark Kanzer <sup>42</sup>, nos refiere precisamente a la forma como tras el quebrantamiento de una norma social tan importante como la prohibición del incesto, el castigo por el que deberá pasar el personaje tendrá un fuerte tinte de represión social, el transgresor deberá pasar todo un proceso de expiación de su culpa, hasta que la sociedad decida acogerlo nuevamente en su seno. "En tanto que Edipo Rey coloca a los hombres frente a los desastrosos resultados de sus impulsos fundamentalmente inconscientes, Edipo en Colono, trata el proceso de restitución y aplicación social de las mismas fuerzas, de una manera que se anticipa al mismo Freud -se les parece bastante- sobre la transición del Complejo de Edipo, a través del desarrollo del Superego" <sup>43</sup>.

<sup>39</sup> ( En un diálogo que Pávese imaginó, entre un mendigo y Edipo, este dice "no soy hombre como los demás, amigo. Yo fui condenado por la suerte. Nací para reinar entre vosotros. Viví a una montaña o a una torre me sobresalía -o una ciudad en la distancia, caminando en el polvo. Y no sabía que buscaba mi suerte. Ahora ya no veo nada y las montañas son únicamente faja. Todo lo que hago es destino... Mi dolor es viejo desde que no era nadie y hubiera podido ser un hombre como los demás. Y en cambio no existía el destino. Tenía que caminar y llegar precisamente a Tebas. Debía matar al viejo aquí. Engendrar a esos hijos. ¿ Vale la pena hacer una cosa que ya está casi hecha aún antes de que nacieras?. A quien padece fiebre, los mejores hutos sólo le provocan molestias y náusea. Y mi fiebre es mi destino - el temor, el horror perenne de realizar lo que ya conozco. " Ante las dolorosas palabras de Edipo, su interlocutor sólo acierta a contestar "Vale la pena Edipo. Es lo que nos toca y basta. Déjale el resto a los dioses." ( Cf Pávese, C (S/F), pag 107-9).

<sup>40</sup> ( Cf. Freud, Sigmund (1927), págs. 185-6).

<sup>41</sup> ( En: Sófoeles, (S/F) b).

<sup>42</sup> ( Cf. Kanzer, Mark (S/F), págs. 348- 57).

<sup>43</sup> ( Op. Cit., pag. 348).

Freud estaba convencido de que la postura psicoanalítica había sido la que había acertado a proporcionar una verdadera explicación acerca de la segunda obra que estudiaremos, y así mismo podemos ver el gran interés que despertaban en él las controversias que giraban en torno a los escritos que señalaban el Complejo de Edipo de *Hamlet* y que la crítica desaprobaba.

Hamlet es la obra shakespeariana más citada por Freud y podríamos decir la mayor importancia también dentro de los trabajos del creador del psicoanálisis ya que le permitió la consolidación de uno de los conceptos que es pilar dentro de la su teoría: El Complejo de Edipo. Sin duda alguna acerca de esta tragedia es de la que mayormente se han realizado estudios de carácter psicoanalítico y no psicoanalíticos.

En esta, observamos también el motivo del Parricidio, pero solo cuando lo hemos pasado por el lente del análisis psicoanalítico. Aunque Ernest Jones realiza un extenso trabajo de interpretación de la obra en realidad toma como base la concepción del padre del psicoanálisis, enriqueciéndola con algunas de sus aportaciones, aunque como estableceremos más tarde esto lo aleja un poco de la postura freudiana inicial acerca de este problema.

Freud plantea que la razón de la vacilación de *Hamlet* para vengar el asesinato de su padre es que reconoce en el acto criminal de *Claudio* sus propios deseos para con aquél; es decir el mismo, a nivel inconsciente hubiese deseado darle muerte. Al convertirse *Claudio* en el esposo de su madre, y tomar el lugar del padre, *Hamlet* revive aquellos sentimientos que experimentó hacia el rey, ahora en *Claudio*, y surge en él el conflicto nuevamente de matar o no al esposo de su madre. Ernest Jones nos dice: "Hamlet no desea agravar el incesto con un parricidio". De ahí provienen su íntima frustración y sus vacilaciones ante la exigencia paterna de venganza.<sup>44</sup> Este análisis explica claramente la existencia del parricidio, y aunque no es aceptado por muchos críticos literarios es considerado la interpretación que ha proporcionado una explicación más amplia y cuenta con un gran sustento teórico.

Podemos concluir que esta obra, para Freud tuvo gran importancia, por un lado se constituyó en material que le permitiese ejemplificar el concepto de Complejo de Edipo, pero por otro lado le permitió desatar una gran controversia con la crítica cuando aparecieron los trabajos en que relacionaba a *Hamlet* con el Com-

<sup>44</sup> (Es necesario realizar una aclaración, con respecto a lo que plantea Jones acerca a este punto y tomando como base la interpretación del padre de *Hamlet*, Freud nos dice que *Hamlet* en algún momento tuvo pensamientos hostiles contra su padre (deseos de muerte) a su vez que una inclinación sensual por su madre, por ello entendemos la aseveración de Ernest Jones acerca de que existe una inclinación incestuosa, pero con respecto a que *Hamlet* no "debe agravar" esta "con un parricidio" resulta inexplicable a la luz de las propias consideraciones del psicoanálisis. Si como sabemos, tiene la misma importancia psíquica el que los actos se den a nivel de fantasía o realidad, entonces *Hamlet* ya había cometido el parricidio (con su propio padre), y por lo que no puede matar a su tío es precisamente por la identificación que con respecto a este acto tiene con *Claudio*.)

<sup>45</sup> (Cf. Jones, Ernest. (S.F.J.) pag 55.)

plejo de Edipo, situación que como ya vimos le atraía grandemente. Pese a todas las críticas recibidas por estos trabajos, Freud se encontraba satisfecho por la solución que el psicoanálisis había aportado al problema de *Hamlet*, y consideraba que esta era la más acertada de un sinnúmero de propuestas acerca del tema.

El carácter parricida del Príncipe de Dinamarca, lo podemos determinar a partir del análisis, en el cual se señala que él mismo a nivel inconsciente deseaba la muerte de su padre. Para el análisis resulta tener el mismo valor que las acciones se den a nivel de fantasía a que se den en la realidad, por ello es posible, aclarado lo anterior, considerar a *Hamlet* también como un parricida.

A *Hamlet*, después del deceso de su progenitor, le vemos por los pasillos del castillo en Elsinor llorando la muerte de su padre, esto era a tal punto que todo el que lo ve, le reconviene cambiar su actitud. El príncipe desarrolla una especie de ritual que consiste en recordarlo, pero encumbrándolo, ubicándolo en la posición casi de una divinidad, que difícilmente podría ser real si consideramos el conflicto interno que vivía *Hamlet* y en el que precisamente su padre representaba un papel sumamente importante: el de su rival.<sup>46</sup> Entonces dicha reacción corresponde más bien a una formación reactiva de sus verdaderas inclinaciones hacia el *Rey Hamlet*.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> (Jones en su ya citado ensayo, menciona que "Hamlet se siente dominado ante la simple idea de que su padre ha sido reemplazado por toda el cariño de su madre", pero, si seguimos como él lo hizo, la consideración freudiana al respecto del tema, tendremos necesariamente que admitir que no había una identificación con el padre, que permitiese en realidad el aflore de sentimientos de reproche a la madre, por consideración al padre, antes bien, como se intentará demostrar, la molestia de Hamlet es la de un amante celoso y sus discursos en los que manifiesta gran pesar por la conducta de su madre, que mancha el talamo nupcial, y por la muerte de su padre, son para encubrir sus sentimientos reales. Op. Cit., pag. 54)

<sup>47</sup> (Una interpretación diferente a la que expongo, es la proporcionada por Ernest Jones en su artículo "La muerte del padre de Hamlet", en donde interpreta estas como "actitudes conscientes de Hamlet", dirigidas hacia su padre y de tipo femeninas, "como lo demuestra su exagerada adoración, y súplica a Gertrudis de que ame a tan perfecto héroe, y no a su hermano...", para Jones, como resultado del conflicto narcisista provocado por los temores a la castración, Hamlet presenta estas conductas femeninas, así pues "... para Hamlet, su padre, sería su ideal de sí mismo." ( Cf. Jones, Ernest (S/F)b , págs. 34-9). Estas reacciones de Hamlet, que Jones llama "femeninas", a mi juicio tienen dos funciones; por un lado se constituyen en reacciones ante el miedo al rey de quien desea la muerte (es decir a su padre) y por otro le permiten realizar reproches a su madre, y reconciliarla al alegrarse de su tío, aunque curiosamente, sólo en el plano sexual. En este punto existe una contradicción franca entre el postulado original de Freud, según el cual Hamlet actúa movido por su Complejo de Edipo no resuelto, y la interpretación que Jones propone en el ya citado ensayo, por las siguientes razones. Si Hamlet se halla identificado con su padre motivado por el miedo a la castración, tal como nos dice éste autor, entonces de acuerdo a Freud, "...el Complejo de Edipo se va al fundamento a raíz de la amenaza de castración" y se consigue la resolución de éste: es decir, a través de el miedo a la castración se logra la resolución del conflicto edípico, y con ello se da la formación del superyo y la identificación con el padre del mismo sexo. Por lo anterior, podemos derivar que de acuerdo al postulado de Jones, Hamlet no tiene Complejo de Edipo. ( Cf. Freud, S. (1924), págs. 185).

Lo que sucede es que *Hamlet*, como el niño que fantasea en la muerte de su padre y éste fallece, desarrolla, gracias a su omnipotencia de pensamiento, sentimientos de culpa, como si él mismo fuese responsable de aquella acción y consecuentemente intentará reparar de algún modo el daño que impuso a su padre, motivado por el temor a los muertos. Aquí, muy seguramente habría que preguntarse si más bien al tener esta reacción no se hubiese visto facilitado que Hamlet matara a su tío, es decir, si lo que deseaba era compensar de algún modo a su padre difunto para que no desatase sobre él alguna venganza por haber deseado su muerte tenía que haberse apresurado a asesinar a Claudio y así, demostrar sumisión a su padre, pero vemos que justamente esto es lo que no puede realizar Hamlet. La respuesta a tal cuestionamiento es que el conflicto de ambivalencia en el que se hallaba nuestro héroe no era conocido por él, por lo que aunque durante toda la obra esta consciente de su deber y aunque manifiesta deseos de llevarlos a cabo se ve incapacitado para la acción. Aunque cuando el espectro de su padre le indica que su muerte fue debida al asesinato, y este responde: "*Que lo sepa enseguida, para que, con alas tan veloces como la fantasía o los pensamientos amorosos vuele a la venganza!*"<sup>48</sup>, no puede actuar, se encuentra más bien centrado en otra problemática, los celos que le despiertan las conductas de su madre, aunque, ni siquiera de ellos se percate él mismo.<sup>49</sup>

Ciertamente *Hamlet*, desde antes que supiera por el fantasma del asesinato que Claudio había cometido se hallaba sumido en la melancolía y muy concentrado en los actos del nuevo rey, pero sobre todo los de tipo sexual con su madre. Así, el ritual de enaltecimiento del padre, no cancela el deseo hacia la madre ni estos pensamientos en los que se hallaba sumido el príncipe, sólo los disfraza, *Hamlet* al confrontar a su madre no hace más que reclamar a ésta su 'infidelidad', que pueda "*vivir entre el hediondo sudor de un lecho infecto, encenagado en la corrupción, prodigando halagos y amorosos mimos en una inmundia sentina!*"<sup>50</sup>. En éste reclamo, *Hamlet* parece dejar traslucir el disgusto que le provoca ver como Gertrudis, comparte su lecho con otro hombre, y toma como justificación para estos reclamos la supuesta veneración hacia su padre, pero en realidad como podemos ver aunque lo menciona un sinnúmero de veces, no refleja los verdaderos sentimientos que le transmitió el fantasma. Para el rey *Hamlet*, Claudio es el único culpable, observamos su sentir hacia la reina en las siguientes frases.

<sup>48</sup> (Ver: "*Hamlet, Príncipe de Dinamarca*", Acto I, escena 5).

<sup>49</sup> (Al respecto Ernest Jones señala en su ensayo "Hamlet y Edipo", que el protagonista carecía de estos sentimientos hacia su madre; de haberlos sentido "Hamlet hubiese tomado consciencia de sus celos". Es difícil determinar las razones que tiene el autor para determinar la no existencia de estos sentimientos en Hamlet, ya que, no nos proporciona razonamientos que aclaren esta postura; quizás se deba a la capacidad que tantos críticos han visto en el príncipe de Dinamarca para la introspección, lo cual en cualquier caso nos llevaría a rechazar esta hipótesis dado que el conflicto de Hamlet es de naturaleza inconsciente. (Cf. Jones, Ernest (S/F)a, pág. 54)

<sup>50</sup> (En: "*Hamlet, Príncipe de Dinamarca*", Acto III, escena 4)

## El encuentro espectral con el padre

"¡Sí, ese incestuoso, esa adúltera bestia, con el hechizo de su ingenio y mañas malditas, que tienen tal poder de seducir, rindió a su vergonzosa lascivia la voluntad de la que parecía mi muy casta reina!... ¡Oh Hamlet, qué caída la tuya! ¡De mí, cuyo amor fue aquella excelcitud que ensalzaba para siempre las manos con los juramentos que le hiciese en el desposorio! ¡Y rebajarse hasta un canalla, cuyas prendas naturales eran tan inferiores comparadas con las mías! Pero así como la virtud será siempre incorruptible, aunque la tiende la lujuria bajo una forma celestial, así también la incontinenencia, aunque este enlazada a un radiante serafín se hastiará en un tálamo divino e irá a cebarse en la basura..."<sup>51</sup> Cuando el fantasma pide a Hamlet vengar su muerte contra Claudio, no le pide también arremeter contra su madre; sin embargo es lo que hace el príncipe, para ello no duda, se muestra dispuesto e incluso frente a ella mata a Polonio: "Vamos a mi madre, ¡Oh, corazón mío no pierdas tu sensibilidad! ¡Que el alma de Nerón no halle cabida en éste firme pecho! ¡Sea yo cruel mas no inhumano! No usaré del puñal, aunque puñales sean para ella mis palabras..."<sup>52</sup> Sin duda Hamlet se desvió del que tenía que ser su propósito y aprovechó para hacer los reclamos que deseaba a su madre, por ello, en la cámara de la reina, se le aparece nuevamente el espectro para interceder por ella, para recordarle lo que debía hacer: "No lo olvides. Vengo a verte sólo para aguzar tu casi embotada resolución. Pero observa como el espanto se apodera de tu madre. Interpónete entre la lucha que sostiene con su alma, que en los cuerpos mas débiles, la fantasía obra con mas fuerza. Háblale Hamlet"<sup>54</sup>. Así, podemos ver que Hamlet no estaba tan preocupado por la venganza del asesinato de su padre como por sacar del lecho de Claudio a Gertrudis, cuando habla a ésta no encontramos una sola alusión que podríamos esperar, hecha por Hamlet, en la que convocara a su madre a entrar en complici-

<sup>51</sup> (En: "Hamlet, Príncipe de Dinamarca", Acto I, escena 5)

<sup>52</sup> (En: "Hamlet, Príncipe de Dinamarca", Acto III, escena 2)

<sup>53</sup> (Con respecto de estas actitudes de Hamlet, Ernest Jones señala que son fuertes tendencias matricidas en él, pero que sin duda son una emanación del mismo Complejo de Edipo, señala además que estas tendencias en el protagonista tienen su fuente en el comportamiento de Gertrudis, quien se mostraba "excesivamente sensual con su hijo (cometiendo un incesto simbólico)" dichas conductas, provocan en el hijo "una serie de emociones intolerables que ponen en peligro su vida o su salud mental" que le hacen pensar en el asesinato a su madre como una posible solución para el conflicto Edípico. Cf. Jones, Ernest (S/F)ja., pag 73-79). Al respecto de este punto, no hay, de acuerdo a mi consideración elementos suficientes dentro de la obra que pudieran llevarnos a admitir en Gertrudis una actitud seductora para con su hijo, sino por el contrario, en mi opinión había mas bien un ateamiento afectivo por parte de ésta, no es ella quien promueve las acercamientos que vemos en la obra que se dan con Hamlet, Gertrudis solo recuerda el deseo de Claudio para que permanezca en el castillo no accediendo a la petición del príncipe de permitirle retornar a la Universidad, en Wittenberg (Ver: Acto I, escena 2), lo mismo sucede cuando piden a Rosencrantz y Guildenstern acercarse al noble joven e investigar las causas de su aflicción (Ver: Acto II, escena 2), también por sugerencia de Claudio y Polonio ella se entrevista con su vástago (Ver: Acto III, escena I y Acto III, escena IV)

<sup>54</sup> (En: "Hamlet, Príncipe de Dinamarca", Acto III, escena 4)

dad con él para matar a su tío, es decir Hamlet no le pide le ayude a vengarse del asesino de su primer esposo: sólo le pide, como si para él se constituyese en el alivio de sus malestares, "...no volváis al lecho de mi tío, aparentad al menos cierta virtud si es que no la tenéis..."<sup>55</sup>. Ahora bien, cuando ya había muerto su madre y el príncipe herido, por fin logra dar muerte a su tío, no nombra el fratricidio que este cometiese, menciona nuevamente la relación que tuviese con Gertrudis: "(Poniéndole en los labios la copa envenenada) ¡Toma tú, incestuoso criminal, maldito Danés! Apura esta copa... ¿No está aquí tu perla, tu prenda de unión? ¡Sigue pues, a mi madre!"<sup>56</sup>

Ya hemos demostrado, partiendo de los planteamientos de Freud que Hamlet, sentía una inclinación sensual por su madre, y así mismo podemos determinar, que de igual forma como sucede a *Cordelia* en "El rey Lear" el castigo por haber deseado cometer el acto incestuoso es sumamente grande: es la muerte. De este modo podemos confirmar también en esta obra, como ya fue señalado en los comentarios sobre la tragedia griega, el castigo por romper o desear romper con el orden universal, por violar las normas sociales: por haber deseado la muerte del rey, paga con su vida en la misma forma como lo hiciera el verdadero asesino de su padre.

En la tercera obra mencionada por Freud, es decir en "Los Hermanos Karamasov", podemos ver que el parricidio, aunque es el tema central de la obra se encuentra atenuado por el hecho de que el acusado de cometer el crimen, no es finalmente quien lo ejecutó, pero debemos también, recordar que aunque no fue un hijo legítimo el parricida, lo fue uno ilegítimo.

En mi opinión, esta obra, puede mostrarnos, por excelencia los deseos parricidas. Tanto en los hijos legítimos: Dimitri, Iván y Aliosha (aunque en éste último sea, en apariencia, menor tal deseo), así como el ilegítimo, Smerdiakov, sienten deseos de darle muerte a su padre, aunque finalmente es el último quien consuma el crimen y el primero quien es inculpaado.

Una interpretación acerca de esta obra, realizada a la luz de las dos ya estudiadas por nosotros es la de Harry Scholower<sup>57</sup>, para el "Los Hermanos Karamasov", al igual que Hamlet y Edipo Rey, contienen una situación edípica, sólo que, en el primer caso es "posterior y mas compleja. En Sófocles, Edipo realmente comete el incesto y el parricidio. La obra shakespeariana, moderna y refinada, presenta relaciones mas ambiguas. Hay en la mente de Hamlet un escena entre su padre y Claudio, entre su madre y Ofebia y entre él mismo, como hijo y Gonzago, "el sobrino" (en la obra dentro de la obra). En Dostoievski la trama resulta aun mas intrincada. Tenemos ahí tres figuras paternas: Fiodor Karamasov, Grigori (que ha criado a Mitiá y a Smerdiakov), y el padre Zóximo, tres o cuatro hijos: Mitiá, Iván, Aliosha y Smerdiakov, que comparten la culpa del parricidio. Pero el problema mas complejo de todos es el incesto. Grushenka es el objeto

<sup>55</sup> (En: "Hamlet, Príncipe de Dinamarca", Acto III, escena 4).

<sup>56</sup> (En: "Hamlet, Príncipe de Dinamarca", Acto V, escena 2).

<sup>57</sup> (Cf. Slochower, Harry (S/F), pág 424- 446).

*manifiesto de los deseos de Mitia. Pero la figura incestuosa mas compleja y difícil de explicar es Katia ...*<sup>58</sup>. Nos dice además, que la figura de Mitia es posible compararla con la de Edipo de Hamlet, porque al igual que aquellos realiza una investigación "el está mas empeñado que ninguno en descubrir la verdad. Y, al hacerlo también el provoca sospechas contra si mismo y contribuye poderosamente a su condenación..."<sup>59</sup>

Ahora bien, en esta obra observamos no sólo el parricidio en forma directa, es decir el asesinato del padre procreador, sino también el asesinato metafísico del padre Dios, ya que a lo largo de toda la obra se halla muy presente el tema del cuestionamiento de su existencia.

Podemos observar a través del desarrollo de toda la obra tanto en los discursos de Iván Karamasov, en el poema intitulado "El gran Inquisidor", así como en las alucinaciones de este personaje con el diablo y los diálogos que sostiene con él, se pone en tela de juicio la existencia de Dios, y por tanto al cuestionar una vida se realiza un asesinato de él.

Ambos temas, el 'asesinato del padre procreador' y el 'asesinato de Dios', tienen un vínculo muy importante; la relación con el primero signará la segunda, como se recordará Freud hizo un planteamiento muy interesante al respecto en su obra "Tótem y Tabú", en donde manifiesta "la exploración psicoanalítica del hombre individual nos enseña con particularísimo énfasis que, en cada quien, dios tiene por modelo al padre; que su vínculo personal con dios depende de su relación con su padre vivo, sigue las oscilaciones y mudanzas de esta última; y que dios de algún modo no es otra cosa que un padre enaltecido"<sup>60</sup>. Freud además reflexiona acerca de que el tótem no era otra cosa que "un sustituto del padre, y el dios una forma posterior en la que el padre recuperaba su figura humana"<sup>61</sup>. En su escrito *Una vivencia religiosa*<sup>62</sup>, Freud señala una vez mas esta relación entre el padre procreador y Dios, el sometimiento a Dios es el sometimiento a padre y "es predeterminado por el destino del complejo de Edipo"<sup>63</sup>.

A lo largo de esta obra observamos la dominancia de pensamientos y sentimientos negativos hacia el padre, pero mas interesante aún vemos también reiteradamente que los personajes creen ver en otros un odio capaz de matar a Teodoro Karamasov, mismos que podríamos decir son proyecciones de los propios deseos. En la primera entrevista con Smerdiakov, Ivan pregunta a Alejo si acaso el penso que deseaba la muerte de su padre y aquel responde afirmativamente: "¿criste en mi deseo de que los reptiles se devorasen entre ellos", es decir que Demetrio matase a nuestro padre lo antes posible ... aunque tuviese que ayudarlo y si fuese preciso?. Alejo palideció, y, silencioso, fijó sus ojos en los de su

<sup>58</sup> (Op. Cit., pag. 425)

<sup>59</sup> (Op. Cit., pag. 424)

<sup>60</sup> (Cf. Freud, Sigmund (1912 -1913), pag. 149)

<sup>61</sup> (Op. Cit.).

<sup>62</sup> (Cf. Sigmund, Freud (1928 -1927-), pags 163- 170)

<sup>63</sup> (Op. Cit., pag. 169)

hermano. -¡Habla! -gritó Ivan- ¡Quiero saber todo lo que has pensado! ¡Quiero saber toda la verdad! Se ahogaba y miraba a Alejo con maldad -¡Si, perdóname!, ¡También lo pensé! -murmuró este sin añadir atenuantes<sup>64</sup>. En la segunda entrevista con Smerdiakov en forma insolente indica a Ivan Karamasov: "Pues bien: ¡Quería decir que quizá usted mismo deseaba ardientemente la muerte de su padre!"<sup>65</sup>. Gracias a las entrevistas que Ivan sostuvo con Smerdiakov estaba convencido de que él sabía quien era el asesino, en la tercera y última lo obliga a confesar "...Estamos solos, a qué engañarnos? ¿A qué representar una comedia? ¿Se empeña usted en lanzar sobre mi cabeza toda la responsabilidad? ¿Es usted quien ha matado, usted es el principal asesino! Yo no he sido más que su auxiliar, su instrumento, Usted sugirió la idea, y yo la he ejecutado!"<sup>66</sup>.

En ésta obra, en mayor medida que las dos ya analizadas, se nos presenta también la caracterización de un padre que en nada cumple con las obligaciones que tenía para con sus hijos, y que por el contrario se halla dispuesto a enfrentarse a éstos en diferentes contextos, sin duda en las tres obras podemos encontrar una dosis considerable de agresión dirigida de los padres, hacia los hijos.

Este tema lo encontramos, desarrollado por George Devereux<sup>67</sup>, refiriéndose a la tragedia griega "Edipo Rey": Nos dice el autor que "la necesidad del adulto de atribuir la responsabilidad del complejo de Edipo al niño, y pasar por alto, siempre que le es posible, ciertas actitudes paternales que en realidad estimulan las tendencias edípicas del infante"<sup>68</sup>. El escritor desarrolla en forma amplia lo que podríamos llamar la personalidad de Layo, e intenta encontrar en este, las posibles razones por las cuales su propio hijo le diese muerte "En otras palabras, Layo es culpable de quebrantar las buenas maneras, antes que la moral, en un marco -pedofilia- en que los griegos manifestaban esa "caballeridad poética" que los caballeros del periodo feudal desplegaban hacia las mujeres". Para este autor "El Complejo de Edipo, parece ser consecuencia de la sensibilidad del niño a los impulsos sexuales agresivos de sus padres. Los conflictos homosexuales pueden desempeñar en la génesis y el desarrollo del Complejo de Edipo un papel mayor del que hasta ahora se había supuesto"<sup>69</sup>.

Resultaría interesante saber si la razón de presentar al padre en esta forma tiene únicamente la función de justificar y atenuar el parricidio dentro de las obras o por el contrario obedece a un motivo que por ahora no se ha alcanzado a intelegir, este tema no se desarrollará debido a que rebasa los límites del presente trabajo.

<sup>64</sup> ( Cf. Dostoiévski F., (1878-80), pag. 323)

<sup>65</sup> (Op. Cit., pág 384)

<sup>66</sup> (Op. Cit., pág 390)

<sup>67</sup> ( Cf. Devereux, George (S/F), pags. 246- 70).

<sup>68</sup> (Op. Cit., pág 247)

<sup>69</sup> (Op. Cit., pág 257).

# CAP. 4

LOS SENDEROS  
INSOSPECHADOS  
DEL INCESTO

## EL REY LEAR (1605) Reseña.

En un salón del castillo perteneciente al rey Lear de Inglaterra, hallabanse los Condes de Kent y de Gloucester extrañados de los disposiciones del soberano para dividir su reino y repartirlo entre sus tres hijas; habían creído dada la preferencia del rey a uno de sus yernos el Conde de Cornualla esposo de su hija Regania por sobre el otro el Conde de Albania esposo de Gonerila que podría el primero obtener una mayor parte de su riqueza, pero las participaciones a cada una de sus tres vástagas las había hecho realmente equivalentes.

Estando en ello llega uno de los hijos de Gloucester, Edmundo, el noble explica a su amigo se trata de un hijo ilegítimo, al cual sin embargo, ama tal vez mas que al legítimo, de nombre Edgardo y apenas un año mayor al bastardo. El Conde presenta a su hijo con su acompañante. En esos momentos el rey se hace presente seguido sus hijas así como de los cónyuges de Gonerila y Regania.

El rey ordena a Gloucester ir en busca de los señores de Francia y Borgoña y sale este junto con su hijo. El rey ordena presenten ante él el mapa con las tres divisiones de su reino y explica a los presentes la decisión tomada de eliminar en su vejez las preocupaciones ocasionadas por los negocios cediéndolos en vida a seres mas jóvenes. A los esposos e Gonerila y Regania, indica dará a conocer las dotes de sus hijas, a fin de evitar disputas posteriores. También anuncia ha llegado el tiempo de decidir cuál de los pretendientes de su vástaga menor será el merecedor de desposarla.

El soberano pide a sus hijas acercarse a él e indicarle ¿Cuanto le aman? Lear desea saber ¿cuál de ellas le ama mas?, para en función de ello prodigar mayores bienes a quien mas merezca. Pide a su progenitora, a Gonerila, hablar en primer lugar.

Aquella indica amar a su padre, mas de lo positivamente expresado con palabras; mas que a la luz de sus ojos, a la libertad, al espacio, o a la salud, el honor y la belleza; quererle por sobre todo lo que admite ponderación.

Cordelia, la hija menor, al oír a su hermana, apartándose para no ser escuchada se pregunta ¿ qué poder hacer ante eso acaso " amar sin pronunciar palabras" ?

Lear, al terminar de hablar Gonerila, la pronuncia dueña de cierta porción de su reino indicándola en el mapa. Pide a su segunda hija responder a la misma pregunta.

Regania responde amarlo como su hermana y aún mas, porque para ella no hay goce alguno capaz de embargar sus sentidos, pues su única felicidad, declara, es estar al lado de su padre. El rey otorga a esta una tercera parte de sus dominios tan rica como la otorgada a Gonerila. Pide a su tercera hija acercarse y hablar.

La joven, apartándose nuevamente señala que sus hermanas no han dejado algo por decir; pese a ello se siente segura, su amor es mayor a las prolijas palabras.

**Los senderos insospechados del incesto**

Ya ante su padre indica a este no tener cosa alguna que decir. El rey exasperado le señala: si nada tiene que decir, nada podrá obtener. Y Cordelia le dice amarle conforme a su deber, ni mas ni menos. Cada vez mas molesto el rey pide a su hija componer sus palabras para no afectar sus intereses y ella responde amarle por haberle dado la vida, cuidados y amor, justamente por ello, el deber le impone, amarle obedecerle y honrarle. Menciona, si acaso fuese verdad el amor dicho por sus hermanas ¿porqué entonces tomaron esposo?, para no tener que dividir su amor entre dos hombres ella declara, perdiero no casarse y permanecer así siempre junto a él.

El rey le reprocha su falta de ternura, pese a su juventud pero Cordelia responde haber sido mas bien sincera. Lear dice a su hija, en tal caso, quedarse con su franqueza por dote y jura por el resplandor del sol y por los misterios de Hécate jamas volverle a considerarle como una hija, antes bien, en lo sucesivo sería para él el ser mas extraño y alejado de su corazón. Kent intenta interrumpir al rey, pero este le pide no interponerse entre él y su furia y decepción contra aquella, la mas amada en otro tiempo, a quien esperaba poder confiar su reposo en la vejez confiado de sus cuidados. A Cordelia le ordena marcharse y no volver a presentarse ante él mientras viva.

A Cornualia y a Albania les otorga la dote de su tercera hija para que la repartan entre ellos, les confiere el poder y dignidad de dueños de su reino, su autoridad, impuestos y provisiones, indica solo conservará para sí el titulo de rey; se reserva también el derecho a hospedarse junto con cien caballeros, por turno mensual con cada una de sus dos herederas, todos los gastos derivados de su estancia debería cubrirlos el hospedero.

Kent habla al rey, le dice haberle amado y honrado como a un padre, pero estar convencido de su locura, o de no ser así, le pide revocar su sentencia y no creer que aquella de timido corazón le ama menos por no poder cubrirle de adulaciones como las otras lo hacen, movidas por sus sentimientos huecos. El rey le ordena callar pero aquel no obedece y continua hablando. Dice no temer perder la vida por ello. El rey le amenaza, jurando por Apolo y Kent le llama además perjurio. Lear molesto, a punto de desenvainar su espada es detenido por sus yernos. El Conde le desafía a que le mate, a matar a su medico y a recompensar a su enfermedad. El rey al oír esto, lanza un edicto mas, Kent por haber intentado oponerse a la voluntad real, si acaso después de diez días estuviese dentro del reino, sería asesinado. Jura por Júpiter lo irrevocable de su sentencia.

Kent, antes de alejarse se despide del rey y dirigiéndose a Cordelia, le desea la protección de los Dioses, por pensar y hablar justa y honorablemente. A Gonerila y Regania dice esperar que sean, llegado el momento capaces de confirmar con hechos sus largos discursos de amor. Se aleja. En ese momento, hacen su entrada el rey de Francia y el Duque de Borgoña conducidos por Gloucester.

El rey se dirige primeramente al Duque de Borgoña y le pregunta cual es la dote que espera recibir al desposar a Cordelia, aquel responde no pedir mas de lo ofrecido por el soberano tiempo atrás. Ante esta respuesta Lear indica al noble

caballero por un juramento hecho por el mismo no poder cumplir ya con aquella promesa; al ser despreciada la antes amada no cuenta con mas bienes que el odio y las maldiciones de él. Le ofrece, si aún así lo desea, tomarla por esposa. El Duque responde, en tales condiciones no poder tomarla.

Dirigiéndose luego al Rey de Francia el soberano Inglés le suplica alejar de sus pensamientos la imagen de su hija así como desistir de sus intenciones de desposarla; por la estimación y el gran aprecio con que lo mira desde hace tiempo; no desearía, declara, tener la desgracia de verlo al lado del ser mas odiado por él. Su interlocutor se manifiesta extrañado por el drástico cambio operado en Lear; hablar a si de su predilecta, de aquel, en otros tiempos objeto único de sus alabanzas, si eso ocurre, gran falta debe haber cometido ella para merecerlo.

Cordelia pide a su padre no dejar pensar a todos en actos o faltas que la hagan indigna ante sus ojos como las causas por las cuales perdió su afecto, antes bien, aclare, son alabanzas no salidas de su boca por las cuales perdió su estimación. Lear dice a esta; mas le hubiera valido no nacer antes de no ser capaz de no agradecer mas a su padre. El rey de Francia menciona no considerar tan gravosa la falta y dirigiéndose a su competidor, le pregunta si acaso no ama a la joven como para tomarla sin bienes, ella por si sola, es una dote. El Duque pide a Lear brindar lo ofrecido, de ese modo se encuentra dispuesto a desposarla, pero aquel se niega. Cordelia indica; si acaso para Borgoña las consideraciones de amor constituyen las de la fortuna entonces, jamas sería su mujer.

El rey de Francia, refiriéndose a Cordelia, señala tomar lo que todos desprecian y hacerla reina de Francia, porque sin posesiones no deja de ser rica en virtudes.

Lear le pide se la lleve de inmediato, le indica renunciar a ser su padre y desear no volver a verla, Cordelia recomienda a sus hermanas tratar bien y cuidar a su padre. Aquellas hoscamente responden saber sus deberes y sugieren a la joven agradar a quien la recogió como una limosna. Esta responde estar segura de descubrirse con el tiempo las verdades encubiertas con astucia. El rey de Francia y Cordelia se marchan, quedan Goneril y Regania hablando de su padre, diciendo que ha perdido la razón, haber desheredado a su preferida. Hablan de los inconvenientes para ellas, deberán cuidar de él con sus achaques, enfermedades e irritación inevitablemente, las disposiciones recientes de su padre terminarán por perjudicarles mas no beneficiándoles. Se alejan ambas convencidas de deber hacer algo para evitar llegar a tener tantos problemas.

Mientras tanto, en un salón del castillo de Gloucester entra Edmundo con una carta en la mano y solo habla de su desgracia; ser un hijo bastardo, aunque tan sano y tan virtuoso, o tal vez mas que el legitimo, y deber renunciar a los derechos de gozar la herencia de su padre, pero todo podría cambiar, piensa, si acaso esa carta tuviese el efecto esperado. En ese momento entra su padre, inquieto por el destierro de que ha sido objeto Kent.

Al ver a su hijo le pregunta si ha habido alguna nueva, este fingiendo ocultar la carta, contesta a su padre negativamente. Gloucester, al percatarse del oculta-

**Los senderos insospechados del incesto**

miento pregunta el contenido de aquella. Edmundo fingiendo no querer entregarla dice a su interlocutor tratarse de una misiva de su hermano, y que por lo poco que ha leído de ella no debe mirarla. Gloucester ordena entregarle el documento y leyendo aquel se entera que Edgardo trama una conspiración contra su padre y promete la mitad de sus rentas a Edmundo. El noble indignado pregunta a su hijo como llegó a él la carta; este responde haberla hallado en la ventana de su gabinete, sin percatarse de quien la colocó ahí. El padre pregunta si acaso reconoce Edmundo aquella letra como la de su hermano y haciendo como si se rehusase a responder termina asintiendo, aunque declara jamás haber escuchado con anterioridad nada semejante de los labios de su hermano.

Gloucester encolerizado grita amenazas contra su primogénito. Edmundo pide calma a su padre y le propone hablar con su hermano del asunto para saber sus verdaderas intenciones en tanto el escondido escucha su conversación y juzga el asunto. Aquel acepta y ordena a su hijo proceder cautelosamente e ir en busca de Edgardo para finiquitar el asunto. Antes de marcharse Gloucester comenta que todos los males acontecidos a últimas fechas sin duda deben ser debidos a los recientes eclipses de sol y de luna: malos pronósticos traen con sigilo los astros.

Al salir su padre, Edmundo había despectivamente del último comentario de su padre; es una tontería de los hombres considerar las bajezas humanas producto de maquinaciones celestes cuando, aún si no existiesen aquellos la naturaleza de los seres malvados terminaría aflorando tarde o temprano.

En esos momentos llega Edgardo, y Edmundo fingiendo preocupación le pregunta si acaso había molestado a su padre porque este se encontraba furioso y profiriendo desgracias en su contra. El recién llegado niega haber causado malestar a Gloucester, el bastardo ofrece ayudarlo, le recomienda permanecer encerrado en su alojamiento del primero y escuchar escondido la conversación que tendría él con su progenitor. Agradecido se marcha el primogénito del Conde.

Mientras tanto, en un aposento del castillo del Duque de Albania, Osvaldo, un intendente del reino informa a Gonerila que el rey mandó golpear al jefe de su caballería por haber reprendido al bufón real. Aquella indignada por la conducta en exceso generosa con sus caballeros de su padre ordena a su interlocutor mostrarse negligente ante las peticiones del anciano, tal vez eso provocase su retirada del reino junto con sus turbulentos acompañantes. Aquel se retira.

En una antesala del mismo palacio entra el Conde de Kent disfrazado, en esos momentos llegan Lear y su séquito y ordena a uno mande a servir de inmediato la cena. Al ver a Kent sin reconocerle, le pregunta quién es y qué desea, aquel responde ser un hombre, simplemente un ser pobre en busca de poder servirle, ofreciendo hacer también como cualquiera las actividades que todo el mundo hace mas su diligencia. El rey pregunta su edad y responde el otro tener cuarenta y ocho años. Lear decide tomarlo como uno mas de su séquito. Ordena llamen a su bufón.

En ese momento entra Osvaldo y sin hacer caso al llamado del rey se retira este ordena a un caballero de su séquito ir tras el y traerle. Al regresar aquel informa que Osvaldo manda darle a conocer la indisposición de su hija, el caballero cometa además de la negativa del intendente a presentarse ante el soberano, además dice, a su parecer, observar el decaimiento en las atenciones por parte no solo de los criados, sino también de los señores del castillo para con su majestad; este dice haber notado todo ello desde tiempo atrás, y ordena llamar a su hija. En ese momento entra Osvaldo mostrando descortesía ante el rey y este, a punto de golpearlo es detenido por el intendente. Kent, que presenciaba todo, consigue hacer lo que el rey pretendía haciendo marcharse al insolente Lear agradece a su nuevo servidor con una moneda.

El bufón también desea mostrar su gratitud al sirviente y le ofrece su caperuza, a la que llama cresta porque al tomar partido por alguien capaz de hacer con sus hijas lo hecho por Lear necesariamente debe ser un loco o un bufón. Dirigiéndose al rey este recita unos versos en los cuales aconseja tener más de lo aparentado, no decir todo lo sabido, no prestar todas sus posesiones, dejar las mujeres y la bebida, permanecer dentro de casa y así, siguiendo lo anterior tener más bienes.

El rey y Kent se refieren a aquel como a un loco y este responde llamando de igual modo al rey aunque cuando este lo confronta a repetir lo dicho lo niega. Lear pregunta a bufón desde cuando emplea esas frases y este responde hacerlo desde el día en que el padre convirtió a sus hijas en sus madres.

En ese momento entra Gonerila, el bufón dice a Lear que lo prefería cuando no debía cuidarse de nada, dada su estupidez, pero porque al haber perdido sus posesiones perdió también la compostura. Al sentirse observado por la hija de su amo se calla y aquella se queja con Lear de la imprudencia y el desacato de todos sus acompañantes e incluso lo acusa a el mismo de tener conductas extravagantes y actitudes que no corresponden a la verdadera naturaleza de un rey.

Aquel, extrañado se pregunta si acaso tienen hijas, si es posible soportar semejante trato, tan humillante para su estirpe. En ese momento entra Albania y el soberano le informa su decisión de marcharse, por lo cual el padre da la orden de preparar sus caballos. El esposo de Gonerila pide tranquilidad al anciano, pero este más alterado cada vez no cesa de gritar y de culparse por haber juzgado como una falta gravísima merecedora de las mayores penas lo tan necesario en el corazón de aquella a la cual, por ceguera cedió sus bienes.

Antes de marcharse, pide a la divinidad le preste sus servicios; debería si acaso ese era su propósito suspender la fecundidad en su hija para que jamás tuviera un hijo que la honrara, pero si acaso lo concibiése deseaba se convirtiese en un monstruo de maldad, que probase el dolor de tener un hijo ingrato.

El rey, indignado amenaza a Gonerila con ir en busca de su otra hija Regania, estaba convencido que al oír su relato haría todo para vengar la afrenta cometida en su contra. El rey se marcha.

**Los senderos insospechados del incesto**

Albania pregunta a su esposa los motivos de la decisión de su padre y esta responde tratando de tranquilizarlo; las actitudes de su padre eran motivadas por su senilidad, y no debían darle importancia, por otro lado había ya advertido a su hermana del reciente comportamiento de su padre, y estaba segura de que la postura de su hermana sería similar a la que ella misma había adoptado.

Estando aun en el palacio e Albania, Lear ordena a Kent adelantarse a la morada de Regania, en Gloucester, para anunciar su llegada, recomienda además no dar más información a su hija que aquella correspondiente a la misma carta. El sirviente asegura a su amo, realizar la diligencia con prontitud y eficacia.

El bufón predice al rey la forma de actuar de su segunda hija: será similar al de la primera, ambas son muy semejantes. También le recuerda la razón de sus penares, haber entregado todos sus bienes a sus vástagos, sin haber quedado protegido por posesión alguna, consecuencia de ello, ser un viejo, antes de serlo. Un caballero informa a Lear encontrarse listos ya los caballos.

Y mientras tanto, en el castillo de Gloucester, Curan y Edmundo se encuentran. El primero informa al hijo del noble de la pronta visita del Conde de Cornwallia y su esposa Regania a palacio para tratar un asunto de suma importancia. La posible guerra entre Cornwallia y Albania. Momentos después se retira el informante y llega Edgardo.

Edmundo, fingiendo preocupación por el supuesto peligro que corre la vida de su hermano pide a este, que dada la persecución de su padre para matarlo debería huir, aprovechando la llegada de los Duques. Edgardo acepta. En ese momento se aproxima Gloucester y Edmundo pide a su hermano desvainar su espada y hacer como si luchasen, al acercarse mas su padre le pide correr, escapar lejos del castillo. Aquél lo hace y el hijo bastardo se hiede el solo para hacer mas verídico su relato. Al llegar su padre le cuenta haber peleado contra su hermano al descubrir sus intenciones parricidas, y al convencer se de la inutilidad de denunciarle, pues el otro juró negarlo todo y mas bien acusarlo a él de atentar contra su padre, al ser bastardo todos lo creerían. El Conde ordena a algunos caballeros ir a perseguir al malhechor, cerrar todos los lugares por donde se pudiese salir y colocar por todas partes el retrato de aquel para que todo el reino le conociera por su maldad. Declara, así mismo, desconocer a Edgardo como hijo suyo, y anuncia, hará las diligencias correspondientes para hacer pasar todos sus bienes, llegada su muerte a Edmundo. En esos momentos llegan Regania y su esposo.

Alarmados preguntan si acaso son verdad los rumores acerca de que el ahijado de el rey Lear, Edgardo, atentó contra la vida de su padre. Gloucester confirma la noticia. Regania pregunta si aquél era compinche de los caballeros de su padre, de ser así es posible explicar su conducta, aquellos hombres de malos sentimientos y de peores modales debieron influir a su primogénito. Regania menciona haber recibido una carta de su hermana informándole algunos incidentes con aquellos; pero su padre, al mismo tiempo ha enviado otra contando una versión diferente; esa es la razón, explica la pareja de nobles por la cual han

acudido a él, requieren de su ayuda para poder determinar su proceder; así mismo le piden no preocuparse mas por su vida; el Duque de Cornualla le inviste del poder necesario para hacer lo que considere adecuado una vez encontrado al malhechor, además promete premiar a su segundo hijo por su valiente actitud. Gloucester agradecido con los nobles accede a ayudarlos.

Delante del castillo de Gloucester, entran separadamente Kent y Osvaldo. Al encontrarse el enviado del rey insulta al intendente, el otro, sin reconocerle le pide no agredirlo pero el otro arremete a golpes contra aquél. En esos momentos llegan Cornualla, Regania, Gloucester y Edmundo quienes al ver la pelea ordenan a los contendientes detenerse y explicar los motivos de la querrela. El sirviente de Gonerila explica haber sido agredido sin mas por Kent y este, al intentar defenderse solo ofende mas al intendente, solo que frente a los señores. Los nobles ordenan llevarlos a los cepos para castigar la insolencia del mensajero real, pero Gloucester pide esperen para a que su amo sea quien designe el mejor castigo por su falta; pero Regania ordena no detenerse para evitar la ira de su hermana cuando se enterase del trato dado a su enviado.

Mientras tanto, en un bosque, agitado Edgardo por la persecución de la cual era objeto y que no le permitía alejarse un poco sin ver algún vigilante presto para su captura, decide pues, adoptar otra figura, una apariencia de mendigo, sucio y desgarrado para poder burlar a los guardias.

Al llegar Lear con su séquito al castillo de Gloucester se muestra extrañado de no haber recibido respuesta a su mensaje y de no encontrar a nadie en el castillo para recibirle. Un caballero le da a conceder que no habian planes para la mudanza, Kent se aproxima al rey con dificultad e informa a su amo haber sido castigado por órdenes de Regania, le cuenta además como la llegada del sirviente de Gonerila apocó la suya y su mensaje también. El rey pide ver a su hija, le informa donde esta y ordena a los sirvientes que le acompañen permanecer afuera mientras el acude en busca de una explicación.

Al quedarse solos, Kent, el bufón y un caballero preguntan los recién llegados si la razón del castigo fue realmente aquella referida con anterioridad, y el otro responde no haber alguna otra. En esos momentos regresa el rey acompañado de Gloucester.

Gloucester informa al rey acerca de la negativa de los Duques a verlo y Lear pregunta si la causa de ello es alguna enfermedad pero el Conde responde negativamente entonces el soberano ordena a este ir en busca de su hija y su yerno y conseguir de cualquier modo una audiencia con ellos. Sale aquel y el anciano comenta a sus sirvientes lo afligido que se siente por aquellos sucesos.

Momentos mas tarde llegan los nobles solicitados por el rey y este informa a su hija del trato sufrido de manos de Gonerila, pero Regania dice a su padre prefiere creer se trata de una mala interpretación de su parte y no de una falta al deber de aquella. El rey manifiesta su descontento hacia su primogénita y la otra pide a su padre regrese a donde aquella y arregle sus diferencias pidiéndole una disculpa por sus conductas aludiendo como causa de estas su senilidad.

Regania dice a Lear que seguramente de igual modo hablara de ella cuando se encuentre molesto. Pero el rey responde eso jamas sucederá porque convencido esta de la bondad del corazón de esta, así como de su gratitud por la magnifica dote otorgada. En ese momento se escucha un clarín sonar y Regania advierte se trata de Gonerilla.

Regania da la bienvenida a su hermana al llegar esta con su séquito, y el rey se enfada por ello. La menor de las hijas presentes dice a su padre que dado su alejamiento de su castillo y debido a no haber realizado los preparativos necesarios para alojarle deberá regresar con su hermana Lear molesto por esta respuesta de su hija menciona preferir dormir a la intemperie abjurando de todo abrigo; antes preferir ir en busca de aquél que tomo sin dote a su tercera hija y pedirle resguardo.

Al escuchar a su padre Regania le dice que en ningún modo esta dispuesta a recibir a todos sus acompañantes o si acaso, recibiría solo a veinticinco. El rey molesto responde en tal caso encontrase dispuesto a regresar al castillo de Gonerilla quien pese a su maldad le ama el doble, porque acepta a cincuenta de sus caballeros.

Ambas hijas replican a su padre su necesidad de llevar consigo a caballero alguno, porque teniendo a tantos sirvientes en ambos castillo estos no eran necesarios. Al escuchar esto Lear amenaza a sus hijas con cobrar venganza en su contra; y aunque lo sucedido le causa un dolor profundo jura no derramar una sola lagrima por ello; antes morir que llorar por ellas. El rey se aleja junto con Kent y su bufón acompañados por Gloucester. Las hijas del rey y Cornualta se introducen en la casa para protegerse de la tormenta avizorada.

Al regresar Gloucester a la casa informa a los nobles que hallabas furioso el rey; pidió su caballo y salió a toda velocidad. Gloucester se ofrece para ir en su búsqueda pero ambas hermanas le niegan su autorización, es mejor dejarle, tal vez consiga entrar en razón con las consecuencias de su conducta. Cornualta ordena cerrar las puertas del castillo para resguardarse de la tempestad.

En medio de truenos furiosos, cobijado por la persistente lluvia, Kent encuentra a un caballero quien le informa del animo turbado del rey, y de los vanos intentos de su bufón por tranquilizarle. Kent envía al caballero a dar un informe de los hechos tal y como sucedió a noble franceses, quienes junto con un ejercito se aproximan al lugar aprovechando el descuido de Cornualta. Además en el mensaje les comenta de la inminente división entre los duques de Albania y Cornualta pese a estar actualmente enmascarada. Para dar fe de lo dicho en la carta entrega al caballero también un anillo; debería entregarlo a Cordelia y ella sabría de la veracidad de su contenido. Le pide antes de que parta ayudarle a encontrar al rey.

Y en otra parte del escampado, Lear rogaba a los elementos naturales descargar su ira contra él ya que nada le debían; nunca les dio un reino, ni cariño o amor; por tanto podían hacer con el cualquier cosa, porque con esa tormenta los potentes dioses hacían estremecer desde el ser mas poderoso hasta al mas mi-

serable. En esos instantes se aproxima a el Kent a quien llama y confiesa estar siendo abandonado por la razón. Les pide a el y a su bufón lo lleven a una choza para guarecerse de la lluvia y el frío; para poder descansar un poco.

Antes de marcharse junto con el rey, el bufón predice que cuando halla justicia en el mundo, cuando no existan calumnias, no halla ladrones y las prostitutas, devotas construyran iglesias ese día en el reino de Albania las cosas marcharan como deben.

Mientras tanto, en el castillo de Gloucester, este comenta a su hijo su desdicha al no poder socorrer a su amo, pero confía que con la presencia del ejército, del cual tiene conocimiento por una misiva recibida recientemente se pueda hacer algo para ayudar al rey Lear. Dice también a su hijo que su deber es apoyar al soberano, por lo cual dicha carta no deberá caer en manos de los Duques; porque ellos sería muy perjudicial para todos. El Conde pide a su hijo hable con Cornualia para hacer desaparecer cualquier sospecha que tuviese de su lealtad, en tanto el iría en busca del rey para prestarle secretamente ayuda. Al salir Gloucester su hijo planea revelar el proceder de su padre al Duque con este favor podría obtener aquello que su padre perdería cuando le castigasen por su acción.

Al llegar frente a la choza, Lear se niega a entrar pese a los ruegos de Kent, quien le indica ser mejor el resguardo que la intemperie al considerar los estragos ocasionados por la ultima, pero el rey indica no conocer por el momento perjuicios diferentes a los de su alma; estos opacan a cualquier sensación. Finalmente convencen al rey a entrar, este lo hace; desea orar y descansar.

Dentro de la cabaña se encontraba Edgardo, quien por su disfraz y la espesa oscuridad parecía un fantasma, y asusta al bufón y a su vez es asustado por este.

Lear y Kent se dan cuenta de que se trataba de un mendigo que ahí dormitaba. El rey se compadece del maltrecho y habla compadeciéndolo acusando a sus hijas de tenerle en ese estado; pero Kent asegura a su señor no ser esa la causa de los males de aquí, pero Lear no le cree, ninguna otra acción podría ser capaz de causar tantos males sobre un hombre como la traición de unas hijas.

En ese momento llega Gloucester y les pide entrar a su casa para descansar, sus acompañantes le piden acepte la oferta y marcharse con él, pero el rey menciona desear conversar con el recién encontrado ya que le considera un filósofo; éste, dirigiéndose al Conde le pide se lo lleve, su razón comienza a resentir. El conde responde, si acaso eso sucede, haber justicia en ello, de hecho comenta, el también tiene motivos para perder la razón, uno de sus hijos, el tan amado Edgardo quiso atentar contra su vida. Lear pide a su filósofo lo acompañe a entrar, y Tomasín, como se hace llamar acepta y se introduce al refugio.

En el castillo de Gloucester, Edmundo informa a Cornualia de las acciones de su padre y este clama venganza por la traición del conde. El hijo de este hace entrega al duque de la carta donde se informa de la invasión del ejército francés a sus dominios, apoyada por algunos que parecían fieles a este. Cornualia promete

**Los senderos insospechados del incesto**

a Edmundo convertirlo en el nuevo Conde de Gloucester por sus servicios y le ordena ir en busca de su padre, para saber donde se halla en el momento de ser requerida su presencia. Así lo hace fingiendo el dolor por su tarea, sin embargo se aleja para cumplir su misión.

Mientras tanto, en una habitación contigua al castillo de Gloucester, entran Lear, Kent, Edgardo y el bufón guiados por el conde; ahí podrían descansar mejor y estar más seguros afirma el dueño de la casa. Se despide el huésped.

Al entrar a la habitación, una alquería, organizan un tribunal, entre los presentes deciden juzgar a unos perros, que ahí se hallaban primero Gonerila, el juez Tomásín la deja escapar aún cuando el rey había ya pedido su espada para ejecutar la sentencia. Pide entonces lo haga con otro de los animales a quien llama Regania.

Mientras tanto, en un aposento del castillo de Gloucester entran las hijas del rey, Regania y Gonerila con Cornualla acompañadas también de algunos sirvientes, entre ellos Edmundo.

Cornualla muestra a los presentes la carta que le proporcionó Edmundo, e informa de la traición de Gloucester, razón por la cual el rey de Francia ha invadido con su ejército sus tierras.

Los nobles ordenan buscar al anciano conde a quien consideran un traidor, para terminar con su vida. Gonerila se disponía a marchar a su reino para informar lo sucedido a su esposo, cuando llega Osvaldo, un sirviente e informa de la partida del tan buscado Conde. La señora de Albania se retira junto con Edmundo y Osvaldo. Queda Cornualla dando ordenes a sus sirvientes para la captura de su enemigo.

De pronto, llegan los sirvientes de Cornualla junto con Gloucester; a quien traen atado. Le atan a una silla, por ordenes de su amo, en tanto que Regania le profiere insultos y le corta las barbas. Ambos le acusan de traición al haber confabulado con los invasores; así mismo le preguntan dónde ha llevado a Lear; y motivado por la tortura responde a Dover, por no haber podido continuar viendo como sus hijas lo maltrataban, siendo un pobre anciano, pero asegura llegará el día en que la venganza los alcance, y asegura él verá aquel momento.

Cornualla asegurándole jamás vera cumplida aquella predicción le arranca un ojo. Gloucester clama ayuda y un sirviente de Cornualla le pide que se detenga, éste molesto por el desafío saca su espada y empiezan a luchar. Regania toma una espada y acomete contra la espalda del contrincante de su esposo. Al morir el defensor del viejo, le pide a este ver, aunque sea con un solo ojo la venganza por sus actos. Al oír esto, Cornualla arranca el segundo ojo.

El viejo, con suplicas lastimeras ruega la presencia de aquel capaz de vengarle, su hijo Edmundo. Regania revela la traición del aclamado y Gloucester se lamenta de su proceder con el difamado Edgardo. Regania ordena a dos sirvientes arrojarle a la calle.

Regania observa palidecer a Cornualla, quien informa encontrarse herido, ambos se retiran a sus aposentos.

Los sirvientes comentan, que si la maldad de sus amos no encontrase pronto castigo, todos los hombres y mujeres podrían cometer sin el menor temor los peores crímenes. Acuerdan prestar ayuda al viejo, un guía para ser conducido en su camino y ungentos para curar su rostro ensangrentado.

En tanto, en un descampado hallabas Edgardo pensando en su fortuna mucho mas alegre a otros tiempos en los cuales era despreciado pero colmado de adulaciones. En esos instantes ve a su padre conducido cual mendigo por un anciano y comenta que debido a los cambios provocados por la vejez, se termina por odiar a la vida.

Gloucester despidió al anciano que lo conducía, solo le pide alcanzarlo a una con rumbo a Dover, y llevarle ropa para aquel desdichado loco llamado Tomasín, a quien piensa pedirle lo guíe. El sirviente acepta y se va.

Al acercarse Tomasín a Gloucester, está a punto de revelar su verdadera identidad, pero se detiene, cuenta al viejo de la persona simultánea de cinco demonios en él: Abdicut, el de la lujuria, Hobbiddence, el príncipe de la mudez, Mahu, del robo. Modo, del asesinato; Fibbertigibbon, de las muecas y visajes, el que de tiempo posee a las camareras y a las doncellas recomienda al viejo cuidarse de todos ellos.

Gloucester le pide a Tomasín le conduzca hasta un peñascu que desemboca al mar, estando ahí no necesitaría mas guía. Edgardo acepta y se retiran.

Mientras tanto llegaban Gonerila con Edmundo a su castillo, al llegar pregunta a Osvaldo por el duque y este responde alarmado que en cuanto llevo informo a este de lo sucedido, la invasión, la traición de Gloucester y los servicios de Edmundo pero su actitud fue completamente distinto de como lo hubiese sido en otra época; se le nota tan cambiado. Aquello que debía alegrarla de disgustaba de sobremanera.

Gonerila interpreta esto como un signo de temor de su esposo, el miedo le hace cobarde y lo incapacita para actuar. Ordena a Edmundo regresar al castillo de Cornualla y realizar los preparativos para el ataque contra los invasores, en tanto ella cambiaría el signo de su sexo por el de aquel que usurpa el suyo con sus actitudes desde a Edmundo comparando el valor de aquel, con la falta de resolución de su esposo.

En esos instantes llega Albania y reprocha a su mujer su conducta; haber vuelto loco a un anciano que le dio todo, pero se manifiesta confiado de la pronta llegada de un castigo a la altura de semejante acción. De no castigarse a quien comete tales horrores, inevitablemente la humanidad terminaría siendo presa de sí misma, y Gonerila le recrimina otorgar importancia a algo tan irrelevante, mientras los invasores avanzan. Molesto el Duque dice a aquella sentirse inclinado a desgarrar su carne y sus huesos; a terminar con su monstruosidad, de no escudarse tras una forma de mujer, lo haría. Aquella lo reta a hacerlo burlándose de él, diciéndole es incapaz de ello por su falta de hombría.

En esos instantes entra un mensajero e informa de la muerte de Cornualla a manos de un sirviente y relata las circunstancias de lo sucedido. Entrega una

**Los senderos insospechados del incesto**

carta a Gonerila, y esta apartándose manifiesta su alegría por la viudez de su hermana, aunque le resulta preocupante que este hecho coincida con el retorno de Edmundo a aquellas tierras; es una situación con la cual ve amenazadas sus fantasías. Sale a dar respuesta a la misiva.

Queda Albania con el mensajero informándose de lo sucedido a Gloucester, y la pérdida de ambos ojos, de la traición de este por parte de su hijo Edmundo, así como del hecho de que este al enterarse de lo sucedido hubiese marchado en su búsqueda para arrancarle la vida.

Entre tanto, en el castillo del anciano Conde, Regania intenta convencer a Osvaldo de que le entregue la carta enviada por su ama a el hijo del Conde, y le explica, estar en derecho, dad su viudez de tomar por esposo al nuevo Gloucester, no así su hermana, aunque no ame a su esposo. Lo despide pidiéndole hablar con su ama y aconsejarla obrar con mayor cordura, le entrega un mensaje para Edmundo, en caso de toparse con él en el camino. Por último le recuerda; en caso de ver durante el camino al ciego Gloucester debería matarle y así obtener una cuantiosa recompensa.

Cerca de Dover, Gloucester iba conducido por Edgardo, quien ya había cambiado sus ropas por unas de aldeano.

Edgardo le engaña diciéndole haber llegado al lugar solicitado por el mismo; le coloca en la cima de un pequeño montículo de tierra y le dice es aquel lugar el peñasco elevado que solicitó. Se despide y se aparta un poco para hacerle creer estar solo. El anciano se arrodilla y encomendando a los dioses su muerte y la vida de su hijo Edgardo se dispone a lanzarse a lo que él supone el mar.

Salta y cae sobre la tierra. Edgardo, fingiendo asombro, indica al viejo continuar con vida y pese a la dura caída no tener lesiones ni sangre, pregunta por aquel que estaba a su lado antes de la caída y el viejo responde haber estado al lado de un mendigo, pero el joven responde estar seguro de haberle visto con apariencia de demonio; esa es, sin duda la razón por la cual los dioses decidieron preservar su vida. Al final de la charla Gloucester se encuentra confiado; a partir de ahí soportaría la desgracia en todo momento y ante cualquier circunstancia.

En ese momento entra Lear coronado con flores y hablando de su desgracia provocada por Gonerila y Regania. Gloucester le reconoce como su rey y este acepta serlo. Lear se percató de la desgracia de aquel hombre; pobre y sin ojos, más le pide resignación; en un mundo en el que "los vicios pequeños se ven a través de los andrajos"; en esa vida en la cual apenas se llega, se comienza a llorar.

En esos instantes se aproximan a ellos varios soldados. Uno de ellos ordena aprender al rey. Este se niega a acompañarlos y dice a aquellos que, necesario es para poder llevarlo consigo, darle alcance. Sale corriendo y los recién llegados tras él.

Edgardo detiene a uno de ellos y le pregunta sobre el ejército invasor y este informa que se espera su arribo en cualquier momento, por lo que la reina, aunque aun en su castillo ha ordenado a las tropas ponerse en marcha. Al retirarse el

soldado Gloucester pide a los cielos le den la fortaleza necesaria, para en lo sucesivo resistir los embates de la vida y no volver a desear acabar con ella. Edgardo celebra lo dicho por su padre pero no revela su identidad.

Entra Osvaldo en esos momentos y al observar a Gloucester desenvaina su espada y anuncia al viejo su próximo deceso. Justo antes de la investida Edgardo se interpone entre ambos lucha contra aquel por defender a su padre y lo mata. Antes de fallecer le entrega su bolsa de monedas y le pide, a cambio de ella darle sepultura y buscar a Edmundo, Conde de Gloucester y entregarle una carta.

Edgardo lee la misiva y se entera de las intenciones de Gonerila, matar a su esposo y colocar en su lugar a Edmundo. El lector se alegra de haber interceptado la carta, porque con ello había evitado la muerte del Duque. Planea acudir ante Albania y comunicarle lo sucedido.

Se escucha un tambor a lo lejos y el joven pide a Gloucester levantarse, ir a dejarle al cuidado de un amigo mientras realiza ciertas diligencias.

Tiempo después, en una tienda del campamento francés, Cordelia agradece a Kent sus servicios, y este pide a la joven no revelar su identidad, fingiendo no conocerle. Aquella acepta y pregunta por el estado del rey, este duerme aún. El doctor sugiere a la joven le hable para despertarle.

Momentos mas tarde entra Lear en una silla llevada por algunos sirvientes, estos informan a la joven haber cambiado las ropas del soberano durante su descanso. Cordelia se aproxima hacia su padre y entra besos y caricias se lamenta de los sufrimientos pretéritos de aquel, gracias a los cuales perdió la razón e incluso pudo perder la vida. El doctor pide a la reina de Francia hacerle hablar.

Pregunta esta a su padre cómo se encuentra. Lear, como si estuviese frente a un espíritu le reprocha haberle arrebatado su alma a la muerte. Momentos mas tarde comienza a recobrar el conocimiento, se manifiesta dudoso de lo que percibe, y duda de su juicio; mas dentro de su confusión reconoce a su hija y le pide darle a beber algún veneno para poder morir, no desea sufrir mas por el odio de una hija mas, aquellas no tenían motivos, a esta con seguridad debían sobrarle.

Cordelia indica no tener razón alguna para odiarle, el rey pide indulgencia por todo lo hecho en su contra, en esos momentos en que se encuentra viejo y loco. Salen a dar un paseo.

Se quedan Kent y un soldado intercambiando información acerca de la posición de las tropas, y el servidor de Lear se entera de que el ejército perteneciente en algún tiempo a Cornualia, era conducido por el hijo bastardo de Gloucester.

Mientras tanto, cerca de Dover, en el campamento inglés, Regania interroga a Edmundo acerca de si ha existido alguna relación de especial intimidad entre el y su hermana, a lo cual el interpelado responde jurando por su honor no haber existido por su parte hacia aquella dama mas que un noble afecto. En esos momentos se presentan el duque de Albania y Gonerila junto con varios soldados.

Albania saluda a Regania y le informa estar ahí solo por la invasión a sus dominios, mas no por estar contra el rey, ya que considera justa en ese sentido la

causa de los franceses. Las hermanas proponen ponerse en marcha para el ataque a los enemigos y no detenerse a dirimir reyertas familiares. Salen y entra Edgardo disfrazado y pide una audiencia con Albania, este acepta e indica a sus acompañarse adelantarse a él.

Edgardo da a Albania la carta que le entrego Osvaldo y se retira. Vuelve aparecer Edmundo que avisa al noble de la cercanía del enemigo. Este se aleja para ir al frente d batalla y queda el hijo bastardo de Gloucester pensando en su situación, ha jurado amor a ambas hermanas y pronto debería decidirse por alguna pero ¿Cómo hacerlo sin despertar la ira de la otra?. Finalmente decide aprovechar la valentía de Albania en batalla, después si su esposa decidía desahacerse de él no importaría. de ese modo tendría mayores ventajas al realizar su elección

Edgardo deja a su padre bajo un árbol ubicado en un campo intermedio a ambas tropas; la inglesa y la francesa, pero después de un momento regresa por el con la intención de huir, el rey Lear y su hija Cordelia fueron tomados prisioneros.

Mientras Edmundo y sus soldados llevaban prisioneros al rey y a su hija esta indica a su padre sentir aflicción solo por él; ella era capaz de soportar los embates de la fortuna. Pero Lear trata de confortarla; solos en prisión podrían orar, cantar y referir viejas leyendas sin pensar siquiera en los sacrificios que exige la vida, sin verter una sola lagrima frente a los enemigos.

Edmundo entrega al capitán del ejército un escrito y ofrece si es capaz de cumplir al pie de la letra sus ordenes grandes recompensas. Este asegura el cumplimiento de la labor cualquiera que esta fuesen.

El duque de Albania pide a Edmundo le entregue a los prisioneros y este informa las ordenes que dio a los soldados para ponerlos en prisión. Albania manifiesta a aquel considerarle solo un vasallo mas, no alguien con los méritos suficientes para tomar decisiones tan importantes como aquella. Regaña defendiendo al hijo de Gloucester e indica a su cuñado tener tanto poder como él, ella misma le ha investido del poder necesario. Gonerila discute con ella por esto y se disputan al joven. Albania detiene la disputa arrestando a Edmundo por alta traición junto con su esposa. Por ello reta a su ofensor a un duelo. Aquel acepta.

Un heraldo ordena se presente a declarar a aquel que pueda hablar de alguna traición cometida por el falso Conde de Gloucester. Al tercer toque de la trompeta aparece Edgardo empuñando una espada. Entra al salón y habla de haber sufrido traición de aquel al que se juzga. Combaten y cae herido Edmundo. Gonerila grita a su esposo haber cometido un engaño sobre Gloucester y este encolerizado entrega la carta a su esposa. Esta acepta haberla escrito y sale.

Albania ordena a algunos sirvientes ir tras ella. Edmundo pide conocer el nombre de su ejecutor y este revela ser su hermano y cuenta a los presentes lo vivido desde su salida del castillo de su padre.

De pronto entra un caballero con un cuchillo ensangrentado e informa al duque del suicidio de su esposa, tras haber envenenado a su hermana.

Entra Kent y iras mirar los cadáveres de las princesas pide ver al rey y a Cordelia. Edmundo yendo en contra de su propia naturaleza pide a los presentes correr y detener la ejecución de aquellos; entregando al capitán su capa detendría el cumplimiento de sus órdenes.

Momentos mas tarde entra el rey con el cadáver de Cordelia a n brazos, acompañado de Edgardo, el capitán y otros. Lear se lamenta de no haber podido salvarla e indica haber matado con sus propias manos a aquel que ahorco a su hija.

El soberano reconoce a Kent, pero duda, porque le creía muerto. Finalmente este le hace saber que permaneció siempre a su lado mientras la fortuna le fue adversa. El rey se muestra agradecido. Le informan de la muerte de sus otras hijas, pero el rey no parece alterarse por ello.

Albania declara su intención de restituir al anciano todos sus bienes hasta su muerte y promete recompensar a Edgardo y a Kent por sus acciones.

El rey continua lametándose por la muerte de su hija y entre suspiros fallece. Los presentes manifiestan su dolor por aquel que soporto durante tanto tiempo el sufrimiento.

Albania ordena llevar los cuerpos del rey y de Cordelia a la capilla para realizar los funerales y pide a Kent y a Edgardo hacerse cargo de gobernar el reino, pero el primero responde pronto deber acudir al llamado de su amo.

Salen todos llevando consigo los cuerpos sin vida de los nobles.

## Perspectiva Histórica.

A finales de 1606, surge otra de las grandes obras de Shakespeare "El Rey Lear". Para presentar un texto correcto de esta tragedia es preciso proceder a una reconstrucción entre los dos primeros in-cuarto y el in-folio de 1623, a la vista del propio tiempo, del tercer in-cuarto de 1655 y de los tres posteriores in-folios de 1632, 1644 y 1685<sup>1</sup>. Las dos primeras responden a las ediciones conocidas con los nombres de quarto I y quarto II, en la portada del primero se encuentra una inscripción que reza: *M. Guillermo Shakespeare Su Verdadera Crónica Histórica de la vida y muerte del Rey Lear y sus tres Hijas. Con la desgraciada vida de Edgardo, hijo y heredero del Conde de Glóster, y el humor sombrío del asumió de Tom de Bedlam. Según fue representado ante la majestad del rey en Whitehall la noche de S. Esteban en la festividades de Navidad. Por los criados de su majestad que representan comúnmente El Globo, sobre Bancke-side. Londres, impresa para Nathaniel Butler, y para venderse en su tienda en el cementerio de San Pablo, a la señal de toro abigarrado, cerca de la puerta de San Agustín. 1608*. La obra entró en los Stationer's Registers en 26 de noviembre de 1607<sup>2</sup>.

La portada de la segunda edición dice: *M. Guillermo Shake-speare, SU Verdadera Crónica Historia de la vida y la muerte del Rey Lear, y sus tres hijas. Con la desgraciada vida de EDGARDO, hijo y heredero del Conde de Glóchester, y el humor sombrío que asumió de TOM de Bedlam. Según se representó ante la majestad del Rey en White-Hall, en la noche de San Esteban, en las festividades de Navidad. Por los criados de su majestad que representan comúnmente en El Globo sobre el Banck-side. Impresa para Nathaniel Butler, 1608*<sup>3</sup>.

En la actualidad existe una gran controversia para determinar cual de ellas fue la Prince, y aun más entre ésta y los in-cuartos; por ejemplo en el in-folio se encuentran 110 líneas que no figuran en los in-cuartos; mientras que en estos podemos observar 300 líneas de las cuales el otro escrito carece.

Otra de las grandes controversias, como en la mayoría de las obras de el dramaturgo inglés es la referente a su fecha de creación, los datos con los que se cuenta para esclarecer esta incógnita son que no pudo ser escrita antes de marzo de 1603 ni después de diciembre de 1606, ello es posible deducirlo de que en la primera fecha mencionada entró en el registro de la Stationer's Company un folleto de Samuel Harsnett intítulado 'A Declaration of Egragious Popishe Impostures', obra que Shakespeare tomó en cuenta para la construcción de la que nos ocupa, sobre todo para la configuración de su personaje Edgardo.

Los sucesos históricos a los que se refiere el rey Lear y en los que se basó Holinshed<sup>4</sup>, para realizar sus Crónicas, de donde, como sabemos Shakespeare

<sup>1</sup> (Cf. Shakespeare, Obras completas. Introducción 92-113).

<sup>2</sup> (Op. Cit., pag. 104).

<sup>3</sup> (Op. Cit., pag. 107).

<sup>4</sup> (Cf. De Monmouth, Geofrey (1984), pag. 62-68).

retomaba los elementos para sus tragedias históricas, son los referentes al rey Lear de Britania, sucesor de Bladud, que reinara por sesenta años.

Lear, es quien en "la antesala de su vejez", decidiera repartir entre sus tres hijas, Goneril, Regan y Cordelia, su reino. Para saber cual de ellas era mercedora de una mayor parte del reino las llamó por separado para saber cuál de las tres amaba más. Las dos primeras responden con adulaciones a su padre, solo la tercera, responde con honestidad declarando amarle en lo que es y en lo que vale. Al escuchar esta repuesta, el decepcionado rey deshereda a su hija y le indica se casará solo con algún extranjero sin los honores que sus hermanas habían merecido y sin dote. Poco después, reciben noticias de Aganipo, el rey de los Francos, quien deseaba desposar a Cordelia aun pese a las condiciones que su padre había impuesto, así Cordelia es enviada a Galia donde contrae nupcias<sup>5</sup>.

Por consejo de su séquito el soberano reparte entre sus hijas solo la mitad de Britania, asegurando a su muerte recibirían la otra parte, mas cuando las fuerzas del anciano se ven mermadas sus ambiciosos yernos le despojan de sus bienes y le permiten vivir con el de Albania, junto con cuarenta caballeros. No habiendo pasado mas de dos años, Gonerila reclama reducir a veinte los acompañantes del rey, quien indignado se retira al castillo de su otra hija, Regania al principio le acepta pero posteriormente ordena a su padre despidas a quince de sus caballeros. Se marcha el soberano seguro de que encontraría clemencia en su primogénita, pero ésta se muestra aún mas severa y se niega a dar alojamiento a su padre si insiste en tener mas de un caballero a su servicio. Triste Lear piensa en su tercera hija, lo sabía que había sido con sus palabras, aquellas por las cuales le negó la grandeza que merecía más que sus hermanas, deseaba poder llegar hasta ella y pedirle apoyo para recuperar su reino<sup>6</sup>.

Una vez que llega Lear a Galia ordena a un mensajero ir a contar a su hija el estado en que se encontraba. Así lo hace y Cordelia, conmovida por el relato ordena lleven a su padre hacia otra ciudad, le vistan dignamente y sólo entonces anuncien su llegada a ella y a su esposo. "Cordelia y Aganipo salieron a su encuentro con toda la corte y le dispensaron la mas respetuosa de las acogidas, concediéndole provisionalmente el poder sobre toda Galia, en tanto lo restituian a su dignidad anterior"<sup>7</sup>.

Cuando por fin se presenta Lear frente a los soberanos de Galia, estos en medio de un gran recibimiento le hacen entrega del poder provisional del reino, hasta que ayudado por sus tropas pudiera recuperar Britania, así pues, consiguen derrocar a Albania y Cornualta. Dos años mas tarde muere Lear, por estas fechas también muere Aganipo, de modo que Cordelia queda como la nueva soberana del reino. "Cordelia rigió en paz, por espacio de cinco años, al cabo de

<sup>5</sup> (Op. Cit., págs 62-3).

<sup>6</sup> (Op. Cit. págs 64-5)

<sup>7</sup> (Op. Cit. pag 67)

*Los senderos insospechados del incesto*

los cuales" <sup>8</sup>, los hijos de sus hermanas Margano y Cunedagio que habían heredado tras la muerte de sus respectivos padres sus ducados se revelan en contra de la reina y la encarcelan, Cordelia abrumada por el dolor de la pérdida de su reino se quita la vida. Es esta historia en la cual Shakespeare se basa para hacer su hermosa tragedia

\*

Martha K. de Trinker <sup>9</sup>, (1936), nos da a conocer que dos de los personajes femeninos de esta obra son aquellos "que nos inspiran horror y repulsión. Gonerila y Regania, verdaderamente, con personificaciones del egoísmo, la crueldad y la ingratitud, sin embargo, no fueron creadas por sí mismas, sino como contraste para el carácter que personifica el amor filial, Cordelia" <sup>10</sup>.

Para la autora, esta dama "es el símbolo de la verdad heroica, del sacrificio, de la virtud sobre todos los poderes del mal" <sup>11</sup>.

\*

Charles David <sup>12</sup>, en su libro "Shakespeare para españoles" (1951), escribe al respecto de esta obra "Si en Macbeth Shakespeare revela el drama interior de un hombre valiente y honrado que se dejan dominar por el mal definitivamente, en El rey Lear el poeta va mas lejos todavía en su exposición de como se exterioriza el espíritu del mal en este mundo" <sup>13</sup>.

<sup>8</sup> (Op. Cit., pág. 68).

<sup>9</sup> (Cf. De Trinker Martha (1936), págs. 39-41).

<sup>10</sup> (Op. Cit., pág. 44).

<sup>11</sup> (Op. Cit., pág. 39).

<sup>12</sup> (Cf. Charles David (1951), pág. 199-205).

<sup>13</sup> (Op. Cit., pág. 199).

## Freud y "El Rey Lear".

Esta tragedia en particular, la podemos encontrar muy estrechamente relacionada en la vida y obra de Freud. Aunque existe más de una referencia a "El rey Lear", en la obra del médico vienés es en su ensayo "El motivo de la elección del cofre" (1913), donde aborda el tema más ampliamente.

Como sabemos, Freud analiza dentro de este escrito un solo motivo<sup>14</sup>, la elección que en dos escenas de Shakespeare, "una divertida y la otra trágica"<sup>15</sup>, debían hacer ciertos varones. La primera que estudia corresponde a "El Mercader de Venecia", en ella como sabemos, la hermosa y prudente Porcia debe someter a una prueba, a petición de su padre ya fallecido, a todo aquél que pretenda desposarla la cual consistía en escoger uno de los tres cofrecillos: de oro, plata y plomo respectivamente. Sólo aquél que encontrase dentro un retrato de la doncella podría ser su esposo. El vencedor fue Bassanio porque su elección recayó en el tercer cofrecillo, es decir, el de plomo. Freud analiza éste motivo "como si estuviéramos frente a un sueño" y nos revela que la elección entre tres cofres, simbólicamente corresponde a "la elección que un hombre hace entre tres mujeres"<sup>16</sup>, y nos dice que éste mismo es el contenido de la otra obra Shakespeariana, es decir "El rey Lear"; aquella en la que el anciano rey decide repartir su reino en correspondencia al amor que le profesa cada una de sus hijas; cuando llama a cada una a rendir su amor Gonerila y Regania "se deshacen en juramentos y alabanzas de su amo, en cambio, la tercera, Cordelia se rehúsa a

<sup>14</sup> (Indudablemente son muchos los temas susceptibles de interpretación dentro de cada una de las obras literarias, no sólo de la basta obra shakespeareana sino de otros grandes escritores. Uno de los aspectos que resultaría interesante abordar es, tal como lo realiza desde el punto de vista literario Rafael Ibarra Contreras, dentro de la tesis que presenta para obtener el grado de Licenciado en Letras Inglesas de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., el papel que juega el bufón de El Rey Lear, dentro de la tragedia. En este trabajo intitulado "El bufón del Rey Lear. Un aspecto cómico dentro de un caso trágico", podemos ver, de acuerdo a este autor que uno de los papeles fundamentales de esta tragedia lo desempeña el personaje del bufón, que ha pasado en la mayoría de interpretaciones sin ser visto. "El bufón de El Rey Lear, en nuestra opinión - señala - es esencial en la estructura del drama, pues su relación con el Rey y con otros personajes principales en la obra, explica los complicados lazos existentes entre dos fenómenos intrínsecamente humanos y siempre presentes en King Lear: la sabiduría y la estulticia. En esta obra ambos fenómenos se dan cita de una manera extraña. El primero está personificado por un bufón, el segundo por un rey y el lazo que vincula a ambos es el lenguaje - creemos que el bufón del rey Lear es un excelente instructor de un discurso arístico, desligado de dos tipos de convenciones, la emocional - de un Lear que sufre y quien espera consuelo y no burlas; y la literaria - que cuando débil desaparece con el paso del tiempo".

Así encontramos en este interesante trabajo, un motivo más abordado desde el punto de vista literario, que ha sido poco tratado y que sin duda podría ser fuente importante para una amplia investigación de tipo psicológico. Cf. Ibarra, R. C. (1993), conclusiones.

<sup>15</sup> (Cf. Freud, Sigmund. (1913), pág 307)

<sup>16</sup> (Op. Cit., pág. 308)

hacerlo". El soberano, no reconoce en esta actitud de su tercer hija "amor recatado", sino que la repudia y decide repartir su reino sólo entre las dos adúlteras<sup>17</sup>.

Freud plantea que en ambas obras shakespearianas la tercera, la elegida es "la mejor, la excelente". Introduce además otras escenas similares provenientes de los mitos. El primero que menciona es el de Paris, quien tiene que elegir entre tres diosas, menciona también la Cenicienta, quien es la más joven es escogida por el rey, una más es Psique en el cuento de Apuleyo, también la mas joven y bella de tres hermanas<sup>18</sup>.

Pero, "¿quiénes son estas tres hermanas y por qué la elección recae sobre la tercera?", se pregunta Freud, lo que se puede ver en ellas además de su hermosura es cierto tipo de características, aunque no igualmente perfiladas en todas las historias. El psicoanalista encuentra ciertos rasgos comunes en las peculiaridades de las mujeres, mientras que Cordelia "ama y calla", Cenicienta se esconde; Porcia, como el plomo es muda, Afrodita igualmente permanece callada. Ahora bien, esta mudéz, en el simbolismo del sueño corresponde a una figuración de la muerte. Freud comprueba ésta a través de la ejemplificación de un sueño y dos cuentos de los hermanos Grimm, intitulados "Los doce hermanos" y "Los seis cisnes"<sup>19</sup>.

Gracias a la revisión de estos materiales Freud concluye que la tercera hermana debe ser sin duda "la Diosa de la muerte" quien a través de la sustitución por el contrario la vemos convertida en la mas bella y la mejor. "La Diosa del amor, que ahora remplazaba a la Diosa de la Muerte, otrora había sido idéntica con esta". Pero también se encuentra un enmascaramiento del deseo, aquello que era ineluctable se transforma en una elección "Así el hombre vence a la muerte, a quien ha reconocido en su pensar"<sup>20</sup>.

Aun con las "desfiguraciones del mito originario", observa Freud, no es realmente libre la elección entre las tres hermanas, debe escogerse siempre a ésta "so pena de engendrar, como en El rey Lear, toda clase de infortunios"<sup>21</sup>. Freud no niega que la obra nos muestre dos grandes enseñanzas "uno no debe renunciar en vida a sus bienes y derechos, y debe resguardarse de confundir lisonja con buena moneda"<sup>22</sup>, pero no acepta que la intención del poeta se agotara con éstas. De acuerdo a Freud, Lear no solo es un viejo, sino un moribundo, por lo que sus deseos de repartir sus bienes no deben parecerse extraños, pero lo que se destaca por sobre todo es el hecho de que este condenado a muerte no acepta renunciar al amor, quiere ser amado, quiere oír que se lo digan. Freud propone ver la última escena de esta obra en forma inversa, es decir en lugar de que Lear

<sup>17</sup> (Op. Cit., págs. 308-9).

<sup>18</sup> (Op. Cit., pág. 309).

<sup>19</sup> (Op. Cit., pág. 309-10).

<sup>20</sup> (Op. Cit., pág. 315).

<sup>21</sup> (Op. Cit., pág. 315).

<sup>22</sup> (Op. Cit., pág. 316).

sea quien lleve en brazos a Cordelia muerta, que sea vea a ella, la Diosa de la Muerte llevar en brazos al anciano. "Una sabiduría eterna con ropaje de mito primordial, aconseja al hombre anciano renunciar al amor, escoger a la muerte, reconciliarse con la necesidad de fenecer"<sup>23</sup>. El psicoanalista ve, además, "los tres vínculos con la mujer, para el hombre inevitables: la paridora, la compañera y la corrompedora. O las tres formas en que se muda la madre en el curso de la vida: la madre misma, la amada, que él elige a la imagen y semejanza de aquella y por último, la Madre Tierra, que vuelve a recogerlo en su seno". Resulta vano que el hombre anciano luche por conservar el amor de la mujer, "solo la tercera de las mujeres del destino, la llamada diosa de la muerte, lo acogerá en sus brazos"<sup>24</sup>.

Tal como lo señala Forrester, Freud interpreta a la muerte como una elección, no como el destino fatal que debía seguir; es por ello que vemos en la última escena llevar a Cordelia en los brazos al anciano padre y exclama: "*Cordelia, Cordelia! ¡Aguarda un poco!*"<sup>25</sup>. Justamente este reconciliarse con la muerte, es lo que Freud hace con este ensayo, éste tema lo desarrolla ampliamente Max Schur<sup>26</sup>.

Para Schur "toda la vida posterior de Freud, -incluyendo su muerte- esta contenida en estas pocas páginas". En este ensayo, nos dice es posible encontrarnos con un hombre apacible, sereno, pero poseedor de un "estilo magistral y parsimonioso", capaz de plasmar en unas cuantas frases la belleza y la tragedia de una obra excelsa como es "El rey Lear" y poder así mismo combinarla con los mitos, los cuentos de hadas para después extraer su riqueza psicológica, "para iluminar las formas que tiene el hombre de enfrentar el problema de la muerte"<sup>27</sup>.

Definitivamente la muerte era una cuestión que inquietaba a Freud. "Frente a esto, toda la turbulencia y la lucha de la rivalidad y la ambición individuales -que forzosamente preocupaban a Freud- se vuelven insignificantes, pero los problemas de ese tipo lo afectaban, porque era humano, y por lo tanto, vulnerable. ... ¿Explica eso el triste comentario de Freud al recobrar se de su desvanecimiento en noviembre de 1912? : "¡Que dulce debe ser morir!" "Paz, dulce paz, ven, oh ven a mi pecho", dijo Goethe (*Wanderer's Nachtelied*). También Freud sintió aquella lasitud total en aquella ocasión, y expresaría las palabras de Goethe como un ardiente deseo, mas de 27 años después cuando apenas le quedaban fuerzas..."<sup>28</sup>

Pero no sólo por este aspecto podemos tomar conocimiento de la importancia de dicha obra en la vida de Freud, existe otro elemento que ya ha sido desta-

<sup>23</sup> (Op. Cit., pág. 317)

<sup>24</sup> (Op. Cit., pág. 317)

<sup>25</sup> (En: "El rey Lear", Acto V, escena 3).

<sup>26</sup> (Cf. Schur, M. (1972), tomo II, págs. 412-18).

<sup>27</sup> (Op. Cit., pág. 418)

<sup>28</sup> (Op. Cit., pág. 418)

cado por otros pensadores, este es la relación que tenía Freud con su hija Anna, sobre todo después de su operación.

Encontramos un sinnúmero de cartas y referencias afectuosas que realiza el psicoanalista a su hija menor: Anna Freud, quien como sabemos se constituyó en el báculo de su vejez del mismo modo como lo fue Cordelia para El rey Lear.

Cuando su salud se hallaba mermada, cuando ya sólo no podía realizar toda la actividad que cuando joven, aceptó con agrado el apoyo de su hija, en una carta a Arnold Zweig <sup>29</sup> señala: "No necesito decirle que mi idea de pasar la primavera con usted en el Monte Carmelo era sólo una mera fantasía. Ni siquiera con el auxilio de mi Anna- Antígona podría acometer tal viaje. Acabo de sufrir otra cauterización en la cavidad oral". Freud poco a poco empezó a depender de los cariñosos cuidados que le profesara la menor de sus vástagos, en una ocasión comenta a Lou Andreas- Salomé <sup>30</sup>, 16/V/1935. " Naturalmente cada día dependo mas de los cuidados de Anna, pues ya dijo Mefistófeles en una ocasión que 'In the end we depend / On the creatures we made (Al final dependemos de las criaturas que creamos)". En cualquier caso, fue un acierto engendrala"

Indudablemente el miembro de la familia que mas se ocupaba de Freud era Anna, cuando cumplió ochenta años, escribe a Stefan Zweig <sup>31</sup>. " La bella loa que compusieron usted y Thomas Mann conjuntamente y el discurso de este en Viena fueron dos acontecimientos que casi me reconcilian con el hecho de haber llegado a edad tan avanzada , pues aunque he sido excepcionalmente feliz en mi casa con mi mujer y mis hijos -y en particular con una hija que satisface en medida poco habitual mis exigencias de padre-, no puedo reconciliarme con las molestias y con la inutilidad senil y espero con una especie de nostalgia la transición que me llevará al reino de la no existencia..."

Ahora bien, como podemos darnos cuenta Freud, dentro de su trabajo acerca de esta obra toma como motivo la elección a la tercera, la más hermosa, la muda: a Cordelia, para relacionarlo con los mitos y leyendas y concluir que ésta, la muerte era quien acogía en su seno a Lear. Pero él mismo nos señala dentro de su ensayo algo interesante, se refiere al hecho de que debido a que Lear rechaza en un principio a Cordelia, la única que fue verdaderamente sincera de sus hijas, se desata para todos una verdadera tragedia, la mayoría de ellos terminan muertos.

Que esto le sucediese a Gonerila y Regania, podemos entenderlo, fueron ellas mismas que se dieron muerte entre sí, peleando por un hombre que a ninguna quería. Su castigo podemos decir era merecido, rechazaron a su padre, lo echaron a la calle en medio de la tempestad, cuando él sólo las colmo de riquezas.

<sup>29</sup> ( Cf. Freud, Sigmund, (1960), vol. II, (1891- 1939), págs. 171-2).

<sup>30</sup> ( Op. Cit., pág. 134).

<sup>31</sup> ( Op. Cit., págs. 175-6).

Lear y el Conde de Gloucester <sup>32</sup>, debieron pagar el haber roto el orden universal que indica que los padres deben cuidar y proteger a sus hijos; ninguno de ellos lo hizo, por el contrario, ambos los rechazaron y estuvieron a punto de dejar caer su poderío sobre ellos, como si olvidasen de pronto su paternidad, como si desearan terminar con los únicos seres que realmente les querían, los que no les engañaban con palabras aduladoras y ni eran capaces de intrigar en contra de su hermano.

Pero existe un personaje del cual no nos explicamos su castigo. ¿qué orden universal violó Cordelia por el que debe pagar con su vida? Como sabemos la hija menor de Lear, igual como sucede a Hamlet, se paraliza, aquél para la acción y ella para manifestar sus sentimientos hacia su padre. ¿qué es aquello que le obliga a permanecer muda? Dentro de lo que acierta a decir "tan falta de ternura" <sup>33</sup>, de acuerdo a Lear, podemos encontrar la respuesta, la joven exclama: "¿Por qué tomaron esposo mis hermanas, si como dicen, no aman sino a vos? Es posible, que cuando me case, el esposo cuya mano reciba mi prenda se lleve la mitad de mi amor, de mis solicitudes y de mis deberes, con seguridad nunca me casaré como mis hermanas, para amar únicamente a mi padre." <sup>34</sup>

Esta inclinación de Cordelia hacia el padre, que le hace desear no tomar a ningún otro hombre para no "amar únicamente a mi padre" <sup>35</sup>, supone más que el amor del hijo al padre, supone una inclinación incestuosa <sup>36</sup>, que no le permite

<sup>32</sup> (Como sabemos uno de los recursos literarios bastante utilizados por Shakespeare, es partir de una historia y sus protagonistas, y esa misma repetirla en otros personajes y haciendo que ambas tomen un curso independiente pero paralelo a entre sí).

<sup>33</sup> (En: *El Rey Lear*, Acto I, escena 1)

<sup>34</sup> (En: *El Rey Lear*, Acto I, escena 1)

<sup>35</sup> (En: *El Rey Lear*, Acto I, escena 1)

<sup>36</sup> (En una carta dirigida a S. S. Bransom (25/ VI 1934), Freud realiza algunos comentarios al respecto de un trabajo de Bransom en donde proponía que el motivo fundamental de la obra "El Rey Lear", nos lo revela la última parte de la misma, este es: "Las reprimidas intenciones incestuosas al amor de la hija". Freud menciona que en los comienzos de la "familia humana" las hijas ciertamente pertenecían sexualmente al padre, del mismo modo que la madre, esos mismos sentimientos, aunque en forma inconsciente "mantienen en su valor" en la actualidad y sólo unos cuantos poetas como Shakespeare pueden percibirlos oscuramente.

Esta interpretación permite "aclara el enigma de Cordelia tanto como el de Lear". Sólo Goneril, y Regaña habían ya superado el funesto amor al padre" y se habían vuelto hostiles a él, debía a la decepción que les causó en su antiguo amor, pero Cordelia, aún fiel a este debía mantenerlo en secreto y permanecer muda.

Freud además lleva a cabo una comparación entre Lear y Shakespeare, a quien creía el Conde de Oxford, destacando las coincidencias que existían entre ambos. De acuerdo a él, ambos tenían tres hijas, cuando fue escrita la obra sólo la menor era soltera y así permaneció hasta la muerte del noble, también menciona para apoyar esta idea que el dramaturgo presentó este tema "por propia iniciativa, sin apoyarse en ninguna fuente".

Es importante destacar que aunque son bastantes débiles los argumentos que menciona el padre del psicoanálisis en donde relaciona esta obra con la vida de Shakespeare, es posible, gracias al trabajo de Bransom, tener una visión diferente de la desarrollada por Freud en "El motivo de la elección del cofre" (Cf. Ernest Jones (1953), tomo III, pag. 473-4)

revelar la esperada mesura en sus sentimientos y le paraliza, le deja muda. Es precisamente esta transgresión en la fantasía al orden establecido por la que debe pagar Cordelia. De no ser así, ¿porqué Edgardo, el hijo legítimo del Conde de Gloucester que hace tanto mal como Cordelia, no recibe castigo alguno, sino por el contrario se queda como Gobernante del reino de Lear, según disposición de Albania?

En esta obra shakespereana, y en las de muchos otros grandes artistas podemos ver una enseñanza primordial: si el hombre rompe el orden universal, desencadenará las mas terribles tragedias <sup>27</sup>. Shakespeare hace del mundo en sus obras el valuarte de la mas exacta justicia, una justicia casi divina en la que las consecuencias de contravenir las leyes de la naturaleza caerán inexorablemente sobre el perpetrador. Así, vemos a Macbeth tener un trágico fin, por haber matado a su primo, a su rey, a quien le había colmado de bienes, a su huésped. Algo similar ocurre con Shilock, quien proyectaba cometer una de las mayores crueldades con un hombre justo, pretendía cobrar con la vida una deuda económica, perder no sólo todos sus bienes, sino que es obligado a renunciar a su fe. Vemos también a Claudio, cruel fratricida encontrar la muerte a manos del atormentado Hamlet; y a Lear, quien como ya dijimos, tras alejar de su lado a Cordelia, despojándola de su dote y sin permitirle casarse con los honores dignos de una princesa es víctima de sus otras dos hijas, ellas también le arrojan a la calle, lo abandonan en la tormenta, debe resguardarse en una humilde choza y no es sino hasta que alcanza a comprender su error, la injusticia de la que hizo objeto a su hija menor, cuando acude hacia ella en busca de su apoyo, de su protección, mismos que ella le brinda gustosa. Así, su hija menor, aquella a la que desprecio se convierte en el báculo que le permite descanso y la recuperación de la tranquilidad, aunque sólo fuera por unos breves instantes.

Esta mujer que gustosa brinda cariño y atención a su padre anciano, podemos verla en Shakespeare y también en Sófocles, éste último nos la presenta a través de Antígona, quien después que su padre corriera una suerte semejante a la de Lear; despreciado por sus hijos y obligado a salir de Tebas; lo acompaña, se, se convierte en la guía del anciano ciego para caminar con él largas jornadas sin descanso, sin detenerse, buscando para éste un poco de alimento, un lugar de descanso, pero sobre todo brindándole su amor y compañía. En el ocaso de la vida de Freud se comparaba con "el viejo Jacob, que cuando era muy anciano fue llevado por sus hijos a Egipto" <sup>28</sup>, y decía "ya puede uno ver el viaje", también contó con un ser que le brindó sus cuidados y apoyo, aquella de la que decía era a su Cordelia y su Anna- Antígona

Peter Gay, señala al respecto de este asunto "En una etapa posterior de la vida de Freud le gustaba decir que Anna era su Antígona. No se preocupó por

<sup>27</sup> (Al respecto, Michel Tournier señala "No daríamos una imagen falsa de "El rey Lear", de Shakespeare, diciendo que de esta obra emana un horror majestuoso" (Cf. Tournier, Michel (1981), pág. 16).

<sup>28</sup> (Cf. Freud, Sigmund (1960), Epistolario vol. II, (1891- 1939), págs. 183-9).

explicar las razones del apodo: Freud era un europeo educado que les hablaba a otros europeos educados y había acudido a Sófocles en busca de una comparación cariñosa" <sup>39</sup>. Agrega que más allá de este deseo paternal de Freud, se encontraba un elemento de gran importancia, por un lado "subraya la identificación de Freud con Edipo. Osado descubridor de los secretos de la humanidad, el héroe epónimo del "complejo nuclear", el asesino del padre y amante de la madre" que además se hallaba necesariamente "excepcionalmente unido" a sus hijos por haber provenido igual que ellos de la misma madre <sup>40</sup>. Pero entre todos ellos, había una que sobresalía Antígona; era su compañera servicial del mismo modo que Anna llegó a ser durante años la camarada preferida del psicoanalista. En Edipo en Colono es Antígona la que lleva de la mano al padre ciego. Acerca de ella, Thomas de Quincey <sup>41</sup> se refiere en los siguientes términos "... la santa Antígona, quien habría de guiarlo y animarlo mientras que el mundo entero lo había repudiado. Ella era quien, en la visión de la Esfinge, había sido oscuramente prefigurada como el báculo en el que Edipo habría de sostenerse, como el tercer pie que apoyaría sus pasos, cuando las profundas sombras del poniente se agruparan y aposentaran circundando su tumba". Algo similar, guardando todas las proporciones, aconteció con el psicoanalista, "en 1923, fue Anna Freud quien se convirtió sin titubeos en secretaria, confidente, representante, colega y enfermera de su padre herido. Se convirtió en lo más precioso para la vida de él, su aliado contra la muerte" <sup>42</sup>.

La relación que Anna estableció con su padre, fue sumamente particular y Freud no negaba la preocupación que sentía por ella, "era posesiva con su padre, sensible a cualquier opinión que pudiera siquiera sugerir una crítica a la obra de Freud, celosa de hermanos, pacientes, amigos que pudieran minar sus prerrogativas" <sup>43</sup>, producto de los varios análisis que le practicase el mismo Freud, podía darse cuenta de los fuertes sentimientos que despertaba en su hija. En mayo de 1924, escribe a Lou Andreas Salomé, que había emprendido "un séptimo análisis con sentimientos especiales: el de mi hija Anna que es lo bastante irrazonable como para aferrarse a su anciano padre... La niña me atrae bastantes preocupaciones, como sobrellevará la vida en soledad (después de la muerte de Freud) y cómo puedo sacar su libido del lugar oculto en el que se ha escondido" <sup>44</sup>. Freud tristemente admitía que "está extraordinariamente dotada para la infelicidad y sin embargo es probable que no tenga el suficiente talento como para que esa infelicidad la estimule a realizar una producción de calidad". Cuando en agosto del mismo año le informa que Anna continúa en análisis agrega: "Temo que su

<sup>39</sup> (Cf. Gay, Peter (1988), págs. 393-4).

<sup>40</sup> (Op. Cit., pag. 393-4)

<sup>41</sup> (Cf. Thomas de Quincey (S/F) a, págs. 3-9).

<sup>42</sup> (Cf. Gay, Peter (1988), págs. 493-94).

<sup>43</sup> (Op. Cit., pag. 493)

<sup>44</sup> (Op. Cit., pag. 492)

genitalidad suprimida pueda algún día jugarle una mala pasada. No logro liberarla de mí, y nadie está ayudándome a ello"<sup>45</sup>.

Pero Freud, pese a la preocupación, se mostraba del todo cariñoso con ella, en una ocasión con motivo del fuerte conflicto que tenía con su hermana Sophie, provocado por celos. Freud le escribe "Después de todo, no tienes que seguir siendo eternamente una niña, sino adquirir el coraje de mirar a los ojos, con valor, a la vida y a todo lo que se opone"<sup>46</sup>; pero, estas actitudes resultan en verdad contradictorias con muchos de los sentimientos de Freud que muy seguramente le manifestaba, así, "a veces le deseo que encuentre un hombre bueno, y a veces tiemblo ante la pérdida"<sup>47</sup>.

Ante esta actitud contradictoria del padre del psicoanálisis Gay opina: "una cosa era animar a Anna para que creciera, y otra totalmente distinta era *permitirle* crecer"<sup>48</sup>, y es que ciertamente la forma como el psicoanalista manejó su relación con "pequeña, única hija", como solía llamarle, después que las hermanas mayores de Anna contrajeron matrimonio, seguramente no le ayudaría a crecer. En 1913, menciona a Ferenczi que su "hijita Anna le hacía pensar en Cordelia, la hija menor del Rey Lear"<sup>49</sup>.

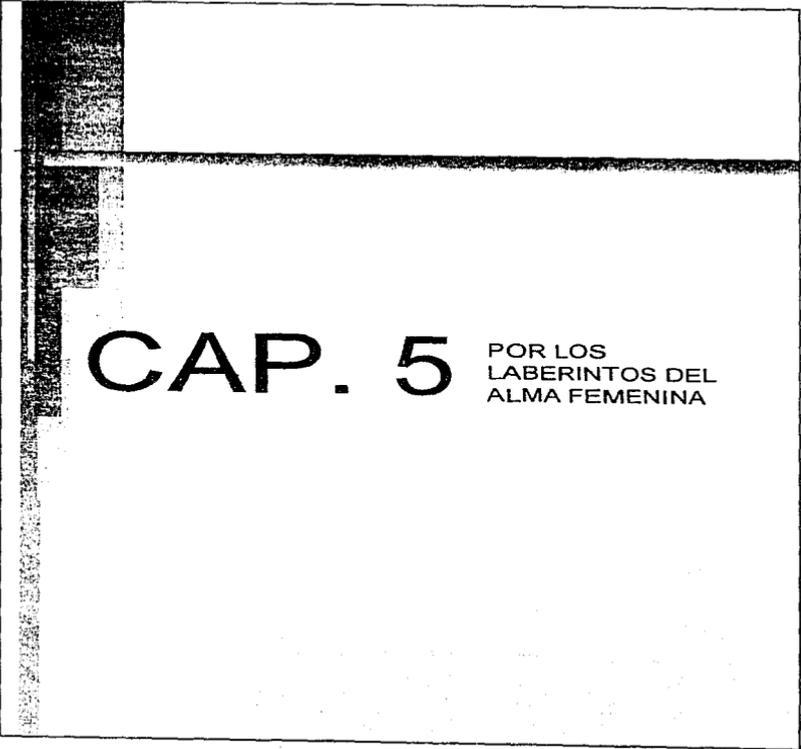
<sup>45</sup> (Op. Cit., pág. 492).

<sup>46</sup> (Op. Cit., pág. 483).

<sup>47</sup> (Op. Cit., pág. 489).

<sup>48</sup> (Op. Cit., pág. 483).

<sup>49</sup> (Op. Cit., pág. 483).



**CAP. 5** POR LOS  
LABERINTOS DEL  
ALMA FEMENINA

## **MACBETH (1606).**

En una llanura erial, congregábanse tres brujas en medio de relámpagos y conjuros, para determinar que su próxima reunión estaría marcada por el encuentro con Macbeth, en el yermo, antes del ocaso.

Mientras tanto, en un campamento el rey Duncan de Escocia y su hijo Malcom escuchaban atentos al soldado herido que recién llegaba a contarles las proezas del valiente Macbeth, general del ejército del rey que se encontraba librando una feroz batalla contra el soberano de Noruega y contra un rebelde del reino de Duncan. Poco después de terminar de escuchar al mensajero, se presenta ante el monarca el noble Rosse para llevar a este la noticia de que sus huéspedes, dirigidas por su primo Macbeth lograron derrotar a sus contendientes tras una ardua lucha y que debido a su derrota el rey noruego accedía a pagar el correspondiente tributo de guerra a los triunfadores; ante estos hechos, Duncan ordena como castigo por la sublevación de Macdonell, al haber apoyado al rey noruego la pena de muerte, y así mismo manda una embajada al encuentro de su esforzado pariente para saludarlo con el título que había dejado de pertenecer al traidor: Thane de Cawdor.

Mientras tanto las hechiceras esperaban la señal de tambores que les anunciaría la presencia de Macbeth, y fraguaban maleficios, los cuales harían caer sobre un marinero en venganza contra su esposa, por haber desdénado a una de las brujas, cuando o de pronto una de ellas advierte que el guerrero se acerca, es el momento de realizar el hechizo. Al pasar frente a ellas Macbeth y su acompañante Banquo, intrigados por la extraña apariencia de tan horribles personajes, les piden revelen quienes son, pero las hermanas del destino responden solo con un saludo al Thane de Glamis, al Thane de Cawdor; a Macbeth; una tercera los saluda con otra predicción: Será rey. Al oír esto Banquo las incita también a manifestarle su futuro, a este pronostican ser menos grande y mas grande, menos feliz y sin embargo mas feliz que a Macbeth; ser padre de reyes sin haber ceñido su cabeza la corona. Después de ello desaparecen las hechiceras y quedan Banquo y Macbeth deseosos de saber el significado de los enigmas y, al mismo tiempo dudando de la veracidad de lo sucedido, de pronto, ven que se acercan a ellos los nobles Rosse y Angus, quienes indican: es voluntad del Rey de Escocia, que Macbeth sea llamado Thane de Cawdor, y se presente ante él de inmediato.

Atónito, Macbeth les pregunta cómo puede ostentar ese título si aun vive Macdonell, ellos le explican la suerte que aquel debe correr según el mandato real.

Banquo, extrañado por las noticias recibidas aconseja a Macbeth desconfiar de lo dicho por los seres malignos pero el Thane de Cawdor parecia extasiado por el cumplimiento de la profecía y solo alcanza a pedir a su compañero silencio y prudencia hasta que puedan meditar ambos lo sucedido.

Quando llegan a palacio, el rey manifiesta a Macbeth su agradecimiento y reconoce no encontrar premio alguno digno de recompensar las hazañas del guerrero, pero este responde indicando al soberano solo haber cumplido con sus deberes de fidelidad, obediencia y respeto movido por el gran afecto que le profesa al soberano. También agradece a Banquo el valor mostrado en batalla y éste a su vez reitera su lealtad a Duncan. El rey anuncia a toda la concurrencia su resolución de ceder la corona a su primogénito Malcolm, quien en lo sucesivo debía ser llamado Príncipe de Cumberland; expresa también su deseo de partir inmediatamente a Inverness como una distinción al nuevo Thane de Cawdor y Macbeth al escuchar esto pide a Duncan le permita ser el heraldo que lleve tan importante mensaje a su esposa y así pueda hacer esta las disposiciones necesarias para la recepción de tan distinguido personaje; el rey accede elogiando la actitud de su noble pariente. Macbeth al marcharse, piensa en lo inconveniente que resulta para el cumplimiento de las profecías el nuevo nombramiento del hijo del rey, y de pronto se ve asaltado por negros pensamientos; es necesario eliminar cualquier obstáculo que se interponga entre él y la realización de sus deseos.

En un salón del castillo de Macbeth, en Inverness, Lady Macbeth leía con atención una misiva de su cónyuge. En ella, le daba a conocer su encuentro con las hechiceras, los vaticinios, y así mismo la forma como presencia la consumación de uno de ellos. Lady Macbeth convencida de la veracidad de los designios de las brujas piensa como único obstáculo par obtener la grandeza deparada el carácter débil de su esposo, quien desearía gozar de los frutos de la traición sin traicionar; el hombre cuyos deseos de poseer el objeto anhelado no son mayores que sus temores de consumir el acto de asirlo.

De este modo, decide apartar de la mente de su esposo, a través de frases terribles aquellos temores e ideas capaces de alejarlo del esplendor que le espera. Momentos mas tarde un sirviente le informa a Lady Macbeth acerca de la próxima visita del rey al castillo, al escuchar esto, ruega a los espíritus malignos la inunden de pensamientos homicidas, cambien su sexo débil y hagan a la crueldad ahuyentar al remordimiento y a la compasión para llevar a cabo el abyecto plan que tiene en mente.

Al llegar Macbeth al castillo, su esposa le comunica su alegría por el futuro vaticinado, y al escuchar que solo permanecerá Duncan una sola noche en su hogar advierte a su cónyuge la necesidad de dar muerte al rey antes del ocaso, pero el guerrero se encuentra indeciso; ella le aconseja mostrarse con el soberano como el huésped mas obsequioso y afable, en tanto ella prepara lo necesario para darle muerte.

Al hacer su aparición en el castillo de Inverness Duncan acompañado por Banquo, Lady Macbeth les da la bienvenida y agradece al rey los honores brindados a su esposo, le reitera su devoción, afecto y lealtad.

Y ya caída la noche, cuando el Rey Duncan se encontraba cenando en uno de los salones del castillo Macbeth se ausenta para cavilar sobre la terrible ac-

ción fraguada por él y su esposa; sobre la doble traición que cometería: por un lado Duncan era su amo, por otro, era su huésped. Pasaban por su mente los recuerdos de las bondades que había recibido de su rey recientemente cuando llega a su encuentro su esposa y le pregunta si acaso había olvidado sus planes, él responde manifestándole sus deseos de desistir de ellos dada la actitud tan noble que recién había tenido para con él Duncan. Lady Macbeth indignada, acusa al Thane de Cawdor de cobarde por no ser capaz de tomar lo anhelado, de haberlo abandonado la hombria y el arrojo con los que le participo el temerario proyecto en el pasado. Asevera, si hubiese sido ella quien juró llevar a cabo una acción; así fuese arrancar de su pecho al niño que amamantaba su seno para luego arrojarlo al suelo y reventarle el cráneo, lo haría. Macbeth le habla de sus temores a fracasar, pero ella le asegura; si consigue templar su espíritu nada fallara, pues ella ha planeado todo. Cuando el rey se halle sumido en el sueño profundo motivado por el cansancio, llevaría a los chambelanes de Duncan una bebida mezclada con una droga capaz de hacerlos caer en un sueño tan profundo que evitaría ser percatasen de cosa alguna sucedida a su amo, ese sería el momento perfecto para perpetrar el crimen. Macbeth acepta continuar con el plan ideado por su esposa, en cuyas entrañas de hierro opina, no deberían forjarse mas que hombres. Así se dirigen ambos al salón con Duncan a continuar las acciones según lo acordado.

En el patio del castillo en Inverness, Macbeth se encuentra con Banquo y su hijo Fleance, quienes extrañados contemplaban el cielo carente de estrellas. Banquo menciona a Macbeth haber soñado con las hermanas del destino, aquellas que con el de Cawdor se mostraron algo veraces; ambos acuerdan hablar de ello detenidamente en otra ocasión, y el anfitrión le señala: si comparte sus puntos de vista podría, llegado el momento ganar en honores, a lo cual aquel responde estar de acuerdo siempre y cuando aquel aumento no le pierda de algún modo, permanezca intacta su lealtad, y continúe su pecho libre de cargas; se despiden.

El Thane ordena a un sirviente diga a Lady Macbeth que haga sonar una vez la campana cuando esté lista la bebida. Al quedarse solo observa frente a él la imagen de una daga, en forma tan nitida que pretende tocarla, pero apenas se aproxima esta desaparece y reaparece frente a él indicándole el camino a seguir para su crimen. Macbeth atribuye sus alucinaciones al proyecto sanguinario, e cual lo lleva a engendrar visiones siniestras y a ver gotas de sangre en el arma.

Minutos mas tarde, en un aposento del castillo hallábase preocupada Lady Macbeth al pensar en las consecuencias del fracaso, si acaso despertase, si los descubriesen; una tentativa y no el golpe certero sería el que los perdería. Recordaba además cuando al quitarles las dagas a los chambelanes y ver a Duncan, por un momento pensó terminar ella misma con la vida del rey, pero así dormido le pareció ver a su padre, en esos momentos llega Macbeth y le informa a su esposa haber hecho lo acordado: había dado muerte al rey Duncan, pero al mismo tiempo había escuchado una voz asegurarle jamás volver a dormir, porque había matado al sueño. La mujer pregunta al noble varón si acaso era él quien

momentos antes hablaba, y este responde no haber sido él, pero haber escuchado al pasar frente a una de las cámaras a uno reír en sueños, y a otro gritar "asesinos", con ello consiguió despertar a su acompañante, después juntos murmuraron algunas oraciones como si ambos hubiesen presenciado a terrible acción. Luego de ello Banquo y Fleance volvieron a dormir. Lady Macbeth trata de tranquilizar a su marido y de infundirle el valor necesario para terminar con éxito lo que habían iniciado. Así pues, le incita a lavar la mancha de sangre de sus manos, Macbeth comenta que ni toda el agua del gran océano lograría limpiar esa mancha, descubre además junto a su marido las armas causantes de la muerte de Duncan, le ordena llevarlas junto a los chambelanes a quienes se las habían quitado, para inculparlos, pero Macbeth aterrado no se atreve a acercarse a esa zona del castillo, por lo tanto, es Lady Macbeth, quien regresa las dagas a sus dueños y tomando sangre del cuerpo de Duncan la vierte sobre los vasallos quienes se encuentran durmiendo profundamente. Al regresar junto a su esposo, Lady Macbeth observa sus manos también manchadas de sangre y trata de limpiarlas, estando en eso escucha llamar a la puerta del castillo, indica a su esposo cambie su ropa por la de noche a modo de que nadie se de cuenta de su desvelo, le aconseja no dejarse dominar por cobardes pensamientos y mantenerse firme.

Quien tocaba a la puerta con tanta insistencia era Macduff, al entrar informa a Macbeth que por ordenes del rey debía despertarlo para partir de inmediato, el anfitrión conduce a él y al noble Lenox a los aposentos de Duncan.

En tanto, Macduff se dirige a despertar al rey, Lenox comenta a Macbeth jamás haber presenciado una noche tan siniestra como la anterior. En ese momento sale Macduff alarmado gritando la desgracia acaecida sobre el reino de Escocia, ordena hacer sonar las campanas de alarma para enterar a todos de la desgracia. Los ruidos despiertan a Banquo y a su hijo, a Donalbain hijo segundo del rey muerto y a Malcom quienes atónitos escuchan la noticia. De repente, los chambelanes del rey despiertan y se ven cubiertos de sangre, Macbeth los acusa de ser los asesinos y sin darles tiempo de hablar frente a Macduff los mata, posteriormente alega, fue la indignación la que lo llevó a actuar tan impetuosamente. Todos los nobles acuerdan vestirse apropiadamente para discutir lo sucedido, solo los hijos del rey, Malcom y Donalbain deciden alejarse del lugar donde se esconde la traición detrás de las palabras y donde indudablemente sus vidas corrían peligro; así, parten a Inglaterra e Irlanda respectivamente sin siquiera despedirse de los demás caballeros.

Debido a la inexplicable huida de los hijos del rey se les inculpa de haber pagado a los chambelanes para que mataran a su padre por esa razón Macbeth es coronado rey de Escocia.

El hecho de que Macbeth se convierta en rey elimina las dudas de Banquo sobre la veracidad de las predicciones efectuadas por las hechiceras, situación que le alienta a pensar en el vaticinio de las brujas acerca de la grandeza de su estirpe.

Con motivo de celebrar una cena en palacio, el nuevo rey, Macbeth junto con su esposa invitan con insistencia a su pariente Banquo a una celebración por su coronación, éste promete asistir y se retira presurosamente, ya que va a salir de cacería junto con su hijo Fleance, al retirarse este, se aleja también la reina y Macbeth recibe a los hombres a quienes había mandado llamar. Estos personajes eran dos homicidas a quienes el rey intentaba convencer de que Banquo era un enemigo para ellos incitándolos a darle muerte, finalmente los asesinos acceden ante las intrigas del soberano y aceptan hacer lo que él diga, les ordena maten a su enemigo, pero también les menciona que para él tiene mayor importancia el deceso de Fleance.

En su aposento, Lady Macbeth inquieta piensa, al no haber obtenido por su acción la satisfacción total preferiría haber sido ella la víctima. En esos momentos llega a su encuentro Macbeth atormentado por negros pensamientos debidos al remordimientos y al temor en que vive desde el momento de su traición a Duncan, Lady Macbeth trata de disuadirlo de tener esas ideas y le recomienda aparecer tranquilo y dichoso ante sus invitados al banquete. El rey abalido habla a su esposa del temor y la inquietud presentes en su existencia mientras Banquo y Fleance viven, a lo cual ella responde; no debe seguir temiendo ya que no duda de la vulnerabilidad de estos personajes. El soberano no da a conocer a su esposa sus planes acerca de matar a sus familiares; prefiere enterarla cuando los hechos se hallen consumados.

En un bosque no lejano al castillo dos asesinos esperaban la caída de la noche para cumplir su misión cuando un tercero, enviado por Macbeth, llega a su encuentro. Los primeros, no muy de acuerdo con la presencia del delegado del rey para participar en el asunto deciden ponerse en marcha. En tanto, padre e hijo observan como la obscuridad se apodera del cielo pese a que no es aún de noche, Banquo escucha ruidos y al ver a los asesinos se percata de la traición fraguada en su contra. Antes de morir solo acierta a hacer huir a su hijo, logrando a sí ponerlo a salvo de la muerte preparada también para él.

Cuando los asesinos dicen a Macbeth lo sucedido, éste nuevamente se ve acosado por el tormento de saber, aun vivo al ser que de acuerdo a la profecía de las brujas gozaría, sin merecerlo, del fruto de su traición.

Durante el banquete Macbeth se ve atsigado frente a todo su séquito por la imagen de Banquo, ya muerto, quien le reclama su traición y lo culpa de su muerte. Macbeth ya sin control comienza a hablar con la aparición diciendo cosas incoherentes a oídos e los demás, al ver esto, Lady Macbeth trata de calmar a los invitados explicándoles se trataba de un mal padecido por el soberano desde muy joven, el cual pronto pasaría; por otro lado pide cordura al rey y este parece tranquilizarse un poco pero pronto la imagen de Banquo vuelve a perturbarlo, la reina al ver que puede su esposo delatarlos con su conducta hace desalojar la sala a los invitados.

Al salir estos, Macbeth manifiesta a su esposa su preocupación por la desobediencia de algunos nobles, entre ellos Macduff; y le comunica su decisión de

ir en busca de las Hermanas del destino para conocer nuevas predicciones sobre su futuro, la reina pide a su esposo trate de tranquilizarse y olvidar sus temores a través del descanso.

En medio de una tempestad Hécate, la madre de todos los maleficios reclama a las hermanas de destino haber hecho uso de sus oráculos de muerte para Macbeth sin haberla participado de ello. Les ordena marcharse y volver al siguiente día a reparar sus faltas, cuando el rey las buscase para conocer su porvenir; entre tanto ella prepararía un designio fatal para precipitar la ruina del guerrero; las brujas le ayudarían a infundir seguridad en su corazón, lo que haría mas inminente el deceso del soberano.

Un cortesano informa a Lenox que Macduff prepara un ataque contra Macbeth, y ha solicitado para ello la colaboración del rey de Inglaterra, donde se halla el hijo de Duncan, el cual por derecho debería ser Rey de Escocia

Al encontrarse nuevamente; las hechiceras seguían haciendo maleficios y conjuros. Macbeth les pide le den a conocer su futuro, ellas acceden a responder y le ofrecen escuchar de quien las manda, las predicciones deseadas, Macbeth sin necesidad de preguntar, ya que la hechicera mayor lee sus pensamientos, escucha una voz indicarle desconfiar de Macduff; ante la insistencia del rey las brujas invocan a un fantasma para continuar las predicciones, éste le aconseja ser sanguinario y osado ya que su muerte no podría llegar a manos de ningún nacido de mujer; le revela, además que será invencible hasta que el Bosque de Birnham suba para combatirle a la montaña donde se halla su castillo. Macbeth, se siente fortalecido por tales predicciones; hace alarde de su poderío y menosprecia a sus enemigos, las hechiceras desaparecen sin querer decir mas a Macbeth, este las maldice por ello, y de pronto ve claramente una imagen de los descendientes de Banquo ciñendo la corona de generación en generación.

Momentos mas tarde Lenox llega ante él y le da la noticia de que Macduff refugiado en Inglaterra prepara una guerra contra Escocia, para arrebatar el trono a su rey y darlo al hijo de Duncan; a Malcom Macbeth decide atacar el castillo de Macduff y dar muerte a su esposa e hijos en venganza de los males que aquel pretende causar a su reino.

En el castillo de Macduff, su esposa comenta al noble Rosse el abandono y la huida de aquel, dejándola a ella con su pequeño hijo, pero Rosse trata de justificar las acciones de su primo y le pide confianza en el buen juicio y en la prudencia de su esposo. Cuando se aleja; sin haber convencido a Lady Macduff, quien no cesa de pensar en la traición de su esposo y en que merece que le ahorquen por faltar a sus juramentos de protegerla; llegan unos hombres al castillo y con engaños logran aproximarse a ella y a su hijo y los asesinan.

Entre tanto en un salón del palacio del rey de Inglaterra Malcom y Macduff planean partir a vengar la traición acaecida sobre Duncan que vertió sobre su amada Escocia la humillación y el dolor, a ellos se acerca Rosse, les lleva noticias terribles de su patria y de las desgracias sucedidas a la familia de Macduff; al

escuchar las nuevas este clama venganza contra el traidor indicando desear ser el mismo quien le de muerte y ningún otro

En un aposento del castillo en Dunsinanne Lady Macbeth se encontraba bastante perturbada en intranquila observando sus manos y haciendo como si las limpiase; diciendo cosas incoherentes y mas tarde hablando de su traición contra Duncan. Al escuchar sus palabras el doctor se muestra confundido por los delirios de su ama gracias a los cuales se entera de la verdadera causa de los males de la reina: la traición

Mientras el ejercito Inglés avanza guiado por la ira de Macduff el rey Macbeth fortifica su castillo para hacer frente a sus adversarios, entre sus súbditos hay quienes piensan en la locura del rey, pero otros, recordando su grandeza de año, elogian su valor y determinación

Frente a su séquito, el rey Macbeth burlábase de sus oponentes seguro de que por haber todos nacidos de mujer no podrían dañarle, sin duda alguna los presagios de las brujas le habían dado la seguridad necesaria para en lo sucesivo no ceder a las vacilaciones y los temores. El rey decide luchar y estar preparado para la llegada del ejercito Inglés, por lo cual pide le coloquen su armadura, quiere animar a sus huestes a no manifestar temor alguno.

El doctor informa al rey de la gravedad de la reina, pero este de tan inmerso que se halla preparándose para el combate no presta mucha atención a las palabras del guardián de la vida de su esposa

En las cercanías de Dunsinane, en un bosque, se encontraban Malcom, Siguard comandante del ejercito Inglés y Macduff, acompañados por las tropas extranjeras listas para la lucha. Macbeth por su parte no cesaba de dar gritos y ordenes, no cesaba de reír de sus enemigos, no cesaba tampoco de mostrarse inflexible ante las manifestaciones de temor de sus súbditos, de las mujeres gritando y los niños llorando. De pronto, le informan del deceso de su esposa; de Lady Macbeth. El rey toma con tranquilidad la noticia, esta dispuesto a aceptar todos los caprichos del destino. Un mensajero mas le da otra noticia, estaba vigilando en la atalaya y vio algo extraño y muy difícil de explicar, el bosque Birnam comenzó a andar dirigiéndose hacia ellos. Al ver Macbeth con sus propios ojos avanzar hacia su castillo a cientos y cientos de guerreros cubiertos con ramajes del Birnam comprende que la hora de su ultima batalla se acerca, pero decide no dejarse vencer por esto, esta dispuesto a luchar esforzadamente contra sus enemigos; después de todo quién podría no haber nacido de mujer?, solo él podría mataron pero ni al habría de temer

Al llegar el ejercito a Dunsinane los soldados retiran de sus cuerpos el follaje que como un velo los cubría. Malcom y Macduff ordenan la distribución de los soldados para efectuar la toma del castillo mientras que ellos se dirigen a buscar a Macbeth para cobrar venganza

En una habitación del castillo, un joven guerrero, de nombre Suardo, encuentra a Macbeth, y al saber su nombre le enfrenta, pero el soberano le da muerte. El rey de Escocia ante esta victoria se ufana de ser invencible, de no

*Por los laberintos del alma femenina*

---

poder morir a manos de ningún nacido de mujer, pero Macduff, que escuchó estas últimas palabras responde ser precisamente él, por haber sido arrancado de las entrañas de su madre muerta quien terminaría con él, le recomienda rendirse, pero Macbeth decide luchar hasta el final, convencido aun de poder alcanzar la victoria, de ser capaz de eludir su destino.

Tras una ardua lucha, en la que ninguno de los guerreros dejó de mostrar su fortaleza y arrojo por ningún momento, cae Macbeth muerto cumpliéndose así el último vaticinio hecho por aquellos seres maléficos.

Al terminar la batalla, Macduff se presenta ante Malcom con la cabeza de Macbeth en las manos, y le hace entrega, frente a algunos nobles, de la corona que la traición quitó de la frente a su padre. Malcom toma posesión del trono convirtiéndose así en el nuevo rey de Escocia.

## Perspectiva histórica.

*Macbeth*, una tragedia a la que un sin número de críticos literarios han visto como el prototipo de la "ambición alcanzada hasta proporciones épicas"; es considerada inferior a "*Hamlet*" y "*El Rey Lear*" en cuanto a la exploración y entendimiento de las pasiones humanas, pero sin embargo, modelo del nervio dramático; fue inspirada por los sucesos históricos contenidos en una obra editada por vez primera en París, hacia 1526, e intitulada *Scotorum Historiae*. En ella, su autor *Hector Boëthius* entremezcla tradición y fábula. Esta obra, fue posteriormente traducida al dialecto escocés por John Bellenden, Archidiácono de Moray es justamente de esta versión de donde tomó *Holinshed* las crónicas para crear su *Chronicle of England, Scotland and Ireland, 1577* y finalmente, de este texto se ha servido Shakespeare no sólo para recrear la Tragedia de *Macbeth*, sino muchas otras obras más<sup>1</sup>.

Es necesario hacer mención, que la creación artística del poeta no se ve reducida al tratar los manuscritos históricos, por el contrario, Shakespeare realiza uso de éstos con magistral libertad; por ello, la veracidad y el manejo preciso de los sucesos de los cuales adolecen los textos originales se ve compensada felizmente con el deslumbrante arte dramático que despliega el artista.

Por ello, no resulta relevante que haya o no existido en verdad tal o cual personaje de una obra Shakespeariana; lo que tiene en verdad importancia es el desarrollo que hace el autor de los acontecimientos, no los históricos sino los referentes a los personajes que nos muestran las pasiones de un hombre, de los hombres, en una perfecta armonía con los demás caracteres de la acción y que nos llevan a ver en esta una tragedia sin igual.

Una de las principales controversias que se han derivado de esta obra, a partir del descubrimiento del manuscrito de *The Witch* (la bruja), que data de 1610, escrita por Middleton, es la sugerencia de un supuesto plagio por alguno de los dos escritores. Como en todas las polémicas que giran al rededor de la obra shakespeariana hay críticos que afirman la autenticidad de *Macbeth* como una obra netamente escrita por Shakespeare, y otros que por el contrario encuentran el estilo de esta muy distinto al característico de este poeta; por ello, una de las opiniones mayormente aceptadas es el hecho que en alguna época el escrito original sufrió modificaciones, probablemente efectuadas por Middleton, y que tuvieron como objetivo alargar algunas de las escenas en las que participan las brujas, introduciendo este autor a *Hécate*, el personaje principal de *The Witch*<sup>2</sup>.

Otra de las polémicas que giran al rededor de la tragedia es acerca de la fecha de su primera representación, en esta, nuevamente hay diversas opiniones Ulrichi, considera que debió estrenarse entre 1609 y 1610; mientras que Malonne y Chalmers sostienen como la fecha para la primera puesta en escena de la obra

<sup>1</sup> (Cf. Shakespeare, William, Obras completas. Tomo I, pág. 104).

<sup>2</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 105).

1606, sustentando lo anterior en el hecho de que en la escena tercera del segundo acto uno de los personajes hace alusión a una doctrina puesta en boga hacia marzo de 1606, llamada "Complot de la pólvora". Sea cual fuere esta fecha de lo único que se puede tener certeza es de que su aparición debió ser posterior a la coronación del rey Jacobo I en 1603, y anterior a la representación dada en *El Globo* en Londres, el sábado 20 de abril de 1610, según lo reporta el libro de memorias *The Booke of Plaies* del célebre astrólogo y doctor Simon Forman. Por otro lado *Macbeth* no fue impresa sino hasta el folio de 1623<sup>3</sup>.

Acerca de la obra, muchas plumas han escrito, Hazlitt en su '*Characters of Shakespeare's plays*'; 1817 escribe, "Macbeth esta compuesto siguiendo un principio de contraste mas violento y sistemático que ninguna otra de las obras de Shakespeare. Los personajes se mueven al borde de un abismo, es una lucha constante entre la vida y la muerte. La acción se manifiesta furiosa y seguida de una reacción terrible. Es una mezcla de exageraciones violentas, una guerra de naturalezas contrarias, esforzándose por destruirse la una a la otra. Nada hay que no llegue a un desenlace violento o no proceda de iniciaciones violentas. Las luces y las sombras están pintadas con mano potente, las transiciones del triunfo al abatimiento, del exceso de terror al descanso de la muerte, son bruscas y embargadoras; toda pasión acarrea la pasión contraria, y parece que hasta los pensamientos se tropiezan y chocan en la oscuridad. La tragedia entera es un caos desordenado de cosas extrañas y criminales, en que el suelo tiembla bajo nuestros pies. El genio de Shakespeare ha cobrado aquí su mas libre arranque, socavando los últimos límites de la naturaleza y de la pasión..."<sup>4</sup>.

Thomas de Quincey escribe "Oh, grandísimo poeta, tus obras no son como las de otros hombres, simples y meramente grandes obras de arte; sino que son también como los fenómenos de la naturaleza, como el sol y el mar, las estrellas y las flores; como el hielo y la nieve, la lluvia y el rocío, la granizada y el trueno, que han de estudiarse con entera sumisión a nuestras facultades y en la fe perfecta de que en ellos no puede haber demasiado ni demasiado poco, nada inútil o inerte, sino que mientras mas avancemos en nuestros descubrimientos mas pruebas veremos del plan y sustentando arreglo allí cuando la vista descuidada no había captado sino el accidente!"<sup>5</sup>.

Por su parte, Campbell escribe en "*Life of Mrs Siddons*", "Considero a *Macbeth* como el mas rico tesoro de nuestra literatura dramática... La tragedia de *Macbeth* me recuerda siempre la poesía de *Esquilo*. Tiene escenas y concepciones de un atrevimiento que rechaza la representación. ¿Qué teatro podría hacer justicia a *Esquilo* cuando el titán *Prometeo* invoca a los elementos y cuando se oye en el desierto escita el martillo que remacha sus cadenas? ¿O cuando el espectro de *Clitemnestra* se precipita en el templo de *Apolo* para despertar a las

<sup>3</sup> (Cf. *Ibid.*).

<sup>4</sup> (Op. Cit., pág. 106).

<sup>5</sup> (Cf. Thomas De Quincey, (S/F)a, pág. 262).

*Furias dormidas?... De igual modo hay en Macbeth partes que prefiero leer a ver en escena ... Cuando oigo sobre el páramo salvaje el tambor del ejército escocés y me lo figuro avanzando, los arqueros a la cabeza, y en lontananza sus danzas y sus banderas, me contraría la entrada de Macbeth seguido de algunos actores de jubón." 8.*

Schlegel, en sus "Lecturas sobre el arte y la literatura dramática" ha escrito "¿Quién podría alabar lo bastante esta obra sublime? Desde las Furias de Esquilo, nada tan grande ni tan terrible se ha producido jamás, las brujas no son, es cierto, las divinas Euménides; son vulgares e innobles instrumentos del infierno ... Pero la manera de haberlas pintado es verdaderamente mágica. En las cortas escenas en que aparecen, ha creado para ellas un lenguaje especial, que, aunque compuesto con elementos ordinarios, semeja una colección de fórmulas de encantamiento. El sonido, las palabras, la acumulación de rimas y el ritmo de los versos forman, por decirlo así, la música sorda que puede acompañar a una extraña danza de brujas" 7.

En un pequeño ensayo titulado "Sobre el llamado a la puerta de Macbeth", Thomas de Quincey 8, trata de dar respuesta a una de las principales inquietudes que surgieron en él desde sus primeros contactos con la obra shakespereana de la tragedia de *Macbeth*: la inquietud se refiere a "el llamado en la puerta que sigue al asesinato de Duncan", estos golpes en el pórtico, tienen el efecto de reflejar "sobre el crimen un peculiar temor reverente y un fondo de solemnidad" 9.

En primer lugar, nos esclarece que la importancia excelsa de esta escena, y el efecto que produce en nosotros es logrado gracias a que el artista es capaz de "dirigir el interés sobre el asesino: nuestra simpatía debe estar con él, entendiendo por ésta (aclarar el ensayista), una "simpatía mediante la cual penetramos en sus sentimientos y que nos hace entenderlo", no vista como "una compasión o aprobación". En el asesinado, encontramos un "flujo y reflujo" de pasión y de propósitos aplastados por un pánico irresistible: el miedo a la muerte eminente lo aplasta "con su masa petrífica". Pero en el asesino, asesino como sólo un poeta podría dignarse hacer, tiene que estar bramando una gran tormenta de pasión: celos, ambición, venganza, odio- que creará un infierno dentro de él; y a éste infierno vamos a mirar 10.

En esta obra, Shakespeare nos presenta no uno, sino dos asesinos, "notablemente diferenciados: Pero aunque en *Macbeth* la lucha interior es mayor que

8 (Cf. William Shakespeare, Obras completas. Tomo V., pág. 106).

7 (Op. Cit.).

8 (Cf. Thomas De Quincey, (S/F) a, pág. 258-262).

9 (Op. Cit., pág. 258).

10 (Op. Cit., pág. 258).

en su mujer, el espíritu de tigre no esta tan despierto; y sus sentimientos a son atrapados principalmente por contagio de ella; no obstante, como ambos estuvieron finalmente comprometidos en la acusación del asesinato, al último hay que presumir inevitablemente en ambos, el espíritu sanguinario. Pero había que expresarlo. Había que hacernos sentir que la naturaleza humana, es decir, la naturaleza divina del amor y la misericordia, expandida en los corazones de todas las criaturas, y rara vez absolutamente apartada del hombre, se había ido, desaparecido, extinguido, y que la naturaleza diabólica había tomado su lugar<sup>11</sup>. En tal caso vemos a los asesinos, claramente cruzar una membrana hacia el "ámbito de lo diabólico" abandonando lo humano; "*Lady Macbeth* pierde los atributos de su sexo; *Macbeth* se olvida que nació mujer; ambos se conforman a imagen de demonios y el mundo de los demonios se nos revela de repente", pero es necesario, para introducirse en aquel mundo que el otro, el "ámbito humano" quede suspendido, y parezca como si en éste el tiempo se detuviera, como si la vida se suspendiera poro una vez consumado el acto, "una vez completada la labor de ofuscamiento el mundo de las tinieblas desaparece como una pompa en las nubes. se oye el ruido en la puerta, y el hace saber audiblemente que la reacción ha comenzado. es el reflujo de lo humano sobre lo diabólico"<sup>12</sup>.

Así, con "El llamado a la puerta en *Macbeth*" se abre paso el "ámbito de lo humano", nos reintegra a la existencia, se da acceso a "las pulsaciones de la vida"; "es lo que primero nos hace percibir profundamente el horrible parentesis que los había suspendido"<sup>13</sup>.

En el interesante trabajo realizado por Martha K. de Trinker<sup>14</sup>, dentro de nuestra máxima casa de estudios intitulado "Las heroínas de Shakespeare", nos señala que Lady Macbeth, en la evolución del poeta es una terrible personificación de diabólicas pasiones y poderes ilimitados.. es uno de los caracteres más fuertes, que jamás haya imaginado ningún poeta"<sup>15</sup>.

Trinker, señala "dos motivos dominantes" en la personalidad de la esposa de Cawdor, estos son: "la ambición y el amor por su marido; pasiones inseparablemente unidas"<sup>16</sup>.

Para la autora de este trabajo, no solamente existe en Lady Macbeth la ambición, como ya tantos autores lo han señalado, hay otra motivo que subyace en la trama y que nos muestra otra faceta diferente de la personalidad de la dama. Esto es "ella ama y admira a su marido y esta convencida de que su señor, quien

<sup>11</sup> (Op. Cit., pág. 260).

<sup>12</sup> (Op. Cit., pág. 262).

<sup>13</sup> (Op. Cit., pág. 262).

<sup>14</sup> (Cf. De Trinker, Martha (1936), pág. 44-8).

<sup>15</sup> (Op. Cit., pág. 45).

<sup>16</sup> (Op. Cit., pág. 45).

es de sangre real y de valor inimitable, debía ocupar el trono en lugar de su primo Duncan. Más de una vez deben haber hablado de ello y su admiración se ha convertido en gran ambición por él, su amado señor", pero la dama sabe también de las vacilaciones de su esposo "Macbeth se ve detenido en la acción por una imaginación demasiado viva. Su mujer, libre de este freno; tiene una voluntad mucho mas fuerte" <sup>17</sup>.

Para Trinker la forma "característica" del comportamiento de Lady con Macbeth es de "bondad maternal" <sup>18</sup>, ya que nunca le hace reproches.

Pero, finalmente la dama se desvanece "vive un purgatorio constante desde el momento preciso de aquel crimen que ella, con su poderosa voluntad preparó y cometió. Por el amor lo hizo, pero el remordimiento ha tomado todo el lugar de éste. Hasta su lastimoso fin deja al rey inmovido preocupado sólo por sus propias cuitas" <sup>19</sup>.

En su libro "*Shakespeare para Españoles*" Charles David <sup>20</sup>, caracteriza la obra de Macbeth como "prácticamente la historia de Fausto". *Macbeth* se ve aun- que engañosamente sometido a "la fuerzas diabólica" de las brujas, además "él mismo dice que ha dado su alma por conseguir el trono", aunque no a través de un pacto escrito, sino "por el pecado" <sup>21</sup>.

Para el autor, el asesinato de *Duncan* significa "el Juicio Eterno", anunciado por fenómenos naturales y "monstruosidades". En la comisión del crimen, *Macbeth* no es solo incitado por las tres brujas, sino también por *Lady Macbeth*, quien tras la muerte de sus "hijos en la infancia, concentra todo su afán en que su marido consiga el trono" <sup>22</sup>.

En la tesina para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literatura Modernas Inglesas, realizada dentro de la facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., que presenta Debora Carolina Gamboa Méndez, en 1994, intitulada "Dos personajes paralelos: Richard III y Macbeth", plantea que pese a que ambos personajes pertenecen a ciclos históricos distintos de la evolución del poeta son "paralelos". <sup>23</sup>

<sup>17</sup> (Op. Cit., pag. 45).

<sup>18</sup> (Op. Cit., pag. 47).

<sup>19</sup> (Op. Cit., pag. 48).

<sup>20</sup> (Cf. David, Charles (S/F), 190-8).

<sup>21</sup> (Op. Cit., pag. 191-2).

<sup>22</sup> (Op. Cit., pag. 192).

<sup>23</sup> (Cf. Méndez, D. C. (1994), conclusiones).

Ricardo III, fue escrito durante el llamado "Periodo experimental" de el dramaturgo inglés (de 1590 a 1593), y esta época está caracterizada por creaciones que "no presentan un estilo literario propio y denotan una etapa de búsqueda". "En tanto que Macbeth pertenece al ciclo de las grandes tragedias", (hacia 1600), y refleja a "un Shakespeare que permite mayor libertad de acción y propia vida"<sup>24</sup>.

Para la autora, si se analizan dos obras como Ricardo III y La Tragedia de Macbeth, se puede establecer una evolución en la calidad de los personajes y en la escritura de el actor de Stratford; "Shakespeare sufrió un cambio vertiginoso, considerando la cantidad de obras que escribió" <sup>25</sup>

Para Carolina Gamboa los temas de ambas obras son "similares: la ambición humana, el afán de poder y las repercusiones de este en el mundo circundante", pero varían en que están planteados desde "distintas apreciaciones y en distintas circunstancias". Mientras que en Ricardo III, el aspecto humano se ve empequeñecido por la relevancia que se otorga al argumento histórico, en Macbeth encontramos que Shakespeare "realza los problemas referentes al hombre y su pensamiento", es por ello que en esta obra se caracteriza por su "gran soltura literaria"<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> (Cf. *Ibid.*).

<sup>25</sup> (Cf. *Ibid.*).

<sup>26</sup> (Cf. *Ibid.*).

## Freud y "La tragedia de Macbeth".

Sobre esta obra, como ya se había señalado, se han escrito muchas páginas; el propósito de algunos de estos estudios es realizar una crítica literaria; en tanto que los trabajados por psicoanalistas, es proporcionar algunas interpretaciones de las mismas con las que se trate de dilucidar el misterio que las rodea. A continuación se presenta una de las exégesis realizadas dentro del trabajo psicoanalítico que han pretendido contribuir a dilucidar el misterio que encierra su trama.

El interés que tenía Freud acerca de esta obra fue tal que logró irradiarlo hacia algunos de sus discípulos, este fue el caso de Ludwig Jekels, quien en 1926 escribe un trabajo titulado "*El enigma de Shakespeare en Macbeth*"<sup>27</sup>

Dentro de este, Jekels menciona haberse despertado su interés por *Macbeth*, a partir de una observación de un distinguido shakespereano Gervinus, quien sugiere que para poder alcanzar un entendimiento claro de la obra del dramaturgo inglés y "una idea completa de su existencia personal" es necesario tender "un puente entre la vida interior de Shakespeare y su poesía", con ello podrá demostrarse que "en Shakespeare, como en toda rica naturaleza poética, no fueron la rutina exterior ni la propiedad poética, sino las internas vivencias y emociones de la mente las que constituyeron las fuentes recónditas de su poesía"<sup>28</sup>.

Tomando como base la aseveración anterior indica que, para llevar a cabo una interpretación de las obras del poeta, es necesario tener "una idea completa de su existencia personal", para así poseer "una visión viva de su estatura mental", y añade "las interpretaciones de *Macbeth* difieren tanto, porque pocos estudiosos han adoptado este plan, que parece el único adecuado"<sup>29</sup>.

*"Ulrich, por ejemplo - nos dice el autor- aunque subestimando el motivo de la ambición, interpreta el drama como basado en la relación entre el mundo exterior y la fuerza de voluntad y energía del hombre..."*<sup>30</sup>

Sobre la interpretación que han hecho otros autores acerca del conflicto entre ambición y conciencia como explicación del drama, Jekels menciona que de ninguno de estos comentarios se puede inferir alguna vivencia interna del poeta", pero aclara que lo anterior no es por una ausencia de ambición en aquel, sino porque "cuando Shakespeare escribió *Macbeth*, ya había escalado las cumbres del éxito"<sup>31</sup>.

De *Macbeth*, como de la mayor parte de las obras de Shakespeare, existen dudas sobre su fecha de origen, nos dice Jekels, pero se ha establecido que ello

<sup>27</sup> (Cf. Jekels, Ludwig (S/F), pág. 211-245).

<sup>28</sup> (Cf. *Ibid.*, pág. 211).

<sup>29</sup> (Op. Cit., pág. 211 y n. 1).

<sup>30</sup> (Op. Cit., pág. 211).

<sup>31</sup> (Op. Cit., pág. 212).

no pudo suceder antes de 1604, ni después de 1610, "sin embargo, recientes investigaciones han restringido este periodo a tres años: 1604, 1605, y 1606". También se han encontrado indicios de que "la obra fue escrita teniendo en mente al rey de Escocia, Jacobo, coronado en 1604"<sup>32</sup>.

Algunos de los ejemplos de Jekels con los cuales sustenta su aseveración son: en el acto IV, escena I, págs. 120-121 de la edición de Kyttridge de las obras de Shakespeare, *Macbeth* dice "...y algunos veo que llevan dobles globos y triples cetros"; en ello ve una clara alusión a los tres reinos gobernados por Jacobo: Gran Bretaña, Irlanda y Escocia<sup>33</sup>. Otra de estas alusiones es que en su obra, Shakespeare menciona el poder curativo de Eduardo, este personaje, conocido como "El confesor", es quien había profetizado que este don pasaría a todos sus descendientes "incluso, desde luego, el rey Jacobo".

En la "Crónica e Holinshed", de donde Shakespeare tomó referencia de la historia de Macbeth para crear su obra no se otorga gran importancia a las escenas de las brujas, en cambio, en la tragedia Shakespeareana se le proporciona gran énfasis, ello tal vez se deba, indica el psicoanalista, al gran interés mostrado por el rey por estos temas; al haber compuesto el mismo una "demonología y personalmente había interrogado a una supuesta bruja". Otra modificación a la historia original perteneciente a "la crónica de la Historia Escocesa de Rafael Holinshed" es que en esta, *Banquo* figura como cómplice de la muerte del rey, pero el dramaturgo inglés lo presenta ajeno a los hechos, porque Jacobo era su descendiente, y hacia esta época "toda Inglaterra estaba familiarizada con la leyenda", además, con toda seguridad la obra fue representada frente al soberano. Jekels, ante estos hechos, se cuestiona sobre el porqué Shakespeare, contrario a su forma habitual de actuar, por ejemplo con la reina Isabel, porque pese a que gracias a ella obtuvo "celebridad y riquezas", llegando a recibir incluso "un escudo nobiliario", como observa Brandes, se negó "rotundamente a acceder a esta exigencia de la reina de rendirle incesante homenaje"<sup>34</sup>.

Jekels nos indica estar de acuerdo con Freud en que "el mito de *Macbeth* entraña de algún modo, el contraste entre la esterilidad y la potencia ganadora", pero tal como lo señala el padre del psicoanálisis este resulta inadecuado en calidad de motivo básico"... No explica en que sentido enfocó Shakespeare el problema de la infertilidad y su polo opuesto, no se le puede relacionar con el desarrollo ulterior de la obra; sobre todo, no puede elucidar el decisivo problema psicológico"<sup>35</sup>.

Freud trata de encontrar en la transformación de Macbeth y el arrepentimiento de *Lady Macbeth* en su frustrada paternidad pero debido a que Shakespeare reduce a ocho días lo que Holinshed trata en diez años no es posi-

<sup>32</sup> (Op. Cit., pág. 213).

<sup>33</sup> (Op. Cit., pág. 213 y n. 4).

<sup>34</sup> (Cf. Ibid., pág. 214-5).

<sup>35</sup> (Op. Cit., pág. 218).

ble, como manifiesta el padre del psicoanálisis descubrir "cuales pudieron ser los motivos que en tan breve periodo de tiempo convirtieron a un hombre vacilante y ambicioso en un desenfrenado, un tirano y su implacable instigadora en una mujer enferma, abrumada por los remordimientos"<sup>36</sup>.

Jekels considera, que para poder conocer "la estructura psicológica de la tragedia", es necesario partir concibiendo al rey como un símbolo de la "Paternidad"; así, podremos derivar la doble función de *Macbeth* en la tragedia: primero, junto con *Banquo* es "hijo de *Duncan*" y luego, cuando su cabeza ya ciñe la corona "es el padre de *Banquo* y *Macduff*". De ello concluye que la naturaleza del asesinato de *Duncan* es analíticamente "el parricidio". Jekels proporciona como argumentos algunas líneas de la obra Shakespeariana en las que Lenox, habla del parricidio, "aunque con una intención irónica (Cf. Acto III, escena IV, págs. 8-10)"<sup>37</sup>.

*Macbeth*, nos dice Jekels, es un parricida, "hostil y rebelde, la misma *Hécate* lo llama 'hijo caprichoso'. Ahora bien, el motivo para ese odio contra el padre es "la mujer- demonio", *Lady Macbeth*, lo cual, según el psicoanalista el hecho de que ella solo sea cómplice en el crimen del rey, y no tenga participación alguna en el asesinato del hijo *Banquo*"<sup>38</sup>.

En un segundo argumento, nos señala cuando *Lady Macbeth* pregunta a su esposo "*Que bestia entonces / Os impulso a revelarme este proyecto... Ni ocasión ni lugar se prestaban y, sin embargo, uno y otro queríais crear*" y nos indica que es posible observar claramente en estas líneas "las abismales honduras psicológicas de la 'mujer- demonio'", de la esposa del *Thane de Glamis*. Es precisamente "la mujer", bajo la forma de tres brujas la que se había interpuesto entre él y el padre"<sup>39</sup>.

Señala que pese a que acerca de las brujas de Shakespeare ya se ha escrito mucho, es Holinshed quien esclarece mejor de quien se tratan esos seres misteriosos las "weitches", como él las llama son "los dioses del destino", o como el mismo dramaturgo las hace que se denominen "las hermanas del destino, las Parcas" (Cf. Acto I, escena 3, pág. 32). Así pues, estas tres hermanas fatales representan a las Normas del Edda, las Parcas romanas, las Moiras de los Griegos y, de acuerdo al ensayo de Freud "El tema de la elección del cofrecillo" (1913), lo mismo se aplica a las hijas del rey Lear, son "las relaciones inevitables que el hombre tiene con la mujer... la madre misma, la amada, elegida a su imagen y semejanza y, por último la madre tierra"<sup>40</sup>.

Jekels nos señala que *Lady Macbeth* se convierte en la imagen de la madre y simboliza el abismo que separa a padre e hijo al hacer que *Macbeth* traicione a *Duncan*.

<sup>36</sup> (Op. Cit., pág. 219).

<sup>37</sup> (Op. Cit., pág. 220).

<sup>38</sup> (Op. Cit., pág. 221).

<sup>39</sup> (Op. Cit., pág. 222).

<sup>40</sup> (Op. Cit., pág. 223).

Señala además que hay dos "peculiaridades" en *Banquo* por las cuales representa un carácter contrastante con el de *Macbeth*; en primer lugar no tiene esposa, en segundo no tiene nexos alguno con *Lady Macbeth*. Ello para el significa que: "los espíritus guardianes de los sexos se desarmar"<sup>41</sup>.

El motivo de la hostilidad contra el hijo, que presenta *Macbeth* en su segunda fase psíquica, nos dice Jekels, es el temor que vive *Macbeth* de que de la misma forma como el destrono al padre, sea ahora destronado por los hijos; es un "miedo a la represalia mantenido y alimentado por la conciencia del daño hecho al padre". "*Macbeth*, demuestra el hecho de que un mal hijo será un mal padre"; esta idea había sido ya expresada por Ulrichi<sup>42</sup>.

El autor señala que lo mismo que se dice de *Macbeth* es válido para *Macduff*, y así mismo sucede con los dos personajes femeninos de la obra. Por esta razón Jekels ve en *Macduff* el personaje al cual Shakespeare dotó de "una formulación mas concreta, mas claramente dibujada, mas especifica del motivo que el carácter de *Macbeth* expresa en forma mas general". Jekels llega pues a la conclusión de que el héroe de la obra es *Macduff* y no *Macbeth*, y agrega que la idea básica de la vida de *Macbeth* "es que un mal hijo, no solo sacrifica a su propio hijo, sino que, al hacerlo, atenta contra el beneficio de una descendencia continuada". Este complejo, esta ansiedad, por la conservación del clan, contiene en nuestra opinión, el principal sentido de la tragedia"<sup>43</sup>.

Dentro del ensayo, Jekels realiza una traspolación de todas las consideraciones ya mencionadas que vio en *Macbeth*, a la vida del dramaturgo inglés, de acuerdo a lo reportado por algunos de sus biógrafos

Menciona que Shakespeare, "el sensitivo crítico, sintió lo que nosotros sólo podemos descifrar laboriosamente", porque el dramaturgo, a la manera del personaje de su creación revela su sentir "al ver rotas sus esperanzas de conservación de su estirpe" cuando, tras vivir "alejado de su familia -y no cuidar de ella-" fallece su hijo Hamnet. Este grito de dolor lo percibe también el artista en la reina Isabel "soltera y 'virginal'", quien se ve obligada a ceder el trono a Jacobo, dando con esto fin a la dinastía de los Estuardo. Ella, al igual que *Macbeth* fue una "mala hija" y una mala madre, al igual que el mismo Shakespeare, nos dice Jekels, porque cuando escribe esta tragedia, años después de la muerte de su progenitor se halla "durante el resurgimiento... de sus propios sentimientos infantiles para con su padre... los sentimientos paternos predominan en el corazón del dramaturgo, porque sus represiones han llegado ya a un nivel mas profundo", hasta antes de esta obra "los sentimientos del poeta hacia... esta figura se habian reflejado en forma de "un sentimiento de culpa hacia el padre como reacción de odio al niño, ahora esta reacción se ha convertido para el autor, en una sensación de que su actitud hacia su propio hijo está amenazada."<sup>44</sup>

<sup>41</sup> (Op. Cit., pág. 225)

<sup>42</sup> (Op. Cit., pág. 227)

<sup>43</sup> (Op. Cit., pág. 230)

<sup>44</sup> (Cf. Ibid., págs. 237-241)

De este modo, concluye Jekels, la reina Isabel, "fue modelada por Shakespeare en las figuras de *Macbeth* y *Lady Macbeth*", valiéndose de "la técnica de dividir una personalidad psíquica, distribuyéndola entre dos o más personajes de la obra"<sup>45</sup>.

Jekels agrega "no hace falta entender cada palabra de *Macbeth* para sentir su sin par fuerza y la extraña belleza horrenda de su verbo... Por lo menos el sentido de Horror psicológico queda subrayado"<sup>46</sup>.

Para Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis la obra de Shakespeare fue importante, le citaba de varios modos, no solo dentro de su obra, sino también en sus epistolarios, lo que revela claramente el interés que tenían para él dichas creaciones. A continuación se presentan las referencias que se encuentran acerca de la obra que nos ocupa, en el trabajo del médico vienés y dentro de sus epistolarios.

Encontramos en la obra del médico vienés, existen 6 citas a la obra *Macbeth*: la primera corresponde a "La interpretación de los sueños", en 1900 en su apartado "Los sueños de la muerte de personas queridas" la segunda es la correspondiente a "Escritos breves", en "Sobre la lectura y los buenos libros" en 1906-09, una mas en "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre", 1906-08, en "Totem y Tabú", en 1913-14 y en "Los que fracasan cuando triunfan", hacia 1916 (Ver anexo págs. ?)

En estos trabajos, la cita mas importante corresponde a "Los que fracasan cuando triunfan", que es un apartado del trabajo intitulado "Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico" Acerca de la elaboración del mismo comenta Ernest Jones en su labor biográfica "Avanzado el año de 1915, Freud escribió para *Imago* uno de sus muy escasos trabajos acerca de los rasgos caracterológicos y su formación. Era una de sus características el no embarcarse en concepciones de alcance tan general -siempre tuvo la sensación de que no había llegado el tiempo para las grandes síntesis- sino centralizar sus intereses en algún rasgo insólito cuyo análisis pudiera revelar algo nuevo".

Para realizar este trabajo desarrollo tres tipos de rasgos caracterológicos que había estudiado en su labor analítica, ya que sólo son posibles de evidenciar en el curso del análisis. Al primer tipo, lo denominó "los seres excepcionales", y son aquellas criaturas que se consideran ajenas a "las fúerres leyes de la naturaleza", situación que les brinda la posibilidad de desarrollar para con los demás seres, no excepcionales como ellos, "conductas poco razonables, e incluso ofensivas", es decir, estas personas tienen la secreta creencia de que, por haber sufrido, generalmente al inicio de su vida malos tratos o un accidente son acreedores a algún tipo de indemnización por parte de la sociedad a la que ellos nada deben.

<sup>45</sup> (Op. Cit., pág. 249-40)

<sup>46</sup> (Cf. Ibid.)

Freud propuso como un ejemplo de este caso al rey *Ricardo III*, de Shakespeare. El psicoanalista expresó su admiración por la habilidad como el dramaturgo logra atraer cierta simpatía hacia el "héroe" por el procedimiento de insinuar el sentido de su conducta mas bien que el de exponerla crudamente. El médico vienés sugirió además la tendencia de la mujer a ubicarse dentro de esta categoría en razón de su diferencia anatómica con el hombre, es decir, por la carencia de aquella parte del cuerpo que, según lo creyó, en la infancia ha sido despojada.

El segundo grupo se encuentra constituido por "Los que fracasan cuando triunfan". Partiendo de la regla según la cual todo "descalabro neurótico es el resultado de una frustración", le llamó la atención encontrarse con personas a las que parecía ocurrir todo lo contrario; eran personas que se encontraban bien, hasta el momento en que conseguían alcanzar lo que había sido un importante objetivo en su vida y por el que habían luchado hasta obtenerlo. Para estas personas el cumplimiento de dicho anhelo se constituye en una prohibición interna, de tal modo en cuanto han alcanzado lo que deseaban en la fantasía "Entra en juego la consciencia, como si dijera: Te permito fantasear con ese deseo, pero en ningún modo que se vea satisfecho en la realidad"

Este tipo de carácter Freud decidió ilustrarlo con dos ejemplos, también tomados de la literatura, el primero corresponde a *Lady Macbeth*, de Shakespeare y el segundo a *Rebecca West*, de Ibsen. En la biografía que escribe Jones acerca del padre del psicoanálisis explica que Freud se encontraba realizando un trabajo especial acerca de esta dama de la creación shakespeariana, ello "se desprende de manifestaciones hechas en época de Ferenczi. He comenzado a estudiar a *Macbeth* cuyo enigma me ha atormentado largamente, sin que me fuera dado hallar una solución es curioso como después de haber pasado el tema hace años a Jones, me veo aquí en una situación, como si dijéramos, de reclamarlo nuevamente. Fuerzas oscuras se agitan en esta obra". Lo cierto es que el trabajo a que hace referencia el biógrafo no se encuentra incluido en los ensayos que constituyen sus obras completas.

De acuerdo a Freud uno de los temas principales en la tragedia era la falta de hijos<sup>47, 48</sup>, pero se declaró incapaz para conciliar la mudanza de carácter de *Lady Macbeth*, dada la secuencia temporal tan corta que en la obra shakespeariana

<sup>47</sup> (Forrester (1990), asevera que para Freud la clave de la interpretación de *Macbeth*, se encuentra en la falta de hijos, y refiere como aspecto central de esta exégesis el grito de Macduff: "El no tiene hijos! Así mismo reprocha a Knights que en su trabajo "How many children had *Lady Macbeth*", donde al parecer cuestiona las tesis de Freud, no cite la obra fundamental en la que el psicoanalista desarrolla sus tesis acerca de este tópico: "Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico" (Cf. Forrester (1990), pág. 319 y n. 8).

<sup>48</sup> (Grinstein (S/F), en el análisis de un sueño de Freud, examina el contenido de una novela "La tentación de Pescara", en la cual se narran algunos hechos históricos relacionados con este personaje y así mismo se da una caracterización de su esposa, Vittoria Colonna, con respecto

se manejaba, y que era tan diferente a la propuesta por Holinshed. Dado que para él dicho manejo del tiempo se constituía en un obstáculo para la interpretación de la obra, menciona como una alternativa para la comprensión del drama la idea desarrollada en el artículo de Jekels "El enigma de *Macbeth* en Shakespeare"<sup>49</sup>, según la cual se trataba de una partición de caracteres, es decir, *Lady Macbeth* y su esposo eran una misma persona psíquicamente hablando.

En resumen, Freud jamás sintió que hubiese agotado el tema de *Macbeth*, a diferencia del caso de *Hamlet*, nunca declaró que él mismo u otro psicoanalista hubiese acertado a dar una explicación satisfactoria acerca del tema, por ello mismo se constituyó para él en un tópicus que le inquietaba mucho y despertaba su interés.

El tercer caso de carácter que presentó Freud en este ensayo corresponde a "Los que delinquen por conciencia de culpa"<sup>50</sup>, éstos son aquellas personas que cometen o habían cometido en su en alguna etapa anterior de su vida delitos en forma deliberada, inicialmente propuso que ello podía deberse a la debilidad de las inhibiciones morales en la juventud. Como encontró algunos casos de personas que realizaban estas prácticas siendo adultos e incluso pacientes, se decidió a investigar el problema.

Encontró que las personas realizaban dichos actos, sobre todo "porque eran actos prohibidos y porque a su ejecución iba unido cierto alivio anímico para el malhechor. Este sufría una acuciante conciencia de culpa, y después de cometer el acto delictivo esa presión se aliviaba"<sup>51</sup>. En estos casos, Freud aclara, no era la falta la que preexistía a la culpa sino la culpa preexistía a la falta.

esta el autor nos dice "Al margen de la caracterización de Pescara, parece probable que, el retrato de la ambiciosa Vittoria Colonna, mujer sin hijos, suscitara profunda impresión en Freud. Años después, (1916) analizó el tema de las mujeres sin hijos en relación con *Lady Macbeth*, en el artículo "Algunos tipos caracterológicos observados por el trabajo psicoanalítico" en "Los sueños de Sigmund Freud" (Cf. Grünstein (1968), pág. 325.)

Existe una imprecisión en la aseveración de Grünstein al señalar que Freud "analizó el tema de las mujeres sin hijos", este tema no fue trabajado por Freud en forma exhaustiva, al menos en este ensayo. El padre del psicoanálisis señala que *Lady Macbeth* es "una de "Los que fracasan cuando triunfan" Para explicar la mudanza de carácter de la dama, "de temeridad en arrepentimiento", sugiere que pueda deberse a su esterilidad, cuando ella "recuerda que por su propia culpa ha sido privada de los frutos de su propio crimen", ello debido a que como recordaremos, en la obra ella pide "a los espíritus el despojamiento de su sexo", pero Freud, abandona esta idea justamente por "la economía temporal", al desarrollarse los hechos en un lapso de tiempo tan corto no se nos permite observar "el desengaño en la espera del hijo, que pudiera desmorlizar a la mujer y empujar al hombre a una furia temeraria". (Cf. Freud, Sigmund (1916), págs. 325- 331)

<sup>49</sup> (Cabe destacar que Freud en "Los que fracasan cuando triunfan" (1915), pág. 330, atribuye a Jekels esta idea de partir "un carácter en dos personajes", no es él mismo quien la propone como señala Jones).

<sup>50</sup> (Cf. Freud, Sigmund (1916), págs. 338-9).

<sup>51</sup> (Op. Cit., pág. 338).

El psicoanalista se propone entonces determinar de dónde proviene dicho sentimiento de culpa. El padre del psicoanálisis expone que la mayor de las culpas en el hombre tiene su origen precisamente en el Complejo de Edipo ya que supone dos "grandes propósitos delictivos, el de matar al padre y el de tener comercio sexual con la madre" y añade, "por comparación a estos dos, en verdad, los delitos cometidos para fijar el sentimiento de culpa eran un alivio para los martirizados"<sup>22</sup>. Así pues, ante un sentimiento de culpa proveniente de la comisión de los "dos grandes delitos de los hombres", estas personas son compelidas a cometer un ilícito por el cual sean castigados y así puedan, aminorar la presión de la culpa.

El padre del psicoanálisis señala que, responder a la pregunta que él mismo había planteado acerca de si es probable que esta causación tenga alguna participación en la comisión de delitos, se encuentra fuera del ámbito psicoanalítico, aunque indica, para ello debería tenerse sólo en cuenta a aquellos delincuentes que han desarrollado códigos punitivos, y no a aquellos que delinquen y ello no les ocasiona culpa; para el primer caso, es posible que este tipo de carácter dilucidado, pueda "iluminar muchos puntos oscuros de la psicología del delincuente"<sup>23</sup>.

Aunque Freud no ilustra este caso con ejemplos literarios, como en los dos tipos de carácter anteriores, es posible que realicemos este trabajo, para ello se a escogido un cuento de Juan Rulfo llamado "Acuérdate"<sup>24</sup>. El novelista mexicano nos presenta el caso de Urbano Gómez; quien siendo muy pequeño quedó huérfano, junto con su hermana y debió llevar a cabo varias actividades, tales como vendimias y apuestas para obtener un poco de dinero; se nos informa también que en una ocasión dentro de la escuela, fue sorprendido con su prima la *Arremangada*, "jugando al marido y a la mujer", y que tras la humillación pública y una "paliza" que le propinó su tío. Se alejó y no se le volvió a ver por aquellos lugares sino hasta que "apareció de vuelta convertido en policía", solitario y hosco. Urbano, "rabioso como un perro del mal", golpeó con su arma a su cuñado, un loco al que "se le ocurrió ir a darle una serenata", con su mandolina, hasta que consiguió matarlo, para después quedar sereno, sin poner resistencia a su detención "dicen que el mismo se amarró la soga en el pescuezo y que hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran".

Este caso ilustra el carácter de "Los que delinquen por conciencia de culpa", por varias razones, Freud señala que estas personas cometen delitos, para lograr un castigo y que este les libera de una conciencia de culpa preexistente a la comisión del delito y que esta tiene su origen en el complejo edípico.

En el caso de Urbano Gómez, podemos ver claramente que comete un acto en forma pública, que definitivamente para todos los presentes se constituiría en

<sup>22</sup> (Op. Cit., pág. 339).

<sup>23</sup> (Op. Cit., pág. 339).

<sup>24</sup> (Cl. Rulfo, Juan (1953), págs. 140-144).

un delito muy grave, merecedor de sanción, sobre todo porque no había ninguna posible justificación para cometerlo, la persona a la que privó de la vida no era más que un ser desprotegido e inofensivo; entonces, es como si nuestro personaje buscara el castigo, por ello una vez que comete el delito se entrega sin oponer resistencia, con una sumisión, como si deseara gustoso recibir la sanción que pudiera liberarlo de algo. Pero ¿qué acción pudo haber cometido nuestro personaje, cuando se cree merecedor de una pena semejante? Freud señala que este tipo de caracteres se originan en el complejo de Edipo, cuando la fantasía provocada por el deseo de cometer incesto con la madre y parricidio se hacen tan insoportables que la persona se cree merecedora de un castigo por estos actos. En el caso de Urbano Gómez, se cumple también esta condición, recordemos de pequeño es sorprendido cometiendo incesto, que aunque atenuado por ser con su prima debe necesariamente haber surgido del deseo por la madre, así Urbano vuelve tras varios años a aquel lugar donde recibió una gran sanción pública, por haber violado una norma social y se entrega por sentirse merecedor de tal castigo.

Para Freud, en forma personal la obra shakesperana Macbeth, fue muy importante. Dentro de sus epistolarios encontramos una carta dirigida a Oscar Pfister<sup>25</sup>, el padre del psicoanálisis señala *"la vida sin trabajo no me la puedo imaginar agradable, ninguna otra cosa me divierte. Esto sería un signo de felicidad, si no tropezara con la idea terrible de que la productividad depende totalmente de una disposición sensible. ¿Qué se puede emprender en un día o en una época en que las ideas fallan o las palabras no acuden? No deja uno de estremecerse frente a esa posibilidad. Por ello, con toda la resignación frente al destino que conviene a un hombre cabal, tengo sin embargo una suplica absolutamente íntima: ninguna enfermedad, ninguna limitación de la capacidad de rendimiento debida a una desgracia física. Que se nos permita morir con la armadura, como dice el Rey Macbeth, en estas líneas, es posible percatarse de una clara identificación del padre del psicoanálisis con el Thane de Cawdor.*

Jones cita una comunicación de Freud a Zweig, donde también se habla de esta obra shakespereana. "(...) En 1934, Arnold Zweig envió a Freud un primer borrador de lo que él llamaba "novela", centrada en el trastorno mental (Umnachtung) de Nietzsche (...) Freud respondió con una editada carta en la que discutía el "problema de la licencia histórica versus realidad histórica". Freud concedió que donde hubiera una brecha insalvable entre la historia y la biografía, el poeta estaba justificado a llenar ese vacío en su imaginación. Freud citaba ejemplos como *Macbeth* de Shakespeare. Don Carlos de Schiller y Edmond de Goethe. Freud/Zweig, mayo 12, 1934)

<sup>25</sup> (Cf. Freud-Oscar Pfister, Correspondencia (1963), págs. 32).

A continuación se presenta una nueva visión de la obra, que aunque pretende ser diferente a las expuestas con anterioridad se ve indudablemente influenciada por algunas de ellas, de las cuales se retoman ideas de sus autores, y a las que se añaden algunas contribuciones personales con las que se busca aportar una interpretación más de la tragedia que nos revele otra de las muchas vertientes que se han estudiado acerca de la misma.

Para comenzar realizaremos una recapitulación de lo que hasta el momento se ha dilucidado de la obra. Por un lado tanto Freud como Jekels coinciden en que los temas de la misma son "la esterilidad" y "la conservación del clan" respectivamente, aunque señalan que no puede ser el problema básico de la tragedia. Ambos señalan también que dentro de esta pieza teatral se observa un motivo "el parricidio, este perpetrado por *Macbeth Jekels* agrega un segundo: el cometido por *Macduff* en una segunda etapa de *Macbeth*, ya como padre, consumado contra él, y excluye además de este acto a *Banquo* a quien considera un "buen hijo" o "un hijo sumiso".

Ahora bien, respecto al planteamiento de este último es necesario señalar que no existen los suficientes elementos para considerar a *Banquo* un mejor hijo que *Macbeth*, ambos conocen los vaticinios, *Macbeth* se haya confundido hasta cierto punto por el primer cumplimiento de las profecías, mismo que presencia *Banquo*, pero éste se halla en todo momento tranquilo, sus pensamientos pueden fluir perfectamente hasta antes de la muerte de *Duncan*, es el único que tiene información suficiente para prever el asesinato; a él no existe nada que pueda perturbarle, solo cuenta con la esperanza que le dieron las brujas, y esta no le inquieta sino le alienta a permanecer atento.

Cuando encuentra a *Macbeth* en el patio del castillo la noche de la muerte de *Duncan*, y ante el ofrecimiento de éste de "sustentar sus puntos de vista", para poder ganar honor<sup>54</sup>, responde "siempre que no le pierda al tender a aumentarle y que conserve mi pecho libre de cargas y clara mi lealtad dejaré aconsejarme"; se encuentra una clara alusión a la sospecha de una posible traición, aun cuando instantes antes anunciara a su primo que no creía en las restantes profecías. Por otro lado, él finge igual que *Macbeth* y su esposa sorpresa ante la muerte del soberano, cuando él mismo había inferido que tras los vaticinios se desencadenarían terribles actos y momentos antes del magnicidio había tenido junto con su hijo un sueño que le revelaba el suceso. Ante la muerte de su rey, sólo atina a declararse "dispuesto a combatir los secretos designios de la traición criminal"<sup>55</sup>, pero en ningún momento revela a los demás nobles su encuentro con las hechiceras, los vaticinios o simplemente sus sospechas producto de ellos, él deja que

<sup>54</sup> (Ver: *Macbeth*, Acto II, escena 1).

<sup>55</sup> (Ver: *Macbeth*, Acto II, escena 3)

transcurran los hechos y aguarda, no paralizado por la sumisión, como cree Jekels, sino por la ambición, esperando el cumplimiento del vaticinio sobre la grandeza de su estirpe. Se paraliza. Se paraliza a protegerse cuando sospecha que *Macbeth* cometió el crimen: "Ya lo eres todo: rey, Cawdor, Glamis, como te prometieron las mujeres fatídicas, pero sospecho que jugaste muy villanamente! Sin embargo, ellas dijeron que el título no quedaría en tu posteridad, sino que sólo yo sería tronco y padre de una estirpe de reyes. Si la verdad salió de su boca, como lo prueba lo que te predijeron, ¿porqué verídicas contigo no podrían ser igualmente oráculos para conmigo y autorizar mis esperanzas?"<sup>22</sup> Hasta antes del asesinato de *Duncan* se había comportado con cautela, a la expectativa de que los sucesos se dieran, pero ¿no debió sospechar de las amabilidades de *Macbeth* de su insistencia en que permaneciera a su lado?, ¿no acaso corría peligro?, ¿habrá ingenuamente pensado que *Macbeth* aceptaría todas las profecías y no haría algo para cambiar la que no convenía a sus intereses?

Podemos decir que, *Banquo* trató de permanecer al margen de los sucesos desde que supo las profecías, hasta momentos antes de su muerte, en que atina a salvar a *Fleance* y se percató de la traición ahora fraguada en su contra, pero ello se dio no por sumisión sino porque favorecía a sus aspiraciones no delatar a *Macbeth*; se puede concluir que si éste actuó en contra del rey siguiendo su propia ambición y sus deseos de grandeza también lo hizo *Banquo*.

*Lady Macbeth*, tiene unos rasgos tan poco definidos dentro de la obra, que apenas podemos tener un boceto de esta, la "mujer- demonio" para algunos, y la "la instigadora" para otros. Shakespeare, en el bosquejo que nos presenta de la dama da sólo unos cuantos rasgo indiscutibles; ella se muestra confiada ante los designios de las hechiceras, se encuentra siempre apoyando a su esposo en los momentos de debilidad de éste, pese a que instantes antes ella también se halla-se acongojada; pero claro, esto no es durante toda la obra, llega un momento en que *Macbeth* puede hacerlo sólo, o al menos eso cree él, dentro de su omnipotencia; ya no la consulta, ya no se acerca a ella a pedir alguna recomendación o a contarle lo sucedido, en ese proceso vertiginoso de cambio en *Macbeth* *Lady* va desapareciendo, poco a poco se va marchitando hasta que termina por morir presa la locura y el arrepentimiento, por no haber tenido "el fruto total" del crimen, pero ¿cuál podría haber sido para ella este fruto, cual era su deseo, su meta a alcanzar?, sin duda la lectura revela en su contenido superficial como deseo básico el que su esposo sea rey

Ahora bien, dentro de las consideraciones hechas por Freud en "Los que fracasan cuando triunfan" encontramos que el padre del psicoanálisis nos presenta a *Lady Macbeth* como alguien que "se derrumba tras alcanzar el triunfo, después que bregó por el con pertinaz energía" y señala como imposible el descubrir las causas de la mudanza de carácter, de un estado de fortaleza a la locura en la que termina, y agrega que ello es debido a que el tiempo tan breve que pasa

<sup>22</sup> (Ver *Macbeth*, Acto III, escena 1).

entre la ascensión al trono de *Macbeth*, su locura y posterior suicidio no explicarían que esta se diera a causa de no poder concebir, por estarle negada la descendencia, de no tener capacidad para gozar el fruto de la traición. Al respecto considero que, si es posible determinar estas causas y es la misma *Lady Macbeth* quien las señala.

Tal y como nos indica el padre del psicoanálisis, *Lady Macbeth* trabajó y se esforzó en todo momento por que *Macbeth* consiguiese ser rey, y hasta podemos decir que la única justificación de su existencia es, en realidad, motivarlo para la planeación y consumación del acto, y además, cabe añadir que ello lo hizo pese a la imagen lamentable que tenía de él. En momento alguno podemos encontrar una sola referencia positiva de ella hacia él, por el contrario, estando ausente o presente se refiere a su persona con dureza. Para ella no es más que un ser vacilante y temeroso "desconfío de tu naturaleza... no careces de ambición, pero te falta el instinto del mal que debe secundarla". Cuando *Macbeth* tiene vacilaciones la noche del asesinato, ella, le recrimina diciéndole que no es hombre, le compara con el gato del cuento que "quería comer pescado y no mojarse los pies"<sup>59</sup>. Pero la dama no manifiesta una gran resolución en todo momento, como dice Freud, hay uno en el que vacila y que, contrario a su naturaleza<sup>60</sup>, se detiene a pensar, es justamente aquel en que se ve incapacitada a cometer ella misma el crimen, el cual representaba para ella el parricidio<sup>61</sup>.

Como ya aseveramos, existe una imagen degradada del hombre en *Lady Macbeth*, podríamos especular que su fuente estuviera en el odio al padre, pero desconocemos sus causas, la obra no nos permite el acceso a esta zona de la vida psíquica de *Lady Macbeth*, pero lo que si nos resulta claro es que a partir de la muerte de Duncan (que para ella significa el parricidio), le desencadena una afección neurótica de tipo obsesivo, reescenifica la noche del asesinato, y realiza un ritual con el que pretende purificar sus manos<sup>62</sup>. Ahora bien, sabemos que los actos obsesivo-compulsivos tienen dos vertientes: por una, existe un deseo de expiación de la culpa (purificación), producida por el acto prohibido que fue violentado, pero hay "por otro lado acciones substitutivas que resarcen a la pulsión de lo prohibido (reescenificación). Quiere realizar una y otra vez esa acción (la prohibición), ve en ella el máximo goce, más no tiene permitido consumarla, pero

<sup>59</sup> ("Tienes miedo de ser el mismo en animo y en otras que un deseo? ¿Quisieras poseer lo que estimas el ornamento de la vida y vivir como un cobarde en tu propia estima, dejando que un "No me atrevo" vaya en pos de el "Yo quisiera", como el pobre gato del cuento? Ver: *Macbeth*, Acto I, escena 7)

<sup>60</sup> ("De tomar las cosas tan en consideración, acabaríamos locos" Ver: *Macbeth*, Acto II, escena 2).

<sup>61</sup> ("Ahí, temo que se hayan despertado y fracasemos!... Una tentativa y no el golpe sería lo que nos perdería... ¡Escuchemos! Deje dispuestos los puñales, ha tenido que verlos... ¡Yo misma lo habría hecho de no haberme recordado a mi padre dormido! Ver: *Macbeth*, Acto II, escena 2).

<sup>62</sup> (Ver: *Macbeth*, Acto V, escena 1)

al mismo tiempo aborrece de ella... Es una ley de la contradicción de neurosis que estas acciones obsesivas entren cada vez mas al servicio de la pulsión y se aproximen de continuo a la acción originalmente prohibida".

Así pues, estas prácticas demenciales que vemos en *Lady Macbeth* no son otra cosa que los actos y rituales correspondientes, en una de sus facetas, a la expiación de la culpa originados por haber deseado y promovido el asesinato, porque los impulsos de hostilidad hacia el padre, la existencia de la fantasía y el deseo de darle muerte, pudieron haber bastado por sí mismos, para producirle aquella reacción de locura.

En *Lady Macbeth*, como en cualquier neurótico no hallamos hechos sino solo impulsos, mociones de sentimiento que pedían el mal pero fueron coartados en su ejecución. En la base de la conciencia moral de los neuróticos no hay mas que realidades psíquicas, no facticas"<sup>63</sup>. Justamente *Lady Macbeth* no comete el crimen, sólo lo proyecta, incita a *Macbeth* a realizarlo. "Según la ley del Talion, de profunda raigambre en el sentir humano, un asesinato sólo puede ser expiado por el sacrificio de otra vida, el autosacrificio remite a una culpa de sangre"<sup>64</sup>. Por ello, *Lady Macbeth* se suicida, paga con su propia vida, la que arrebató a *Duncan*. Ello no sucede con *Macbeth*, el se convierte en el instrumento que realiza lo que ella planea. Esto es, hasta que el carácter del Thana de Glamis se troca; hasta antes que la omnipotencia se apodera de sus pensamientos y le hiciese alejarse de su esposa para continuar solo un camino que habían iniciado juntos.

Este análisis que hemos realizado de *Lady Macbeth*, no se contraponen con el planteamiento freudiano de que *Lady Macbeth* sea uno de los seres que "fracasan cuando triunfan", ya que cumpliendo con las dos condiciones que el doctor menciona en estos seres, por un lado "la contracción de la enfermedad subsigue al cumplimiento del deseo" y por otro con la consecución del objetivo "se aniquila el goce de esto"<sup>65</sup>.

*Macbeth*, nos permite introducirnos en una vida, como ya muchos han señalado llena de fuerza, de coraje pero yo agregaría, también de mucho desconcierto, de una mezcla de todos los sentimientos aglomerados en unos instantes de vida, vemos el miedo y el valor, la ambición y el coraje, la lealtad y la traición, el aplomo y el letargo emerger en una vida que se consume por lo mismo que motiva su grandeza. Las profecías, le vemos lucha para tratar de cambiar lo que en otro tiempo fuese tan conveniente para él.

Durante la obra, podemos ver la transformación que sufren dos caracteres; el de *Lady Macbeth* que ya intentamos explicar y el de *Macbeth*. Este último pasa de ser un hombre lleno de dudas y vacilaciones a ser un tirano firme y cruel, pero ¿qué provoca un cambio tan vertiginoso? Mucho se ha dicho que es la ambición

<sup>63</sup> (Cf. Freud, Sigmund (1912-13), pag 160)

<sup>64</sup> "Los impulsos suicidas de nuestros neuróticos resultan ser, por regla general, unos autocastigos por deseos de muerte dirigidos a otros" - Cf. Sigmund Freud (1912- 13), pág 155 y n 59-

<sup>65</sup> (Cf. Freud, Sigmund, (1916) pag. 324).

Por los laberintos del alma femenina

la que propicia este cambio, pero ello no nos explica el proceso que sigue desde un estadio hasta otro.

Siguiendo con lo que ya habíamos indicado de *Lady Macbeth* tenemos que su esposo se convierte en un instrumento que efectúa lo que ella maquina, pero también observamos en él una gran hostilidad hacia *Duncan*, antes de hablar con su esposa ya había pensado en la muerte del monarca.

Cuando Macbeth se entera de las profecias y ve cumplirse la primera de ellas existe un momento de confusión<sup>66</sup>, pero también le llegan pensamientos homicidas<sup>67</sup>. Cierzo es que *Lady Macbeth* le incita al crimen; siembra en él una semilla de odio<sup>68</sup>, pero también lo es que era una tierra muy fértil en la que lo hizo: *Macbeth* sentía odio hacia *Duncan*; pero también amor; es justamente esta actitud ambivalente la que le hace vacilar tanto antes de cometer el crimen. Pero una vez consumado el crimen; una vez cometido el acto transgresor, un sentimiento de omnipotencia se apodera de él: había llevado a cabo una terrible acción y esta le había otorgado el trono, era el ser mas poderoso de su reino, todas las profecias se habían cumplido, ahora bien, "todo lo que uno posee o ha alcanzado, cada resto del primitivo sentimiento de omnipotencia, corroborado por la experiencia, contribuye a incrementar el sentimiento de sí"<sup>69</sup>. *Macbeth* llega a sentir que es capaz de vencer a sus enemigos, que puede realmente, contra toda lógica, evitar el cumplimiento del tercer vaticinio que escuchase aquel día junto con *Banquo*; cree que es tan poderoso que puede ir en contra del destino que lo había colocado como rey<sup>70</sup>. Así, dirige todos sus empeños a conseguir romper el designio para él tan inconveniente; éste se había constituido en un obstáculo que le impedía gozar del fruto de su traición al matar a *Duncan*<sup>71</sup>. En alcanzar este anhelo vemos, consume toda su energía, se vuelve un ser incapaz de disfrutar la posición en la que se encuentra - si es que realmente alguna vez tuvo esta capacidad de goce- y llega a sentir un gran hastio por la vida<sup>72</sup>; se declara inca-

<sup>66</sup> ("¡Si el destino ha decretado que sea rey ¡bien! que se me corone, sin que tenga yo parte en ello.-Ver: *Macbeth*, Acto I, escena 3).

<sup>67</sup> ("...Estrellas, apáguese vuestros fulgores!... ¡Que no alumbré vuestra luz mis negros y profundos desaos!... ¡Que los ojos se cierren ante la mano!... Pero cumplas, mientras, lo que los ojos se espantarán de ver cuando llegue el momento de realizarse!" -Ver: *Macbeth*, Acto I, escena 4).

<sup>68</sup> ("Ven aquí que yo verteré mi coraje en tus oídos y barreré con el brío de mis palabras todas las obstáculos del círculo de oro con que parecen coronarte el destino y las potencias ultraterrenas!" -Ver: *Macbeth*, Acto I, escena 5).

<sup>69</sup> (Cf. Freud, Sigmund, (1914) a., pág. 94.)

<sup>70</sup> ("...ven, Destino, desciende al palenque y luchemos tú y yo hasta morir..." -Ver *Macbeth*, Acto III, escena 1.)

<sup>71</sup> ("Serlo así no es nada; hay que serlo con tranquilidad..." -Ver: *Macbeth*, Acto III, escena 1.)

<sup>72</sup> ("...El mañana y el mañana avanzan en pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable; y todos nuestro ayeres han alumbrado a los locos el camino

pacitado para experimentar las emociones que algún día vivió con tanta efervescencia<sup>73</sup>. Pese a ello, continúa luchando contra su destino: *¡Que al menos perezcamos con los arneses sobre la espalda!*<sup>74 75</sup>.

*hacia el polvo de la muerte... ¡Extinguete, extingúete fugaz antorchita!... ¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más!... un cuento narrado por un idiota con gran aparato y que nada significa".* Ver: Macbeth, Acto V, escena 5 - ).

*( "... ¡Y ahora, un bosque viene a Dunsinane!... ¡A las armas! ¡A las armas! ¡Salgamos! ¡Si es cierto lo que este afirma, importa poco que huya de aquí o me quede!... Comienzo a hartarme del sol, y ansío que se haga pedazos ahora la máquina del universo!... ¡Suena la campana de alarma!... ¡Sopla, viento!... ¡Ven destrucción!... " - Ver: Macbeth, Acto V, escena 5 - ).*

<sup>73</sup> *"¡Casi he olvidado el sabor del miedo! Hubo un tiempo, que un grito nocturno helaba mis sentidos y en que el relato de sucesos pavorosos se erizaban mis cabellos, que se enderezaban y se estremecían como si los animara la vida. ¡Me he saciado de horrores! ¡La desolación, familiar a mis pensamientos de muerte, no me producen ya emoción alguna. " - Ver: Macbeth, Acto V, escena 5-).*

<sup>74</sup> (Ver: Macbeth, Acto V, escena 5 )

<sup>75</sup> ( En una carta a Pfister, Freud aplica esta misma frase a su propia persona. Ver: Correspondencia Freud- Pfister (marzo 6, 1910).

# CAP. 6

LA CREACIÓN  
LITERARIA Y EL  
PSICOANÁLISIS

## La creación literaria y el psicoanálisis.

Muchos son los autores, que se han propuesto dilucidar cual ha sido el trabajo realizado en torno a la relación de la psicología con la literatura, y más concretamente cuáles son los métodos que el psicoanálisis ha adoptado para aproximarse a los textos literarios.

Así pues, tenemos abundantes ensayos de la crítica literaria que, a manera de evaluación de los trabajos llevados a cabo desde la perspectiva psicoanalítica nos señalan las formas como esta rama del conocimiento de la psicología aborda la creación literaria. Cabe señalar que aunque es posible encontrar en la bibliografía una gran gama de iniciativas de este tipo, en general son pocas las nuevas aportaciones.

Podemos ubicar claramente dos vertientes dentro de estos múltiples ensayos, por un lado aquellos trabajos en los que se destacan estudios del tipo de la crítica analítica (no sólo freudianos sino que comprenden una amplia variedad de orientaciones de corte psicoanalítico), y por otra parte aquellos que buscan determinar como a su vez el psicoanálisis ha logrado enriquecer con sus conceptos la comprensión de muchos escritores importantes y en los cuales podemos ver una incuestionable huella freudiana<sup>1</sup>.

A la primera vertiente pertenecen el trabajo "*La tragedia Shakespereana y las tres vías de la crítica psicoanalítica*", donde Norman N. Holland, expone que son tres las formas como el psicoanálisis ha abordado las obras shakespereanas. Plantea que el primer método es aquél en que se relaciona la vida del autor, con la trama de la obra. De acuerdo a Holland, "el crítico debe vincular la proposición psicoanalítica acerca de la mente en general con alguna mente en particular". Según este autor, el psicoanálisis no trata a la literatura como tal sino que, como toda psicología aborda a las mentes, y agrega "no hay ninguna justificación para que el psicoanálisis invada la crítica literaria, como no sea para relacionar la obra literaria con alguna mente en particular... La mentalidad más fácil de enfocar para la crítica psicoanalítica es la del autor. Así, dos tragedias Shakespereanas que la mayoría de los críticos psicoanalistas han señalado como expresiones del propio Shakespere son *Hamlet* y *Coriolano* (...), no hay ninguna posibilidad de verificar esas ingeniosas deducciones acerca de la vida emocional de Shakespere. Por muy entendidas que sean, por muy útiles que puedan llegar a ser para el crítico - como lo ha sugerido Leon Edel- no serán nunca más que meras especulaciones"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Pertenecen a esta línea de investigación trabajos tales como: Burke, Kenneth, (S/F), *Freud y el análisis de la poesía*, en: *Psicoanálisis y literatura*, Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, 1994, págs. 174-210; Schiefel, Hannes, (S/F), *Importancia de Freud para la consideración del arte*, (Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann), págs. 167-192; Trilling, Lionel, (S/F), *Freud y la literatura*, en: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik, M. Ruitenbeek, 1994, págs. 358-384.

<sup>2</sup> (Cf. Holland, N. Normand, (S/F), pág. 300-302).

Al respecto de este acercamiento tan criticado, Frederic Wertham<sup>3</sup>, señala "los estudios psicoanalíticos de las obras literarias son algo que se hace con frecuencia; pero el autor de la obra literaria generalmente esta ya muerto, o no es posible comunicarse con él. Esto ha reducido tales estudios al peligroso campo del psicoanálisis sin psicoanálisis. Es fuerte la tentación de especular acerca de la auto-revelación de un autor en el protagonista de su drama o novela. El propio Freud sucumbió a la tentación de especular, en el caso de Shakespeare"<sup>4</sup>.

Resulta pertinente hacer una aclaración en relación a la aseveración de Wertham referente a que Freud "sucumbió a la tentación" de utilizar este tipo de método. Como sabemos, si realizó esta clase de trabajos con la personalidad del genio de Stratford, Goethe y Dostoievski entre otros. Por ejemplo, a partir de una lectura exhaustiva de las referencias existentes en las obras del médico vienés de los escritos del actor inglés, es posible observar que antes que él definiera su postura referente a la identidad de Shakespeare (considerándolo el decimoséptimo Conde de Oxford), escribió algunas posibles interpretaciones tomando como base los datos proporcionados por las biografías existentes del actor, y aunque posteriormente añadió a estos escritos algunas notas aclarando su nueva postura, redactó también algunas otras de este género, relacionando a Edward de Vere con *El Rey Lear*.

Como recordaremos Freud consideraba plenamente justificada la aplicación de este tipo de técnica, donde se relaciona al autor con sus obras, por ejemplo en el caso de Goethe señala "estoy preparado para recibir el reproche de que nosotros los psicoanalistas perdimos nuestro derecho de ponernos bajo la advocación de Goethe, por haberlo ofendido, por haber faltado a la veneración que le es debida intentando aplicarle el análisis, degradando al grande hombre a la condición de objeto de la investigación analítica. Pero en primer lugar, yo cuestiono que ello se proponga o signifique una degradación. Todos los que veneramos a Goethe aceptamos sin mayores protestas los empeños de los biógrafos por conocer su vida a partir de los documentos e informes existentes. Pero ¿qué nos proporcionan esas biografías? Ni siquiera la mejor y más completa de ellas responde a dos preguntas que parecen las únicas dignas de interés. No esclarecería el enigma de las maravillosas dotes que hacen al artista, y podría ayudarnos a aprender el valor y el efecto de sus obras. No obstante es evidente que una biografía tal satisface en nosotros una intensa necesidad. Bien claro lo sentimos cuando en disfavor de la tradición histórica deniega la satisfacción de esa necesidad, por ejemplo, en el caso de Shakespeare"<sup>5</sup>.

Para Freud, el hecho de que el psicoanalista buscase aproximarse al creador artístico a través de una biografía, lo colocaba en una posición vulnerable

<sup>3</sup> (Cf. Wertham, Frederic., (S/F), pag. 447-453).

<sup>4</sup> (Op. Cit., pág. 447).

<sup>5</sup> (Cf. Freud, Sigmund (1930), pag. 210-211)

pero, "tiene, desde luego, el derecho de no ser tratado con mayor dureza que ella. Puede proporcionar muchas informaciones que en otra vía no se conseguirían y mostrar así nuevos nexos en la obra maestra del tejedor que entrama las disposiciones pulsionales, las vivencias y las obras de un artista. Puesto que es una de las funciones principales de nuestro pensar la de dominar psíquicamente el material del mundo exterior, creo que debería agradecerse al psicoanálisis si, aplicado al grande hombre, contribuye a la comprensión de su gran logro"<sup>6</sup>. Aunque Freud, finalmente también reconociera que "por desdicha, el análisis debe rendir las armas ante el problema del creador literario"<sup>7</sup>.

Al respecto Forrester señala "Todos estamos familiarizados con el júbilo con el que los psicoanalistas han utilizado los textos como prueba de la intencionalidad inconsciente de sus autores, así cuando *Shakespeare* escribió *Hamlet*, estaba tratando de la muerte de su hijo y, al escribir *El Jugador*, *Dostoiévski* pensaba en las prohibiciones relacionadas con la masturbación durante su infancia. El género de patografía hacia la que nos llevan estos analistas ya no atrae nuestro interés, aunque debo hacer notar, que una patografía de este tipo, la biografía de Isaac Newton de Manuel, señala claramente la paradoja a la que nos llevan estas obras: esto es, nos interesan los grandes hombres y mujeres por sus obras, no por sus neurosis... Y a fin de cuentas, si el texto nos interesa es porque nos interesa lo que nos dice a nosotros, no por lo que nos puede decir acerca de su autor"<sup>8</sup>.

El crítico literario norteamericano Alfred Kasin<sup>9</sup>, señala al respecto de este método de abordaje de los textos literarios: "Si nos acercamos a la literatura tan sólo a través de la personalidad del autor, analizada psicoanalíticamente, no sólo nos alejaremos de la auténtica experiencia de la literatura, sino que estaremos pisoteando hasta el básico respeto que se le debe al saludable *self* creador, en nuestro afán de encontrar una enfermedad en el autor"<sup>10</sup>.

Por su parte, el psicoanalista norteamericano Clarence Oberndorf<sup>11</sup>, observa que "la fórmula más común en estos análisis, consiste en demostrar, o a veces suponer, la existencia de poderosos impulsos instintivos en el autor, así como sus fijaciones a diversos niveles, como en el anal o el oral, y demostrar como sus escritos los revelan, sea mediante una sobrecompensación -mediante su inconsciente elección de símbolos- o bien, ocasionalmente, permitiéndoles manifestarse en ciertos pasajes tiernos o violentos"<sup>12</sup>. En consideración de este autor existe un efecto directo de la producción artística sobre el escritor, y es de naturaleza

<sup>6</sup> (Op. Cit. pag. 212).

<sup>7</sup> (Cf. Sigmund, Freud, (1927), pag. 175).

<sup>8</sup> (Cf. Forrester (1990), pag. 316-7).

<sup>9</sup> (Cf. Kasin, Alfred (S/F), págs. 19-39).

<sup>10</sup> (Op. Cit., 30-31).

<sup>11</sup> (Cf. Oberndorf, Clarence P., (S/F), págs. 157-173).

<sup>12</sup> (Op. Cit., págs. 159-160).

catártica, semejante al que experimentan los pacientes durante el proceso clínico analítico, "pero tal auto-revelación generalmente no basta para remover permanentemente, los conflictos esenciales del escritor, así como no libera la perturbada mente del paciente neurótico" <sup>13</sup>. Para Oberndorf la crítica que se puede hacer a estos estudios es de una naturaleza diferente a las que anteriormente habían sido expuestas, considera ante todo este método como una fuente importante de investigación: "estos estudios no han tomado en cuenta el efecto -si es que lo hay-, que esa producción creadora, y esos esfuerzos artísticos han ejercido para alterar los subyacentes impulsos, mal tolerados por el escritor que a menudo se revelan en el alcoholismo, adicción a las drogas, neurosis compulsivas o psicosis" <sup>14</sup>.

En conclusión, una técnica tan utilizada por muchos psicoanalistas, parece a los ojos de la crítica literaria y de los propios psicoanalistas, no ser la más adecuada para el esclarecimiento de la obra artística ni de las capacidades de su creador, aunque constituye una fuente importante de información y un medio para establecer proposiciones que deben ser corroboradas con otros recursos.

Un ejemplo de la llamada primera vía de la crítica psicoanalítica es el ensayo de Ludwig Jekels, *El enigma de Macbeth en Shakespeare*. En este, realiza una interpretación de la tragedia de Macbeth, partiendo de las consideraciones de el padre del psicoanálisis, coincide con éste en que uno de los temas primordiales de la obra son la esterilidad versus el deseo por la conservación del clan.

Posteriormente destaca como elemento primordial dentro de la misma rasgos del carácter del Thane de Glamis visto desde dos ángulos: como hijo, antes de la muerte de Duncan y como padre, cuando asciende al trono de Escocia. Señala que "Macbeth demuestra el hecho de que un mal hijo será un mal padre" <sup>15</sup>. Una situación análoga y hasta simétrica pasa con Macduff, (fue un hijo rebelde y por haber abandonado a sus hijos todos ellos fallecen).

Jekels señala que es necesario para una acertada interpretación de las obras literarias, relacionarlas con la vida de su autor, así pues, propone que esta tragedia refleje la situación señalada por los biógrafos de Shakespeare acerca de que el poeta, contra los deseos de su padre contrajo matrimonio con Ann Hathaway (fue un mal hijo), y que unos años más tarde salió de su villa natal, dejando ahí a su esposa y a sus hijos (fue un mal padre), así es posible ver en Lady Macduff los reproches que muy seguramente él pensaba merecía o los que su esposa podría muy bien hacerle.

El autor señala que esta relación no es la única, de acuerdo a él también la realeza isabelina se hallaba estrechamente vinculada con la tragedia. La reina Isabel, había inspirado al de Stratford a Lady Macbeth, ella también había sido una mala hija, había sentido en forma inconsciente hostilidad hacia ella y se veía

<sup>13</sup> (Op. Cit., pág. 162).

<sup>14</sup> (Op. Cit., pág. 172).

<sup>15</sup> (Cf. Jekels, Ludwig (S/F), pág. 227).

reflejada en actitudes un tanto "irracionales" hacia las figuras de Catalina Parr -su madrastra-, y María Tudor -hermanastra de Isabel-. Por otro lado, vista la reina como madre, también fue "mala", mandó a ejecutar al Conde de Essex, quien había sido su amante y tenía treinta y cinco años menos que la dama, además de ser hijastro de Leicester, con quien tiempo atrás también sostuvo este tipo de relaciones.

Pero más allá de estas relaciones, Shakespeare e Isabel, estaban vinculados por un elemento muy doloroso para ambos, ninguno de ellos tenía sucesores. Shakespeare, tras la muerte de Hamnet había dejado atrás este anhelo, años más tarde el poeta intuye semejante sufrimiento en la reina cuando se ve obligada por falta de descendientes directos, a dejar su trono a Jacobo, el hijo de María Tudor quien fuera ejecutada bajo su reinado

Una segunda aproximación, se refiere al análisis de los personajes literarios, como si fueran seres humanos, señala Holland <sup>16</sup>, "todas presentan el mismo problema teórico. Después de todo, un personaje literario no es, en realidad, más que un tejido de palabras. ¿Hasta que punto podemos suponer que este conglomerado de sílabas tiene un pasado y un futuro, una niñez freudiana que se remonta hacia el pasado, más allá del principio de la obra?", observa además, que el hecho de que los psicoanalistas se adjudiquen el derecho de tratar a los personajes como a seres vivos, sólo porque así los trata la crítica literaria, provoca una suerte de "lucha de relevos".

Para Ernest Jones está "acusación, parece desprovista de fundamentos" <sup>17</sup>, acota que el hecho de que un creador literario nos haga pensar en sus personajes como si fueran seres de carne y hueso es precisamente su mayor éxito y esta condición - señala -, la cumple magistralmente Shakespeare. Específica que "Únicamente admitiendo su calidad de seres vivos es posible llevar a cabo una crítica dramática de los personajes de la obra. Además, si se le pide a un psicólogo que comente la actitud de un hombre en determinada circunstancia, o sus respuestas ante diversas situaciones, muy probablemente se encontrará en condiciones de revelarnos ciertos aspectos del carácter de este sujeto tal y como era antes del acontecimiento en cuestión. Un psicoanalista irá todavía más lejos y podrá informarnos sobre los orígenes del desarrollo de un personaje, teniendo en cuenta que las experiencias primarias imprimen en su carácter huellas particularmente profundas... la respuesta presente está siempre compuesta de una reacción presente y de varias respuestas pasadas a situaciones precedentes que inconscientemente son asimiladas a la actual" <sup>18</sup>.

<sup>16</sup> ( Cf. Holland N. Norman, (S/F), 302-303).

<sup>17</sup> ( Cf. Jones, Ernest, (S/F)a, pág. 14).

<sup>18</sup> ( Op. Cit., pág 14-15).

Forrester señala que este método fue empleado por "Freud en su análisis de *Gradiva*, de Jensen; como lo hizo cuando utilizó el *Edipo Rey* para darle mayor claridad a su descubrimiento del complejo nuclear o, de manera un tanto diferente, cuando Lacan empleó el cuento de Edgar Allan Poe para ilustrar los circuitos de la repetición, del intercambio y del deseo..."<sup>19</sup>.

El cuestionamiento al tratamiento de los personajes literarios como si fuesen reales, podemos también verlo expresado en el ensayo *Freud y la Literatura*<sup>20</sup>, en los siguientes términos: "El ensayo de Freud sobre *Gradiva* plantea otro problema importante: la historia ficticia de Norbert Harold es tratada aquí como si fuera un caso real. ¿Es legítima esta aplicación de las nociones psicoanalíticas a la ficción? Freud esquivo la pregunta al terminar su comentario mediante una consideración que le sirve de cierre 'Pero debemos detenernos aquí, sin que podamos olvidar que Harold y la *Gradiva* son sólo creaciones del poeta. Para transformar la ficción en 'caso' susceptible de análisis, Freud necesita pasar por un resumen que implica 'colocar en condiciones de laboratorio el texto de Jensen que sin él sería inaccesible a la ciencia (Sahara Kofman) ¿Que queda de literatura en un documento clínico así constituido? ¿Acaso el psicoanálisis no está aquí desconociendo la singularidad del fenómeno literario?"<sup>21</sup>. Señala además que lo anterior es válido también para el ensayo de Freud acerca de "Lo ominoso" (1919).

Si debiésemos identificar a partir de los escritos freudianos una justificación para la utilización de este tipo de método, debemos iniciar considerando que para el padre del psicoanálisis el verdadero arte del creador literario es "describir la vida anímica de los seres humanos en su más auténtico dominio; en todos los tiempos ha sido el precursor de la ciencia y, por tanto, también de la psicología científica"<sup>22</sup>. Así, cuando el poeta delinea sus personajes, está describiéndolos como si fuesen reales, por ello ¿cuál sería la razón para que nosotros los tratásemos como inexistentes cuando sus creadores se empeñan en que lo sean? Freud reconoce que pueda parecer extraño el método de tratar a Norbert Harold y a Zoe Bertgang, como "si fuesen individuos reales y no creaciones del autor, y como si la mente del autor fuese un medio absolutamente translucido, y no refractara y apocara el sentido. Y más extraño aún deberá parecer nuestro procedimiento dado que el propio autor renuncia de manera expresa a describir algo real, desde el momento en que titula 'fantasía' a su relato"<sup>23</sup>, pero destaca "sin embargo hallamos que todas las descripciones son fiel reflejo de la realidad, a punto tal que no manifestaríamos contradicción alguna si *Gradiva* no se llamase 'fantasía', sino 'estudio psiquiátrico'"<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> ( Cf. Forrester (1990), pág. 319).

<sup>20</sup> ( Cf. Le Rider, Jacques, (S/F), págs. 43-65)

<sup>21</sup> ( Op. Cit., págs. 59-60)

<sup>22</sup> ( Cf. Freud, Sigmund, (1900)a , pág. 37).

<sup>23</sup> ( Freud, S., Op. Cit., pág. 35).

<sup>24</sup> ( Freud, S., Op. Cit.).

Ahora bien, la legitimidad de considerar a los personajes o actores de una obra como seres reales, se ve confirmada en que los espectadores, los reconocen y tienen la posibilidad de "la identificación con el héroe"<sup>25</sup>, "en tales circunstancias puede gozarse como 'grande', entregarse sin temor a mociones sofocadas, como lo son su ansia de libertad en lo religioso, lo político, lo social y lo sexual, y desahogarse en todas direcciones dentro de cada una de las grandiosas escenas de esa vida que ahí se figura"<sup>26</sup>.

Son muchos los ejemplos que podemos mencionar acerca de este método de aproximación a las obras literarias por parte de la crítica analítica. De entre ellos se destacan la interpretación realizada por Freud a Hamlet, de Shakespeare, donde señala que el Príncipe de Dinamarca no se ve impedido para cobrar venganza en contra del asesino de su padre debido a que él mismo se identificaba inconscientemente con Claudio<sup>27</sup>. Del mismo tipo resulta la interpretación efectuada a este personaje, por parte de Ernest Jones.

Una tercera vía de la crítica psicoanalítica es, según Norman Holland aquella en la que para el pensador psicoanalítico "toda la obra le parece una configuración global o *Gestalt*, y no un solo personaje"<sup>28</sup>. Este enfoque que para este autor representa la "visión nueva" de la aproximación analítica "conduce, con toda naturalidad, a considerar la obra literaria no como un solo deseo inconsciente, sino como una totalidad o *Gestalt* de deseos inconscientes en competencia, como el escenario de un drama interior de la mente del dramaturgo y sus espectadores". De acuerdo a este enfoque es necesario considerar "las interrelaciones formales entre las diversas partes de la obra, su totalidad"<sup>29</sup>, pero "en relación con la mente del público"<sup>30</sup>.

Este método desprende una consideración de suma importancia para la investigación analítica de la creación literaria este es; el papel que juega dicha obra frente al espectador, Freud en *Personajes psicopáticos en el escenario*, ya había destacado los efectos que tiene una obra sobre los concurrentes. Por un lado nos dice: la liberación de los afectos inherentes del propio sujeto, con el consiguiente placer que lleva consigo debido a la descarga y por último una consecuente estimulación sexual, como producto a la excitación emocional.

<sup>25</sup> (Freud, Sigmund (1906 -05-), pág. 227).

<sup>26</sup> (Op. Cit., págs. 278).

<sup>27</sup> (Ver anexo, en la parte correspondiente a *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*).

<sup>28</sup> (Cf. Holland, N. Norman, (S/F), pág. 303).

<sup>29</sup> (Op. Cit., pág. 304).

<sup>30</sup> (Op. Cit., pág. 307).

## La creación literaria y el psicoanálisis

La obra literaria permite a su espectador "identificarse con un protagonista", y así satisfacer "su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceso universal", pero al mismo tiempo evita "causar sufrimiento alguno al espectador", y más bien procura encontrar los medios para compensar con alguna gratificación cualquier circunstancia dolorosa en que se halla visto involucrado el héroe.

Así, para Freud la creación literaria, permite el cumplimiento de deseos, tanto para el espectador, como ya vimos, pero también para el poeta ya que este "hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad afectiva"<sup>31</sup>. La actividad creadora y la fantasía se hallan indudablemente ligados a las "cambiantes impresiones vitales", y oscilan en tres tiempos "El trabajo anímico se anuda a una impresión actual que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona, de ahí se remonta al recuerdo de alguna vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que el deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo"<sup>32</sup>. Ahora bien para el caso de la creación literaria, "desde la intelección obtenida para las fantasías, nosotros deberíamos esperar el siguiente estado de cosas. una intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces una perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética, y en esta última se pueden discernir elementos tanto de la ocasión fresca como del recuerdo antiguo"<sup>33</sup>.

Lo que este método propone es el análisis de la obra en un sentido genérico, es decir de la totalidad de la obra como un todo, tratando de determinar cuales son las ambiciones inconscientes que subyacen las obras en análisis. Des este tipo, nos señala el autor es el ensayo *El enigma de Macbeth de Shakespeare*, de Ludwig Jekels<sup>34</sup>, y *Lo Ominoso*.

<sup>31</sup> (Cf. Freud, Sigmund, (1908), pág. 128).

<sup>32</sup> (Op. Cit., pág. 130).

<sup>33</sup> (Op. Cit., pág. 133).

<sup>34</sup> (Como se recordará en este ensayo Jekels se propone demostrar que el elemento inconsciente predominante dentro de esta obra shakespereana es la lucha por la "conservación del clan", y que se encuentran así mismo elementos de parricidio a lo largo de la historia no sólo en las figuras protagónicas (Macbeth y Lady Macbeth), sino que estos mismos se repiten en otros personajes (Macduff y Lady Macduff), este podría ser el elemento que a Holland sugiere que este trabajo pertenece a aquellos en los que se busca en la obra como a Gestalt los motivos inconscientes subyacentes; pero así mismo cabe hacer mención que en la primera parte de dicho ensayo Jekels se pronuncia por la que hemos visto denominada como la primera vía de la crítica psicoanalítica, es decir aquella en que se relaciona la trama de la obra con la vida de su autor. Jekels menciona que su interés por desarrollar este trabajo surge de una observación del "distinguido erudito shakespereano Gervinus. En uno de sus

En su ensayo acerca de *Lo Ominoso*<sup>35</sup>, Freud realiza el estudio de un cuento de E. T. A. Hoffmann, intitulado *El hombre de arena*, para analizar la ambigüedad que existe entre los términos que designan a "lo ominoso", cuyas acotaciones señalan tanto lo familiar, como lo oculto. Freud destaca que dentro del cuento, podemos ver expresados los temores reprimidos a la castración, y que estos son los más característicos estímulos del sentimiento de lo siniestro, "nos atreveríamos a reconducir lo ominoso del Hombre de arena a la angustia del complejo infantil de castración"<sup>36</sup>.

Como podemos ver, al margen de otras consideraciones que desarrolla el psicoanalista en este ensayo, su interpretación se refiere a la obra literaria vista como una totalidad, no destacando características de la personalidad de alguno de sus personajes, sino refiriéndose a la obra en general.

Forrester indica que otra de las alternativas que se han tomado para aproximarse a los textos literarios es dejar el análisis del autor y "ocuparnos del análisis del texto"<sup>37</sup>, dentro de este método empleado por los "psicoanalistas y clínicos influidos por el análisis lacaniano... en primer lugar desentraña el texto de modo que su forma narrativa lineal que es consecuencia de la obligación que tiene el significado de llevar un orden temporal irreversible, se considere como el resultado de las fuerzas que actúan dentro del texto... En segundo lugar encontramos un análisis temático relativamente tradicional, el que expresa la fuerza dinámica que se desliza bajo la forma narrativa hacia la lucha perpetua (la repetición) de un "objeto perdido, para encontrar representación en el texto. La narrativa se convierte entonces en la reescritura de la escena fundamental, pero ya no se trata de la escena fundamental del autor, ni siquiera de los propios personajes, sino que es la escena fundamental del propio significado. Tercero, todos estamos conscientes de que el nuevo interés del psicoanálisis por la crítica literaria depende de la cercanía con la que coinciden los métodos de las prácticas literaria y analítica. Esta cercanía con la que coinciden reside en la homología que se percibe en las nociones del estilo, de la narrativa y del diseño con los mecanismos que el psicoanalista supone que intervienen en los productos de la neurosis".

En esta aproximación se parte del principio de que existe una lógica en el texto y que el texto se estructura por medio de la compulsión a la repetición, esto

estudios pide que se tienda un puente entre la vida interior de Shakespeare y su poesía". Después el autor señala "Es posible que las interpretaciones de Macbeth difieran tanto porque pocos estudiosos han adoptado este plan, que parece ser el único adecuado" (Cf. Jekels (S/F), pág. 211), después que este psicoanalista realiza su interpretación de la obra, establece una relación entre esta, la vida del actor de Stratford y la corte Isabelina, por lo que no podemos estar de acuerdo que este ensayo sea prototípico del método de abordaje de las obras literarias, correspondiente a la tercera vía de la crítica psicoanalítica, al menos no en sentido estricto, porque como vemos se trata de una combinación entre el primero y tercer métodos mencionados).

<sup>35</sup> (Freud, Sigmund (1919), pags 215-251).

<sup>36</sup> (Op. Cit., pág. 233).

<sup>37</sup> (Cf. Forrester (1990), pág. 317).

## La creación literaria y el psicoanálisis

queda claramente reflejado en el trabajo realizado por Lacan<sup>38</sup> acerca de "La carta robada", de Edgar Allan Poe.

Este autor identifica en el escrito de Poe, este recurso del texto en el "ver y el no ver" que se da a lo largo de la trama: La reina hace que el rey no vea la carta no ocultándola, sino dejándola a la vista y él no la ve, como tampoco ve que el ministro si la ve y se apodera de ella frente a los ojos de la dama. Posteriormente esto se reescenifica, cuando la policía no ve donde esta escondida la misiva, y Dupin si logra verla y consigue quedarse con ella, sin que el ministro se percate, repitiendo la escena en la que se sustituye un objeto por otro, logrando que el poseedor no se percate de ello.

Existen diversas formas, como ya vimos de aproximarse a los textos literarios desde un punto de vista psicoanalítico, entre estas se destaca la interpretación de los motivos, que se opone a la que Holland conceptualiza como la tercera vía de interpretación psicoanalítica y que como sabemos busca la exégesis del texto como una Gestalt.

Para realizar esta, se identifica un aspecto de una obra, y dado su significado (no su simbolismo), se destaca su importancia y se aísla del resto de la obra, es decir, se destaca su valor perse, identificándolo en otras creaciones literarias.

A este género pertenece el trabajo freudiano "El motivo de la elección del cofre" (1913), donde el aísla la escena en la que se da la elección entre tres (mujeres), y la identifica en textos como *Apuleyo*, *La Cenicienta*, *La Belle Héléne* y, a través de la figuración por el contrario, en *El rey Lear*.

Uno de los elementos más importantes que se han destacado de la crítica a los trabajos hechos por psicoanalistas, que no es en sí misma un método sino más bien una técnica que puede o no ser empleada en las aproximaciones ya señaladas; se trata de la búsqueda de simbolismos sexuales, para sus interpretaciones. Al respecto Normand Holland<sup>39</sup>, señala "podemos llamarla la escuela del símbolo fálico aquí, el símbolo fálico allá- que es la única que habitualmente encuentran los Shakespereanos universitarios de segundo o tercer grado universitario"<sup>40</sup>, de acuerdo a el autor cuando se efectúa este tipo de trabajo, se olvida que "el crítico debe vincular la proposición psicoanalítica acerca de la mente en general con alguna mente en particular"<sup>41</sup>.

Sobre este tipo de técnica Forrester señala: "una lectura psicoanalítica debe incluir una referencia determinante a la eficacia causal de la sexualidad. Una

<sup>38</sup> (Cf. Lacan J., (1954-5), págs. 287-295).

<sup>39</sup> (Cf. Holland, N. Norman., (S/F), págs. 299-313).

<sup>40</sup> (Op. Cit., pág. 299).

<sup>41</sup> (Op. Cit., pág. 300).

manera sencilla de introducir una referencia de este tipo sería la de poner en movimiento la teoría psicoanalítica del simbolismo: las reducciones usuales de espadas a penes, de excursiones a través del bosque a trepar por la basta extensión del cuerpo materno. Muchos han considerado estas reducciones como la característica de la interpretación psicoanalítica. Pero ignoraremos este método que introduce la sexualidad del cuerpo en la interpretación de la literatura a fin de sugerir que es necesario introducir la sexualidad en el texto por otro método, sin comprometernos con la teoría del lenguaje implícita en la noción del simbolismo sexual<sup>42</sup>.

Como ya fue mencionado, muchos son los escritores que a han realizado un estudio entorno de los textos psicoanalíticos que versan sobre obras literarias, pero también muchos son los estudios de carácter psicoanalítico que nos brindan una interpretación de las obras literarias, aplicando alguno de los métodos ya expuestos.

Dentro del presente trabajo, fueron utilizadas varias de los métodos mencionados para el abordaje de las creaciones literarias desde la perspectiva psicoanalítica.

En el capítulo *El sentido fantasmal de la realidad*, hemos destacado uno de los motivos que se encuentra en "El Mercader de Venecia", que es *La Guerra de los sexos* y que como vimos se encuentra en obras tales como *Così fan tutte*, *El Quijote* y *Cimbelina*.

También se exploró el significado de la escena en que Porcia hace entrega a su cónyuge de un anillo a partir de el significado simbólico de esta prenda, con base en los datos proporcionados por Freud provenientes del folklore mismos que se ven igualmente comprobados, en el caso de otra obra Shakespereana, *Cimbelina*.

En: *El encuentro espectral con el padre*, se parte de la interpretación freudiana de *Hamlet*, donde como recordaremos lo trata como si fuese un personaje real, y se amplía esta exégesis siguiendo una vía no explorada, aunque sí sugerida por el padre del psicoanálisis, a saber, el deseo incestuoso del príncipe hacia su madre, destacando los aspectos que comprueban esta tesis, tomando como referencia la misma obra literaria.

Así mismo se desarrolla el tema del parricidio en tres obras de las más grandiosas de la humanidad, *Edipo Rey*, de Sófocles; *Hamlet*, *Príncipe de Dinamarca*, de Shakespeare; y *Los Hermanos Karamasov*, de Dostoevski, y se ve cómo a lo largo de estas aparece este tema en diversas formas.

En: *Por lo laberintos del alma femenina*, se parte de la consideración de *Lady Macbeth* y *Macbeth*, como si fueran personajes reales, y se destacan algunos aspectos de su personalidad, determinando las causas que hacen que la dama sea una de las que fracasan cuando triunfan, de acuerdo al planteamiento

<sup>42</sup> (Cf. Forrester, (1990), pág. 319)

que Freud dejó inconcluso y señalando algunos rasgos psicopatológicos en el Thane de Cawdor.

Dentro del presente trabajo, en varios momentos se empleó un método de aproximación a las obras literarias, que es una variante del ya analizado como la primera vía de la crítica psicoanalítica, consiste en relacionar la vida y la obra de un autor -en este caso Shakespeare- no con sus propias obras, sino con la vida y obra de otro autor.

Es decir, se relaciona la obra del dramaturgo, no con la vida del autor de las mismas sino con uno de sus lectores; el escritor inglés se halla presente en forma indiscutible en sus obras, y en lo personal le fue muy significativo, por una parte porque se constituyó como una fuente de gran inquietud: *las cosas no son lo que parecen*; porque de algún modo se sintió identificado con algunos de sus personajes, aunado a ello, algunos aspectos de su vida personal se pueden ver reflejados claramente en las obras shakespereanas. Este personaje, que como muchos reconoció la grandeza del inglés, no es un personaje cualesquiera, es el creador de una de las escuelas en psicología más importantes que han existido, es Sigmund Freud.

Realizar un trabajo de esta naturaleza tiene sentido no sólo porque hablamos de dos hombres que fueron y siguen siendo importantes, para la humanidad, sino porque nos permiten hacer converger dos obras, separadas por los siglos, dos ramas de la actividad humana aparentemente inconexas, para, sin restar a ninguna su grandeza, poder explorar desde un ángulo diferente la magnitud de ambas, exhibiendo así un camino más para la investigación psicológica.

Este método se empleó en *Del teatro iondinese al consultorio vienés*, donde se demostró la importancia que tuvo para Freud el tema de la identidad de Shakespeare, esto es, formaba parte de una inquietud que el padre del psicoanálisis manifestó frente a algunos otros escritores, y que podemos resumir en la frase: "las cosas no son lo que parecen".

En el capítulo 2, se relacionó el tema del antisemitismo que se halla presente en la obra shakespereana *El Mercader de Venecia*, y que para el padre del psicoanálisis, se constituyó en una de las situaciones más dolorosas y problemáticas que tuvo que enfrentar en su vida, y que como vimos determinó su forma de ser no sólo en su vida personal, sino también con respecto a su quehacer científico y su actividad profesional.

En: *Los senderos insospechados del incesto*, se destacó el paralelismo que existió entre la vida del Rey Lear, y su hija Cordelia, y la relación que sostuvo Freud con su hija menor Ana.

Se señala además en los capítulos 3 y 5 la identificación del padre del psicoanálisis por figuras shakespereanas como el príncipe de Dinamarca y el Thane de Cawdor.

## Conclusiones

Shakespeare es uno de los literatos más referidos, por Freud, dentro de sus obras y en algunos de sus epistolarios. El poeta, gracias a la genialidad de sus producciones proporcionó a Freud, y a otros psicoanalistas, un basto material que ha permitido se desaten grandes controversias pero también que se ilustren algunos de los conceptos de mayor importancia para el psicoanálisis.

Para entender la presencia que tuvo Shakespeare en el psicoanálisis y en la vida de su creador es necesario deslindar la opinión que al respecto de la identidad del poeta tenía, y su interés por este tema, de la utilización que dio a las tragedias y comedias del que consideraba uno de los más grandes poetas que habían existido.

Es indudable que uno de los temas que más interesaron a Freud en su vida fue el referente a la identidad del autor de las grandes tragedias y comedias shakespearianas; ello lo llevó a leer muchas de las publicaciones que pretendían revelar quién era realmente el autor de las obras atribuidas al actor de Stratford. La postura del psicoanalista frente a esta temática siguió una evolución, su atracción por el tópico se manifestó desde su época de estudiante, en la cual se negó a aceptar que el creador de estas producciones literarias fuese Bacon, como lo suponía su amigo y mentor Meynert; a lo largo de su vida llegó a prestar atención a una gran variedad de escritos que proponían soluciones alternativas a esta interrogante, pero sin tomar partido por alguna de ellas, incluso, podemos ver en los escritos anteriores a su contacto con la teoría de Looney que él manifestaba no tener una seguridad acerca de esta cuestión, aunque proponía sus interpretaciones relacionando la identidad de Shakespeare con la de el actor de Stratford, y no fue sino hasta que lo sedujo la solución propuesta por Looney cuando agregó a sus escritos notas aclarando su nueva posición frente a la polémica. Así el padre del psicoanálisis, muere convencido erróneamente de que el verdadero autor de las obras atribuidas a Shakespeare era Edward de Vere, el decimoseptimo Conde de Oxford.

Un dato revelador acerca del interés de Freud por Shakespeare, es el hecho de que entre los libros que seleccionó para llevarlos consigo a Londres<sup>1</sup> cuando salió de su patria debido a la persecución antisemita efectuada por los nazis, se encuentran diecisiete publicaciones que se refieren a la identidad de Shakespeare, incluyendo el libro de Thomas Looney, "Shakespeare identificado en Edward de Vere, the seventeenth Earl of Oxford", publicación que quiere adoptar a Freud una teoría referente a la personalidad del dramaturgo, la cual se ha demostrado que es falsa, además de dos colecciones de obras completas de Shakespeare, en diez

<sup>1</sup> ( Cf. Trosman & Simmons, (1973), págs. 574-5)

## Conclusiones

volúmenes cada una. Una de las cuales es, de acuerdo a Michel Tournier<sup>2</sup>, "una monumental traducción al alemán de las obras completas de Shakespeare".

Es posible hallar la explicación a tal interés considerando la convergencia de ideas que existe entre ambas obras, Freud deseaba conocer quién había sido aquel hombre que, casi tres siglos antes que él había puesto al descubierto la psique del hombre con una maestría impresionante; aquel que le permitía ilustrar algunos de sus conceptos básicos. El interés de Freud por la identidad, no fue exclusivo para el caso de Shakespeare, también lo tenía por otros grandes personajes como Moisés, Dostoievski etc., se puede destacar como un punto en común entre éstos temas la idea sugerida por Ernest Jones de que "las cosas no son lo que parecen" es decir, existen circunstancias particulares en la vida de ciertos individuos gracias a las cuales su existencia se halla rodeada de un halo de particular nebulosidad, definitivamente este se puede constituir en uno de los tópicos de convergencia entre ambas obras, está indiscutiblemente ligado al psicoanálisis, porque atrajo a su creador en forma personal y porque se halla su obra plagada del tema, sin necesidad de explicitarlo, por otro lado en diversas formas se encuentra también manifiesto en el teatro shakespeareano, esta convergencia seguramente el creador del psicoanálisis la conocía, aunque no la halla señalado.

El enigma acerca de Shakespeare, fue uno de los blancos a donde se dirigió la inquietud de Freud, pero ésta, no le impidió sentir admiración por el poeta inglés, ni disfrutar de sus obras, mucho menos emplearlas dentro de sus trabajos, reconociendo su talento. Precisamente la mejor prueba de esta admiración es la gran cantidad de citas que encontramos no sólo en sus creaciones, sino también en su correspondencia personal, vemos frases acuñadas por Shakespeare que el psicoanalista citaba como si estas reflejaran claramente lo que pensaba o sentía en ciertas situaciones y, el hecho de que no fueran referidas literalmente debería revelarnos aún más la importancia que los personajes y su creador tenían para el psicoanalista. Podemos sentir simpatía hacia cierta creación literaria, podemos también identificarnos con alguno de sus elementos, pero el hecho de que más allá de eso los invistamos con nuestros pensamientos, sentimientos y lleguemos a desear que aquellos, mas aptos para expresarlos los djesen, como Hamlet que pone en los labios de los actores su tragedia; eso, necesariamente revela un interés, más profundo que el que pudiera provocar la ejecución de un plagio.

Podemos concluir que la presencia de la obra de Shakespeare y en sí del mismo Shakespeare es sumamente grande no sólo en los trabajos del creador del psicoanálisis, sino también en algunos aspectos de su vida. Freud pudo reconocerse en algunos de sus personajes, no sólo por una identificación hacia ellos, sino porque de algunas manera tuvieron vivencias similares. Para llegar a estas conclusiones desarrollamos una de las variantes de la primera vía de la crítica

<sup>2</sup> Cf. Michel Tournier, 1981, pag. 79)

psicoanalítica que trata de relacionar la obra de un autor, con su vida, buscando en este caso relacionar la obra de un autor (Shakespeare), con la vida y obra de otro (Freud).

El médico vienés, en sus trabajos cita dieciocho obras de el dramaturgo inglés, aunque no les otorga a todas la misma importancia. En este estudio, me propuse demostrar, a través de cuatro obras, "*El mercader de Venecia*", "*Hamlet, Principe de Dinamarca*", "*El rey Lear*", y "*La tragedia de Macbeth*", la forma en que se manifiesta Shakespeare en la vida y obra de Freud.

Así, descubrimos en la comedia "*El Mercader de Venecia*", una escena importante de la vida de Freud: el, al igual que Bassanio se ve asistido financieramente por un amigo poderoso económicamente para contraer nupcias; también es posible apreciar que utilizó esta obra literaria, para producir uno de sus escritos mas bellos: "El motivo de la elección del cofre", que le permitió desarrollar el tema de las tres mujeres que ineluctablemente están presentes en la vida del hombre. Así mismo esta obra se relaciona con uno de los temas mas íntimos y que más irradieron la vida del médico vienés, a saber, el antisemitismo que forma parte de la trama fundamental de la misma, este tópico, en la vida de Freud tuvo mucha importancia, tanto a nivel personal como en relación a su trabajo y al desarrollo de su teoría; aquí cabría preguntarse si este gran peso fue el que le impidió concentrarse en este motivo de la obra, y preferir desarrollar otro, con ello evitaría exponer sus ideas al respecto de este punto donde era tan vulnerable. Así mismo desarrollamos una exégesis, a través de la vía de interpretación psicoanalítica basada en el simbolismo, aplicada a un motivo contenido en la comedia, referente a la sexualidad femenina. Partiendo de la escena de la entrega que hace Porcia a su esposo Bassanio de un anillo, y Nerissa hace lo propio con Graciano, indicándonos que el perderlo auguraría el final de su amor y después ellas misma disfrazadas de hombres hacen que lo pierda, para demostrar que no tiene valor la palabra que empeñasen -motivo que denominamos "La guerra de los sexos", y que pudimos encontrar en tres obras mas: "*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*", "*Cymbeline*" y "*Cosí fan tutte* -Un enredo divertido se deriva posteriormente, ya que las mujeres, sabiendo que sus esposos no tienen en su poder las sortijas se las piden, indicándonos que se entregarán únicamente al poseedor de la prenda y, momentos después, como una forma de tortura psicológica de los personajes masculinos, les confiesan haber yacido en el lecho de aquél que poseía la joya, para recuperarla, aunque como sabemos esto significa que durmieron consigo mismas. Así, relacionando el tema como se nos presenta en la obra shakespeariana con algunas interpretaciones extraídas del folklore realizadas por Freud, se concluye que para Porcia la entrega de el anillo a su esposo equivalía a una entrega sensual.

"*Hamlet, Principe de Dinamarca*": Gracias a la interpretación que la teoría psicoanalítica proporcionó de esta creación literaria, sin duda grandes satisfacciones obtuvo Freud, como sabemos, este tema le colocó en el lugar de la oposi-

ción de la cual estaba orgullosos, ello tiene sin duda su fuente en su origen judío, como él mismo lo indicaba; "*Por ser judío me hallo libre de muchos prejuicios que restringen a otros en el empleo del intelecto, como judío me sentía preparado para formar parte de la oposición y renunciar al acuerdo de la mayoría 'compacta'...*"<sup>3</sup>. También en forma personal ésta obra le permitió identificarse con el príncipe de Dinamarca en diferentes casos, desde su juventud, cuando tímidamente no podía aproximarse a una joven; incluso llegó a desear cambiar algunos de los diálogos del noble por otras frases de acuerdo a él eran más apropiadas.

Esta pieza le dio ocasión de construir y soportar el alcance universal de uno de los conceptos más trascendentales dentro de su teoría: el Complejo de Edipo. Señala al respecto que la causa de la vacilación de Hamlet para darle muerte al asesino de su padre se encuentra en la identificación de el príncipe de Dinamarca con su tío Claudio. Retomando esta elucidación pudimos desarrollar mas argumentos que la corroboran, a partir del método de interpretación psicoanalítica en el que se toma a los personajes como si fuesen personas reales. Se destaca que el gran interés de Hamlet por su madre es de naturaleza sensual, durante toda la trama de la obra el hijo de Gertrudis se encuentra muy centrado en la vida sexual de ésta con Claudio. También identificamos en el proceder del joven noble, una actitud de temor hacia su padre; mismo que se explica porque él mismo desea darle muerte, por el que se declara dispuesto a llevar a cabo la venganza que su espectro exige, pero se ve paralizado para matar a su tío según los deseos de éste, e incluso los contraviene, porque su propio interés era mas bien castigar a su madre por su infidelidad.

En "El rey Lear", podemos observar claramente dos vicencias del médico vienes que se relacionaron con su vida. Por un lado su aceptación a la muerte, cuando escribe a propósito de esta obra "El tema de la elección del cofre" y encuentra, que tres mujeres aparecerán inevitablemente en el destino de los seres humanos, para Freud en esta obra se nos muestra que el hombre anciano, debe reconciliarse con su necesidad de fenecer, y debe para ello renunciar al amor y entregarse a los brazos de la tercera dama la muerte. En opinión de M Schur, cuando el padre del psicoanálisis escribe este ensayo él mismo, realiza su reconciliación con la necesidad de morir. Así mismo es posible encontrar otro vínculo entre la vida de Freud y esta obra, es decir, la relación que sostenía con su hija Anna, o como él mismo llegó a llamarla: su Cordelia. Podemos establecer un gran similitud entre la relación de Freud con Anna y de Lear con Cordelia, y es de carácter incestuoso, teniendo su origen en el conflicto edípico de las damas. Esta obra nos permitió también destacar algunos aspectos psicoanalítico que no fueron referidos por Freud, y son justamente los que aluden a la relación incestuosa que caracteriza el vínculo paterno-filial de el Rey y su hija menor, ello gracias a la utilización del método psicoanalítico para el abordaje de creaciones literarias que permite relacionar la vida de una obra artística con un autor.

<sup>3</sup> ("Sigmund Freud, Epistolario II (1891-1937) pág. 124)

Acerca de "La tragedia de Macbeth", además de la identificación del padre del psicoanálisis con el protagonista de la misma, ya que el médico vienés deseaba poder, como aquél "morir con la armadura puesta" se determinó que, pese a los intentos de Freud por proporcionar una interpretación de la misma no logró más que destacar algunos de los motivos que en ella figuran. Partiendo de sus trabajos al respecto se realizó una interpretación, se destacaron algunos rasgos de la personalidad de Lady Macbeth y del Thane de Cawdor, señalando que uno de los temas que circundan la tragedia es la esterilidad. En base a las consideraciones hechas en "Los que fracasan cuando triunfan", donde se indica que Lady Macbeth es un ejemplo de este tipo de carácter, pudimos realizar una exégesis a esta creación literaria; esta mujer, lleva a cabo el parricidio, esa es la razón de su derrumbamiento, y por tanto cumple las tesis postuladas por Freud para pertenecer a éste tipo de carácter dilucidado por el trabajo psicoanalítico. En Macbeth podemos observar varias facetas, una megalomaniaca y una de un hastío existencial, que le llevan a mudar su carácter en varias ocasiones dentro de la tragedia. El tipo de método psicoanalítico para aproximarnos a este texto fue la interpretación considerando a los personajes como seres reales.

Pudimos además hacer una revisión a los métodos empleados por los psicoanalistas para abordar los textos literarios, a saber: La vía de interpretación de una obra a través de relacionarla con su autor; siendo una vertiente más de la misma la relación entre una obra literaria y un autor diferente al creador de la misma; la segunda se refiere a la exégesis basada en los personajes, analizándolos como si fuesen personas reales, una más es la que plantea el estudio del texto como una totalidad o Gestalt, en oposición a la vía de análisis del motivo. Se mencionó además la técnica que puede ser empleada o no, en los diferentes métodos ya indicados que se refiere a la utilización del simbolismo aplicado a los textos literarios.

Estas obras, aunque a simple vista pueden parecer muy diversos, a la luz de la interpretación psicoanalítica tienen grandes rasgos comunes, aunque su trama sea diferente el motivo que subyace a la conducta de los personajes es el mismo; en todas ellas podemos identificar una realidad espectral y vacilante que cede paso a las pasiones humanas y a los deseos inconfesables: incesto y parricidio, así como a la ruta desviada del placer.

En otra ocasión tres de estas cuatro obras coincidieron, en circunstancias muy diferentes, convocadas por la fina y sabia pluma de Italo Calvino se entreveraron en topologías de imaginación y misterio. En su trabajo *La taberna de los destinos cruzados*, el escritor italiano incluye una narración, *Tres historias de locura y destrucción*, en donde entretreje las tribulaciones, las desdichas y el ineluctable destino del príncipe de Dinamarca, de Macbeth y del Rey Lear, sus vidas se ven reflejadas en las arcanas figuras del Tarot, espejo de la eterna tragedia humana. Es precisamente el delirio del desequilibrio mental y el exterminio ciego e irracional lo que hace converger en un sólo haz de luz macabro y desquiciante a las tres tragedias.

## Conclusiones

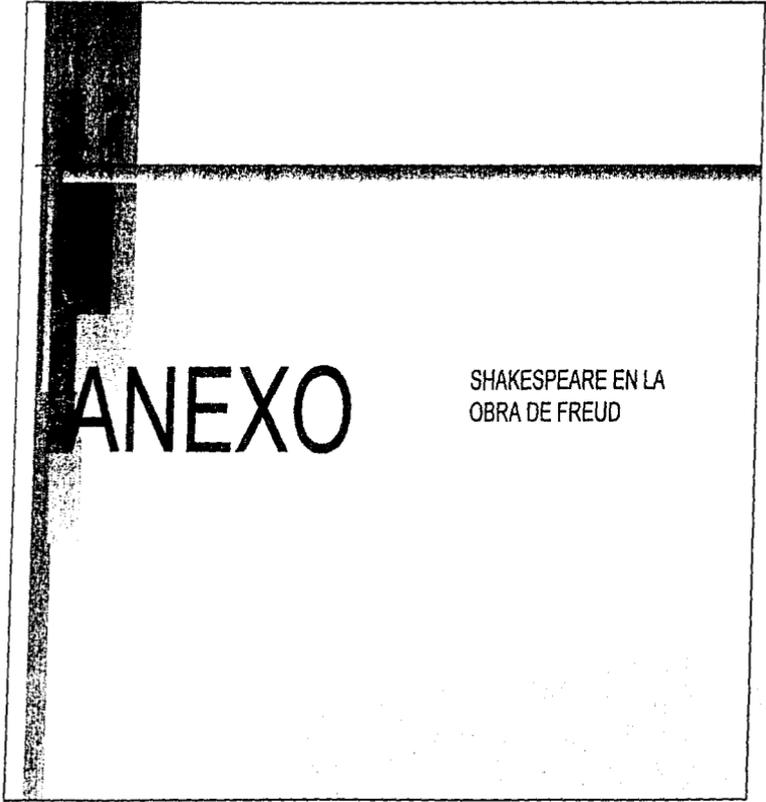
En Hamlet, la locura se enviste de método de investigación, de instrumento infalible para descubrir la espeluznante verdad; en Macbeth, de remordimiento, de finos e indelebles puñales que se abren paso desde las entrañas desollando la paz y la tranquilidad; en el rey Lear, de decepción de desgarrador rechazo a la ingratitud, de insoportable desesperación ante la crueldad.

El genocidio también habla por medio de los símbolos arcanos del Tarot y en la sintaxis shakespereana: Hamlet es una furia ciega, una hoz frenética que todo lo sega incluso a sí mismo, Macbeth se hunde por hartazgo, fastidiado de sí, de su grandeza, de la sangrienta crónica de su epopeya; el rey Lear simplemente languidece, se desvanece, se evapora, herido de desencanto y sufrimiento.

Calvino va desenrañando las cartas cabalísticas, en ellas ve con toda nitidez la majestad, la insignificancia, la divinidad y la bajeza de las criaturas que pueblan el mundo y las páginas de la literatura que en última instancia son las mismas. Descubre, por ejemplo, en el *dos de espadas*, los aceros que cruzaron Leartes y Hamlet en su trágico duelo; en el *diez de bastos* las ramas amenazadoras del bosque de Birnam enarbolando la perdición de Macbeth, y en el *ermitaño*, al cansado Lear, errabundo y arrastrando su alma harapienta y arruinada.

Pero las cartas se mezclan al barajarse y una misma lleva de una historia a otra, del fantasma que eriza de horror a los rayos de la luna, al anciano que clama al relámpago que calcine su vejez, hasta el épico guerrero, quien chorreante de sangre, desea ver como el sol se extingue cual fruto podrido. Es como si el escritor nos quisiera convencer de que todas las historias son una sola, que allende y aquende, que hoy y ayer, el drama humano se repite interminablemente: ridículo y grandioso.

Hacer coincidir al teatro shakespereano con la vida y obra del creador del psicoanálisis es provocar el encuentro entre dos mundos ricos en posibilidades: nos permite aproximarnos al entendimiento de una de las escuelas en psicología más importantes; nos hace conocer, como dijera Wittels a "un hombre que salió a curar a sus pacientes neuróticos y enriqueció a toda la humanidad con sus descubrimientos"; nos hace abordar a la infinita psique humana y, en consecuencia al hombre mismo. Aunque este trabajo no trata de forma exhaustiva el tema y por tanto no puede proponer conclusiones definitivas, si abre un panorama que nos llevará "Hacia una nueva concepción de la presencia de Shakespeare, en la vida y obra de Freud".



**ANEXO**

SHAKESPEARE EN LA  
OBRA DE FREUD

Pericles, Príncipe de Tiro  
(1590)

En: "El malestar en la cultura" (1930-1929-), apartado III, pág. 90 y n. 4.

**Contexto y clasificación:**

Se encontraba señalando la indefensión de los seres humanos e incluye una frase que se considera shakespereana acotando su verdadero origen.

"(...) No solo parece un cuento de hadas; es directamente el cumplimiento de todos los deseos de los cuentos - no de la mayoría de ellos- lo que el hombre ha conseguido con su ciencia y su técnica sobre esta tierra donde emergió al comienzo como un animal endéble y donde cada individuo de su especie tiene que ingresar de nuevo como "un lactante desvalido" (*oh inch of nature!*). (N 4. Pese al cuño Shakespereano de esta frase, no procede en realidad de la edición canónica de las obras de Shakespeare. En cambio, en

la novela de George Wilkins *The Painful Adventures of Pericles, Principe de Tiro* -Las penosas aventuras de Pericles, Príncipe de Tiro- Pericles exclama frente a su pequeña hija *Poore inch of Nature* -Pequeña pulgada de Naturaleza-. Esta obra fue impresa por primera vez en 1608, inmediatamente después del drama de Pericles de Shakespeare en cuya factura se piensa que Wilkins intervino (...)"

Trabajos de amor perdidos  
(1592).

En: "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905), en: Parte sintética; pág. 138.

**Contexto y clasificación:** El psicoanalista se encontraba exponiendo las condiciones necesarias para que el chiste cumpla su meta de excitación de placer, y refiere que Shakespeare ya había señalado cual es el tercer requisito en su obra "Trabajos de amor perdidos".

"(...) También en la tercera persona del chiste tropieza este último con las condiciones subjetivas que pueden volver inalcanzable la meta de la excitación de placer. Shakespeare lo advierte (Trabajos de amor perdidos, Acto V, escena 2).

"A jest's prosperity lies in ear  
Of him that hears it, never  
in the tongue  
Of him that makes it..." ("Que la chanza prospere depende del oído de quien la escucha, nunca de la lengua de quien la hace...")

El rey Ricardo II (1593).

En: "Psicopatología de la vida cotidiana" (1901), en: -El trastrabarse, pág. 101, n. 85, (agregado en 1920).

**Contexto y clasificación:** Al momento en que se encuentra ejemplificando el trastrabarse con algunas obras, refiere "Ricardo II", de Shakespeare.

"(...) Otro ejemplo del trastrabarse que de acuerdo con el propósito del autor, se deben de entender como provistos de sentido, casi siempre como autodelación, se encuentra en Shakespeare, Ricardo II, (Acto II, escena 2), y en Schiller, Don Carlos, (Acto II, escena 8), desliz cometido por la princesa de Eboli. Sin duda sería fácil ampliar esta lista (...)"

La tragedia de Ricardo III  
(1593).

En: Tótem y Tabú, en: El tabú y la ambivalencia de las mociones de sentimiento, pág. 45.

**Contexto y clasificación:**  
Ejemplifica el miedo supersticioso a los espíritus

"(...) Estos pueblos han dominado por el miedo supersticioso a los espíritus de los enemigos abatidos, miedo que no era ajeno a la Antigüedad clásica, y que el gran dramaturgo dramático británico llevó al teatro en las alu-

cinaciones de Macbeth y de Ricardo III

"Algunos tipos de caracteres dilucidados por el trabajo psicoanalítico" (1916), tomo XIV, "Los que fracasan cuando triunfan", pág. 321-2 y \*.

**Contexto y clasificación:** Ilustra con la obra shakespeareana "Ricardo III", uno de los tipos de caracteres dilucidados por el trabajo psicoanalítico. Los excepcionales. Así mismo proporciona una interpretación de la misma.

"(.) En el monólogo introductorio de Ricardo III, de Shakespeare, dice Gloucester, el que después es coronado rey:

"Mas yo que no estoy hecho para travesos deportes ni para cortejar 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, arteralmente despojado de encanto de la Naturaleza, déforme, inacabado, enviado antes de tiempo al mundo que respira; a medias terminado y tan requeante 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 a los frívolos placeres de esta época"

A primera vista, en este parlamento programático echaríamos de menos quizá la relación con nuestro tema. Ricardo no parece decir sino esto: "Me aburro en

este tiempo de ocio y quiero divertirme. Pero ya que por mi deformidad no puedo entretenerme como amante, obraré como un malvado, intrigaré, asesinaré y haré cuando me venga en gana. Una motivación tan frívola tendría que ahogar todo rastro de simpatía en el espectador si nada más serio se ocultara tras ella. Pero en tal caso la pieza sería también psicológicamente imposible, pues el creador debe ingeniárselas para suscitar en nosotros un secreto trasfondo de simpatía por su héroe, si es que hemos de sentir sin veto interior la admiración por su osadía y su habilidad, y semejante simpatía solo puede estar fundada en la comprensión, en el sentimiento de una posible comunidad interior con él.

Por eso, creo que el monólogo de Ricardo no lo dice todo, insinúa meramente, y deja a nuestro cargo explicitar lo insinuado. Pero si emprendemos ese comportamiento, desaparece la apariencia de frivolidad, cobran su

justificación la amargura y el detalle con que Ricardo ha descrito su deformidad, y nos revela esa comunidad que gana nuestra simpatía aun en favor de este malvado. 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 aún me es lícito ejercer la injusticia, pues conmigo se la ha cometido". Y ahora sentimos que nosotros 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 al destino a causa de daños congénitos y sufridos en la infancia; exigimos total resarcimiento por tempranas afren-

tas a nuestro narcisismo, a nuestro amor propio. ¿Porqué 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? ¿Porqué nacimos en una casa burguesa y no en el palacio de un rey? Eso de ser hermosos y distinguidos lo haríamos tan bien como todos aquellos a los que ahora tenemos que envidiar.

Pero en el arte del creador, es una fina economía que no haga profeta a su héroe en alta voz y hasta el final todos los secretos de su motivación. Así nos compele a completarla apela a nuestra actividad intelectual apartándola del pensamiento crítico y reteniéndonos en la identificación con el héroe. 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 dejarían abismarnos en la ilusión.

En: "Algunos tipos de caracteres dilucidados por el trabajo psicoanalítico" (1916), "Los que fracasan cuando triunfan", pág. 229-30 y n. 6.

**Contexto y clasificación:** Señala que no es legítimo sacrificar en una obra el efecto causal en busca de un realce dramático, sólo halla justificado realizarlo cuando se efectúa un sacrificio en la verosimilitud. Cita la obra de Ricardo III, como un ejemplo de los casos excepcionales en que este sacrificio es válido.

(...) También me parece fuera de lugar aquí la observación de que el artista es libre de comprender arbitrariamente la sucesión natural de los acontecimientos que presenta, si mediante ese sacrificio de la común verosimilitud puede ofrecer un realce del efecto dramático. Un sacrificio así solo puede justificarse si menoscaba meramente la verosimilitud (Como en el cortejo de *Ricardo III*, a *Ana* junto a el féretro del rey por el asesinato), mas no si

suprime el enlace causal; y el efecto dramático no quedaría roto si el discuirir temporal se dejara determinado en lugar de circunscribirlo a unos pocos días mediante declaraciones expresas (...)'

*El sueño de una noche de verano (1594)*

En: "Fragmentos de la correspondencia con Fliess", (1892-99), Manuscrito N, pág. 297 y n°.

**Contexto y clasificación:** Utiliza una obra de Shakespeare para ejemplificar un concepto.

"(...) -Traslado de creencia. Creer (dudar), es un fenómeno que pertenece por entero al sistema del Yo (Cc), y no tiene contraparte alguna en el lcc. En las neurosis, la creencia es desplazada, se la rehusa a lo reprimido cuando eso se conquista una reproducción, y como a modo de castigo es trasladada a lo defensor. Titania que no quiere amar a su

legítimo marido Oberon tiene que dar su amor a Bottom el asno fantaseado (En Sueño de una noche de verano de Shakespeare (...)'

En: Manuscrito N, pág 298 y n°.

**Contexto y clasificación:** Introduce una cita para ilustrar con las palabras del poeta una idea que había desarrollado previamente.

"(...) Por medio de esa fantasía se protege del efecto de su vivencia, así tiene razón Shakespeare, cuando reúne poesía y delirio (Fine frenzy). En Sueño de una noche de verano, Acto V, escena 1: "The poet's eye, in fine frenzy rolling" (El ojo del poeta, girando en su fino desvarío) (...)'

En: "Estudios sobre la histeria" (J. Breuer y S. Freud), (1893- 1895), parte teórica (Breuer) pág. 260.

**Contexto y clasificación:** Introduce la referencia a una obra shakespeariana, para ejemplificar

una idea que venía desarrollando

"(...) Pero, ¿Cuan lejana se halla todavía la posibilidad de ese entendimiento cabal de la histeria! Harto inseguros de los rasgos con los que hemos delineado sus contornos, y unas bien las-ocas representaciones auxiliares, hemos mas velado que llenado las lagunas abiertas. Sólo una reflexión nos tranquiliza un poco: he aquí un mal que aqueja y no puede menos que aquejar, a todas las figuraciones fisiológicas de procesos psíquicos complicados, para estos es siempre válido lo que de la tragedia dice Tesseo en *Sueño de una noche de Verano*, de Shakespeare "*Aun lo mejor de este genero no son mas que sombras*". Por cierto, niquiera lo mas endeble, carece de valor si busca con fidelidad y modestia establecer el contorno de esas sombras chinecas que los objetos reales desconocidos proyectan sobre la pared. No obstante siempre esta justificada la esperanza de que

haya algún grado de concordancia y de semejanza entre los procesos reales y efectivos y nuestra representación de ellos (...)"

En: "**La interpretación de los sueños**", en: **El trabajo del sueño**, pág 460.

**Contexto y clasificación:** Freud en el contexto de la interpretación del sueño de una mujer relaciona uno de los contenidos del mismo con uno de los motivos que aparecen en "Sueño de una noche de verano" de Shakespeare.

"(...) Todo el material se vuelve comprensible, sabiendo que esta dama había recibido el día del sueño la visita del jefe de su marido. Se mostró muy cortes con ella, le besó la mano y ella no tuvo miedo alguno a pesar de que era un "bicho importante" y en la ciudad cabecera de distrito hacía el papel de un "león de la sociedad". Este león es comparable al de Sueño de una noche de verano, que se desenmasca-

ra como Snug, el carpintero, y así todos los leones de los sueños ante los cuales no tenemos miedo (...)"

En: **Lo ominoso (1919)**, pág. 230.

**Contexto y clasificación:** Trata de ejemplificar que un autor nos introduzca en un mundo real o un mundo fantástico, con lo cual logra crear en el espectador incertidumbre.

"(...) Como es notorio, tiene derecho a hacer lo uno o lo otro, y si por ejemplo ha escogido como escenario de sus figuraciones un mundo donde actúan los espíritus, demonios y espectros -tal es el caso de Shakespeare en Hamlet, Macbeth y en otro sentido, en *La Tempestad* y en *Sueño de una Noche de Verano*-, hemos de seguirlo en ello y, todo el tiempo que dure nuestra entrega a su relato, tratar como una realidad objetiva ese universo por el presupuesto (...)"

La Tragedia de Romeo y Julieta (1596).

En: La interpretación de los sueños", en: El material y las fuentes del sueño, pág. 246 y n. 16.

**Contexto y clasificación:** Se encontraba señalando el carácter de deseo universal del sueño , que debe ser enlazado con las mociones de deseo que acechan el alma

"(...) La interpretación correcta de la cual el alma del durmiente es perfectamente capaz, reclamaría un interés activo y exigiría dejar de dormir , por eso, de todas las interpretaciones posibles sólo se admiten aquellas compatibles con la censura que el deseo de dormir ejerce de manera absolutista. Por ejemplo. *Era el ruiseñor y no la alondra*, pues si fuese la alondra la noche de amor hubiese tocado su fin (Shakespeare, *Romeo y Julieta*, Acto III, escena 5. *'Era el ruise-*

*ñor y no la alondra, lo que hirió el fondo temeroso de tu oído* ).

En: Correspondencia Freud-Ernest Freud, (20/ II /1934); Freud.

**Contexto y clasificación:** Freud se encontraba manifestando a su hijo la incertidumbre por el futuro debido a la situación política de Austria. Introduce la cita a *Romeo y Julieta* para ilustrar sus pensamientos

"(...) El futuro es incierto o el fascismo austriaco o la cruz gamada. En este último país tendríamos que abandonar el país. En cuanto al fascismo nativo habremos de aceptarlo hasta cierto punto, ya que no creo que pueda tratarnos tan mal como su primo alemán. Naturalmente no será agradable, pero la vida en un país extranjero tampoco lo es, y tu, aunque hayas tenido suerte lo sabes mejor que nadie. Nuestra actitud hacia las posibles políticas que encierra el futuro de Austria puede resumirse única-

mente con aquella estrofa de Mercurio en *Romeo and Juliet* (*Romeo y Julieta*): "A plague on both your houses. "Una plaga en tus dos casas" (...)"

En: Correspondencia Freud-Arnol Zweig, (25/ III/ 1934).

**Contexto y clasificación:** Se encontraba haciendo un comentario acerca de la situación política y social que se encontraban viviendo e introduce una referencia a un personaje shakespeariano para ilustrar una idea propia.

"(...) Si cree que nosotros pensamos soportar esta situación mientras sea posible hacerlo , está en lo cierto. ¿Dónde quiere que vaya con mi dependencia y mi incapacidad física? Los países extranjeros son todos poco hospitalarios por igual. Sólo si en Viena realmente llega a gobernar un representante del hilerismo deberá mudarme de aquí, no importa a que lugar. Mi posición frente a los partidos que actual-

mente se hallan en pugna, sólo puede ser descrito a través de un plagio cometido contra el Mercuccio de Shakespeare. "A plague on both your houses".

**Enrique IV. Primera y Segunda parte. (1597).**

En: "La interpretación de los sueños" (1900), en: *-El material y las fuentes del sueño*, pág. 219 y n. 18.

**Contexto y clasificación:** Introduce una frase de Hal, en Enrique IV, para ilustrar el contenido de un sueño.

"(...) Entonces mi madre se frotó las palmas de las manos -justo como si hiciera albóndigas, sólo que ninguna masa había entre ellas- y me mostró las negruzcas escamas de *epidermis* que así se desprenderían como prueba del polvo del que estamos hechos. Mi asombro ante esta demostración ad

*oculos* fue ilimitado, y me rendí ante lo que después oíría expresado con estas palabras: 'Debes a la naturaleza una muerte' (N. 18. Evidentemente una reminiscencia de las palabras que el Príncipe Hal dirige a Falstaff en 1 Enrique IV, acto V, escena 1. 'Thou owest God a Death' -Debes a Dios una muerte-. Freud utiliza las mismas palabras y consignas que son de Shakespeare, en una carta a Fliess del 6 de febrero de 1899. Los dos afectos correspondientes a estas escenas infantiles, el asombro y el sometimiento ante lo inevitable, aparecieron en un sueño que tuve poco antes y que me devolvió por vez primera el recuerdo de esa vivencia infantil (...)'

En: "La interpretación de los sueños", (1900), en: *El material y fuentes del sueño*, pág. 225 y n. 33.

**Contexto y clasificación:** Hace esta mención dentro de las fuentes de un sueño que se encontraba interpretando.

"(...) La declaración de la *flor predilecta* en el *ponerse-en-el-objal* algo que también tiene que ser una flor (lo que me trae a la memoria las orquídeas que ese mismo día obsequié a una amiga y además una rosa de Jericó), recuerda llamativamente la escena del drama de Shakespeare (Enrique IV, Acto V, escena 3).

En: "La interpretación de los sueños" (1900), en: *-El trabajo del sueño*, pág 481.

**Contexto y clasificación:** En esta cita Freud se identifica con el príncipe *Hal*, él reconoce haber tenido deseos similares a los que el noble tiene con su padre; en el pasado y señala que este tipo de deseos son comunes en ambientes donde están de por medio jerarquías.

En: "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905), en: *-La técnica del chiste*, pág. 36 y n. 28.

**Contexto y clasificación:** Ejemplifica el primer grupo de los

casos de acepción múltiple con una frase dirigida a Pistol, en *Enrique IV*.

'(...) Los casos de acepción múltiple que bajo el título de doble sentido pueden reunirse también en un nuevo tercer grupo, se dividen con facilidad en subclases que por cierto no se distinguen entre sí por diferencias esenciales, como tampoco lo hace el tercer grupo en su conjunto respecto al segundo. Tenemos aquí el primer grupo:

a. Los casos de doble sentido de un nombre y su significación material, por ejemplo: "Descárgate de nuestra compañía, Pistol", en Shakespeare (*Enrique IV, Acto II, escena 4*) (...)

En: *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), en: *El chiste y las variedades de lo cómico*, pág. 219.

Contexto y clasificación: Freud ejemplifica su idea de que el humor lo producimos a expensas del enojo que nos provocan cier-

tas situaciones o personajes; ello lo hace con la personalidad de Sir John Falstaff, de *Enrique IV*, y *Las alegres comadres de Windsor*.

'(...) El pequeño humor que acaso nosotros mismos creamos en nuestra vida, por regla general lo producimos a expensas del enojo en lugar de enojarnos (El grandioso efecto humorístico de una figura como el obeso caballero Sir John Falstaff descansa en un desprecio y una indignación ahorrados. Sin duda discernimos en él, al indigno glotón y estafador pero, con nuestra condena se ve desamarrada una serie de factores. Comprendemos que se conoce a sí mismo en los mismos términos que lo juzgamos; se nos impone por su gracia y además su deformidad física ejercen un efecto por contacto en favor de una concepción cómica, no sería de su persona como si nuestras exigencias de moral y honor no pudieran menos que rebolar contra un vientre tan abultado, su ajeteo es inocente en su conjun-

to, y las cómicas naderías que son el objeto de sus fraudes, casi lo disculpan. Admitimos que el pobre tiene derecho a vivir y gozar como cualquiera, y estamos a punto de compadecerlo, cuando en las situaciones capitales lo vemos como un mero juguete en manos de alguien muy superior a él. Por eso no podemos guardarle rencor y todo lo que nos ahorramos en indignación a propósito de él, lo sumamos al placer cómico que en otros aspectos nos depara. El humor del propio Sir John, proviene en verdad de la superioridad de un Yo a quien ni sus tachas físicas, ni sus defectos morales pueden quitarle la alegría y su seguridad (Falstaff aparece tanto en *Enrique IV, partes I y II*, como en *Las alegres comadres de Windsor*, ambas de Shakespeare. (...)

En: "Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico" (1914), pág. 23, n. 26.

Contexto y clasificación: Introduce en su discurso alguna frase shakespereana, a partir de

una idea propia, para que esta sea ilustrada.

"(...) A los enfermos les sucede lo mismo con pareja frecuencia y los argumentos aducidos -los argumentos abundan como la zarzamora, para decirlo con Falstaff (n. 26. 'Henry IV' -Acto II, escena IV)- eran idénticos y no muy penetrantes (...)"

En: "De guerra y muerte, temas de actualidad" (1915), en 'La desilusión provocada por la guerra', pág. 288 y n. 6.

Contexto y clasificación: Introduce una frase shakespereana para ilustrar una idea.

"(...) Los argumentos lógicos son entonces impotentes frente a los intereses afectivos y por eso, el disputar con argumentos que, según el dicho de Falstaff abundan como la zarzamora (n.6 "Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico"), es tan infructuoso en el mundo de intereses.

En: "De guerra y muerte, temas de actualidad" (1915), en 'Nuestra actitud hacia la muerte', pág 290 y n. 1.

Contexto y clasificación: Ilustra con una frase shakespereana una idea propia.

"(...) De creérsenos estabamos dispuestos a sostener que la muerte es el desenlace necesario de toda vida, que cada uno de nosotros debía a la naturaleza una muerte (n.1 -Strachey- : 'Henry IV, -Acto V, escena 1- 'Thou owest god a death' -debes a Dios una muerte- Esta errónea cita era una de las favoritas de Freud, véase, por ejemplo, "La interpretación de los sueños" (1900), tomo IV, pág. 290 y una carta a Fliess, del 6 de febrero de 1899, donde la atribuye explícitamente a Shakespeare), en suma que la muerte era algo natural, incontestable e inevitable (...)"

### El mercader de Venecia (1597).

En: "El motivo de la elección del cofre" (1913), págs. 307-314, y n 1-3 y 5.

Contexto y clasificación: Freud realiza la interpretación de el motivo de la elección del cofre a partir de esta obra shakespereana.

"(...) Dos escenas de Shakespeare, una divertida y la otra trágica me han dado hace poco tiempo ocasión para plantearme un pequeño problema y resolverlo.

La alegre es la elección de los pretendientes entre tres cofres en el Mercader de Venecia. La hermosa y prudente Porcia esta obligada, por voluntad de su padre, a tomar de sus cortejantes por esposo sólo a quien escogía el correcto de tres cofres que se le presentan. Uno es de oro, otro de plata y el tercero de plomo; el correcto es aquel que encierra su

retrato. Ya han fracasado dos cortejantes que eligieron oro y plata. Bassanio, el tercero, se decide por el plomo, gana así a la novia, de quien poseía las simpatías ya antes de la prueba del destino. Cada uno de los pretendientes había justificado la elección con un discurso de alabanza al material por él elegido a la vez que el desprecio por los otros dos. En este sentido, la tarea más difícil la ocupa el afortunado tercer pretendiente: es poco y suena forzado, lo que afirma al decir para glorificación del plomo. Si en la práctica psicoanalítica nos surgiera un discurso así sospecharíamos unos motivos secretos tras la argumentación insuficiente.

Ahora bien, Shakespereano inventó el oráculo de la elección de los cofrecillos, sino que lo tomó de un relato de la Gesta Romanorum (*Recopilación medieval de relatos de autor anónimo*), en que una muchacha realiza una misma elección para ganar al hijo del emperador

(Brandes (1896). También aquí es el tercer metal, el plomo, el dispensador de la fortuna. No es difícil colegir que estamos frente a un motivo antiguo que demanda ser interpretado, derivado y reconducido. Una primera conjetura sobre lo que puede significar esa elección entre oro, plata y plomo se corrobora en seguida por una manifestación de Stucken (*Cita textual: Stucken (1907, pág. 655)*), quien aborda este mismo material dentro de un contexto más amplio. Dice: "Lo que los pretendientes de Porcia escogen es lo que es cada uno".

Reconsideremos nuestro material. En la épica Estonia, como en la Gesta Romanorum, se trata de la elección de una muchacha entre tres pretendientes; en la escena de el Mercader de Venecia, en apariencia es lo mismo, pese a lo cual se nos presenta, a la vez, algo así como una inversión del motivo: un hombre elige entre tres... cofrecillos.

Si estuviéramos frente a un sueño, en seguida deberíamos pensar que estos cofrecillos son mujeres, símbolos de lo esencial en la mujer y, por eso, la mujer misma, como bien lo son tabaqueras, polveras, cajitas, cestas etc. (*Cf. "La interpretación de los sueños" (1900)*).

Si nos permitimos emprender esa sustitución simbólica también en el mito, la escena de los cofrecillos de El mercader de Venecia, se convierte realmente en lo inverso de lo que conjeturábamos.

De un solo golpe, únicamente e los cuentos tradicionales suele suceder, hemos arrancado a nuestro tema su vestido astral y ahora vemos que se trata de un motivo humano, la elección que un hombre hace de entre tres mujeres.

Ahora bien, este mismo es el contenido de otra escena de Shakespeare, en uno de sus dra-

mas conmovedores; no se trata esta vez de elegir novia, a pesar de lo cual muchísimas afinidades secretas enlazan esta escena con la elección de los cofrecillos en *El Mercader de Venecia*. (...)

En: "Psicopatología de la vida cotidiana" (1901), en el apartado titulado "El trastrabarse"; pág. 98-99 y N. 80-82: Este mismo ejemplo lo refiere en: *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. (1916 - 1915-), 1ª conferencia. Los actos fallidos, págs 33-4.

**Contexto y cita textual:** Refiere un ejemplo realizado por Otto Rank.

(...) En otro ensayo publicado recientemente, Otto Rank nos llama la atención sobre un bello ejemplo en que Shakespeare hace cometer a uno de sus personajes, Porcia, un desliz en el habla en virtud del cual sus pensamientos secretos se revelan a todo oyente atento (...)

Otto Rank ha descubierto en Shakespeare otro ejemplo (*Cita textual: Agregado en 1912*).

de utilización poética del trastrabarse. Cito la comunicación de Rank: (*Cita textual: Rank, 1910a*).

"En el *Mercader de Venecia* de Shakespeare (Acto III, escena 2) encontramos un desliz en el habla motivado con extrema fineza, brillante como recurso técnico, que nos deja ver, como el que Freud señaló en Wallestein, que los poetas conocen muy bien el mecanismo y el sentido de esta operación fallida, y presuponen que también los lectores habrán de comprenderlo. Porcia, compeliada por la voluntad de su padre a elegir un esposo, echándolo a suertes, por obra del azar se ha librado hasta ahora de todos los pretendientes que le desagradaban. Por fin en Bassanio ha encontrado el candidato por quien se siente atraída, y no puede menos que temer que también a él la suerte le sea esquiva. En su corazón quería decirle que puede estar seguro de su amor

aún si ello sucede, pero su voto se lo impide. En este conflicto interior, el poeta le hace decirle al festejante bienvenido:

*"No os apresuréis os lo suplico; esperad un día o dos antes de consultar la suerte, ya que si escogéis mal vuestra compañía perderé; aguardad, pues un poco algo me dice (¡Pero no es el amor!) que perderos no quisiera (...)*  
*Podría enseñaros el medio de escoger bien, pero sería perjura, y no lo seré jamás; podréis perderme entonces, y si eso ocurre, me haréis desear pecar convirtiéndome en perjura. ¡Mal haya vuestros ojos! me han embriagado y partido en dos mitades, una mitad es vuestra, y la otra es vuestra,*

*mi quiero decir, pero si mía, es vuestra”*

Justamente aquello que ella quería insinuarle apenas, porque en verdad a toda costa quería callarlo - que aunque antes de la elección era toda de él y lo amaba- es lo que el dramaturgo, con una sutil y asombrosa penetración psicológica, deja traducir el trastrabarse mediante este artificio sabe calmar la insoportable incertidumbre del amante, así como la tensión que el espectador, compenetrado con él siente frente al resultado de la elección (*Cita textual: Freud reproducido esta cita en sus Conferencias de introducción (1916-17, tomo XV, pág. 38 agregando un pequeño comentario)*)

(...) En otro ensayo publicado recientemente, Otto Rank nos llama la atención sobre un bello ejemplo en que Shakespeare hace cometer a uno de sus personajes, Porcia, un desliz en el habla en virtud del cual sus pen-

samientos secretos se revelan a todo oyente atento (...).”

### Hamlet (1600).

En: **Correspondencia Freud-Eduard Silberstein, (4/ IX/ 1872), Freud.**

Contexto y clasificación: Iguala su comportamientos, con los de un personaje de Shakespeare, identificándose con él.

“Queridísimo Berganza!

(...) El miércoles, luego de haberte escrito, ella partió, no sin gastarme una broma que me enojó durante un largo rato. Me despedí con tristeza y me fui a Hochewald, mi pequeño paraíso, donde pase una hora de lo más agradable. Tranquicé todo el hormigueo de mis pensamientos y solo sentí una leve sacudida cuando la madre pronunció el nombre de Gissela en la mesa. La inclinación pareció como un

hermoso día de primavera; sólo mis absurdos aires de Hamlet, mi timidez de pensamiento, me impidieron encontrar diversión y recreo en la conversación con esa muchacha, medio ingenua y medio instruida (...).”

En: **Correspondencia Freud-Eduard Silberstein, ( 13/ VIII/ 1874), Freud.**

Contexto y clasificación: Propone una modificación para la respuesta que da Hamlet a Polonio, cuando este último le pregunta acerca de lo que leía.

¡Querido amigo!

(...) Pertenezco a aquellas criaturas humanas que se pueden localizar durante la mayor parte del día entre dos muebles, uno de forma vertical, el sillón, y otro que se extiende horizontalmente, la mesa, y de los que comen a surgir toda la civilización, como coinciden todos los historiadores de la cultura, porque estos muebles reclaman con ra-

zón el predicado de sedentario o de "asentamiento". Dado que esta posición no ocupa de manera igual a todas las partes del cuerpo, sino que las más nobles sobresalen de manera notable del tablero horizontal de la mesa, me siento obligado a hacer dos cosas en función de su ocupación: a leer y a escribir. Pero lo que escribo es matemática y lo que leo es papel. *Hamlet* debería haber contestado así a *Polonio* y no con su sentimental expresión "palabras, palabras" (*Hamlet*, II, 2), cuando este se interesó por la manera como el príncipe malaba el tiempo. Ser papel es la propiedad común y también el destino compartido en todos los libros (...)'

En: Correspondencia Freud-Wilhelm Fliess (21/ IX/ 1897), Freud.

Contexto y clasificación: Utiliza dos frase shakespereana, dentro de su discurso.

"(...) Ahora prosigo con el dicho de Hamlet "To be in readiness" (Hamlet V, 2), Estar contento es todo. Es que podría sentirme muy insatisfecho. La expectativa de la fama eterna es demasiado bella, y la de la segura riqueza, la plena independencia, el viajar, el preservar a los hijos de los serios cuidados que me consumieron en mi juventud. Todo ello dependía de que la historia cediera o no (...) Que como están ustedes y qué otras cosas pasan entre el cielo y la tierra, espero saberlo pronto yo mismo -doy por anticipada tu respuesta- (...)"

En: Correspondencia Freud-Wilhelm Fliess (15/ XI/ 1897), Freud.  
Esta carta podemos encontrarla en: Obras completas de Freud, (1950 -1892-99), carta 71, págs. 307-8).

Contexto y clasificación: Aplica las tesis de el complejo de Edipo a la obra shakespereana.

"(...) Cada uno de los oyentes fue un germen una vez y en la fantasía de Edipo así, y ante el cumplimiento de sueño traído aquí en realidad retrocede espantado con todo el monto de la represión que separa su estado infantil de su estado actual.

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 pero me inclino a creer que un episodio real estimuló al poeta a la figuración porque lo inconsciente en él, entendió lo inconsciente en el héroe. ¿Cómo justifica el histérico *Hamlet* su sentencia "Así la conciencia nos hace cobardes a todos", cómo explica su vacilación en vengar a su padre con la muerte de su tío, el mismo que sin reparo alguno envía a sus cortesanos a la muerte y asesina irreflexivamente a *Laertes*? No lo justificaría mejor que por la tortura que le depara el oscuro ro-

cuerdo 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 salvaría de ser azotado?* Su escrúpulo es su conciencia de culpa inconsciente. Y su enajenación sexual en el diálogo con *Ofelia* ¿no es la típicamente histérica, su desestimación del instinto de engendrar hijos, finalmente su transferencia el crimen de su padre sobre el de *Ofelia*? ¿Y a fin no consigue, de manera tan peregrina como mis históricos, procurarse su punción experimentando idéntico testimonio que el padre, cuando es envenenado por el mismo rival?(...)"

**Correspondencia Freud-Wilhelm Fliess (5/ XI/ 96), Freud.**

**Contexto y clasificación:** Se refiere a la carta en la que le expone su interpretación de Hamlet, a la luz del Complejo de Edipo (Ver carta 15/ XI 1897).

"(...) Acerca de mi interpretación de Edipo Rey y de Hamlet, nada me has escrito. Como no cuento sobre esto a nadie mas porque anticipo la desautorización extrañada, quería tener de ti una breve manifestación. El año anterior me rechazaste muchas ocurrencias con buen derecho (...)"

**Correspondencia Freud-Wilhelm Fliess (15/ III/ 98), Freud.**

**Contexto y clasificación:** Refiere un texto para consulta, ya que se encontraba conformando el concepto de Complejo de Edipo. Aquí podemos ver que Freud relacionó tempranamente ambas obras.

"Observaciones sobre Edipo rey, los cuentos del talismán, quizás Hamlet encontrarán su lugar. Antes debo leer sobre la saga de Edipo, todavía no se donde (...)"

**En: Correspondencia Freud-Wilhelm Fliess (28/ XI 1999), Freud.**

**Contexto y clasificación:** Se trata de una alusión a su trabajo acerca de la interpretación de Hamlet en relación con Edipo Rey.

"(...) Ayer por la noche estuve otra vez de visita después de mucho tiempo en casa de Oscar y de Melanie. Fue para una partida de laro ; porque de ordinario subo a menudo durante el día , según conoces mi debilidad por ambas criaturas comunes (...). Oscar me anunció objeones a la concepción sobre Hamlet, que le nacieron tras una velada teatral (...)"

**En: "La interpretación de los sueños", 1900, pág. 83 y n°."**

**Contexto y clasificación:** Se encontraba mencionando la desvalorización que han hecho algunos autores para decir que no había método alguno en las operaciones psíquicas del sueño, e introduce una frase de Hamlet, para ilustrar un pensamiento.

"(...) Pero otros parecen haber vislumbrado la posibilidad de que la locura del sueño quizás no carezca de método, quizás no sea sino disimulo, como el Príncipe de Dinamarca, a cuya locura alude el inteligente juicio aquí citado (n. *Hay algo de método en su locura*, Hamlet, Acto V, escena 2) Estos autores tienen que haber evitado juzgar por las apariencias, o bien a apariencias que el sueño les ofreció fue otra (...)"

En: "La interpretación de los sueños" (1900), pág. 191 y n.°.

**Contexto y clasificación:** Se encontraba analizando el sueño de la Monografía Botánica, e introduce una frase de Hamlet para ilustrar un pensamiento

"(...) L. No creo que esos pensamientos segundos bastaran para provocar un sueño  
*There needs no ghost, my lord,  
come from the grave To tell us  
this*

leemos en Hamlet (...)"

En: "La Interpretación de los sueños" (1900), pág. 443 y n.° 26.

**Contexto y clasificación:** Compara al sueño con las actitudes de Hamlet en lo que se refiere al disfraz del que suelen investirse

"(...) Así muchas veces el sueño es un dechado de profundidad cuando parece serlo de insensatez en todos los tiempos. aquellos que tenían algo para decir y no podían decirlo sin peligro supieron disimularse bajo el capirote de loco. Aquel al que estaba destinado el dicho prohibido, el que debía oírlo, lo sufría mejor si podía tomarlo a risa y sentirse lisonjeado con el juicio en que evidentemente eso desagradable era bastante insensato. El sueño hace en la realidad lo mismo que hace en el drama el príncipe que tiene que hacerse pasar por loco y por eso puede enunciarse de los sueños lo que *Hamlet*, sustituyendo las

condiciones verdaderas por un incomprensible juego de ingenio afirmó de sí mismo:

*'Solo estoy loco con el Nor-nordeste; cuando el viento sopla del Sur, puedo distinguir una garza de un halcón'* (*Hamlet*, Acto II, escena 2) Este sueño proporciona entonces un buen ejemplo e la tesis de validez universal según la cual, los sueños de una misma noche, aun separados en el recuerdo, crecieron sobre el suelo de idéntico material de pensamientos. (Cf. supra, tomo IV, pág. 338) Por lo demás la situación onírica en que yo pongo a salvo a mis hijos sacándolos de la ciudad de Roma esta desfigurada por una referencia retrospectiva a un hecho análogo correspondientes a mi infancia. El sentido es que envidio a unos parientes a quienes hace muchos años se les ofreció la oportunidad de trasladar a sus hijos a otro suelo. (...)

En el apartado 'Sueños típicos' págs. 273- 275 y n 26 y 27.

**Contexto y clasificación:** Realiza una interpretación de la obra shakespereana basado en el concepto de Complejo de Edipo.

" (...) En el mismo suelo que Edipo Rey, hunde sus raíces otras de las grandes creaciones trágicas, el *Hamlet* de Shakespeare ( Este párrafo se imprimió como nota al pie de la primera edición y fue incluido en el texto de 1914 en adelante). Pero en el diverso modo de tratar idéntico material se manifiesta toda la diferencia de la vida anímica en esos dos periodos 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 solo averiguamos su existencia -las cosas se encadenan aquí como en la neurosis-

por sus consecuencias inhibitorias. Cosa extraña quedarse totalmente a oscuras acerca el carácter del héroe en nada perjudicó el efecto subyugante del más reciente de sus dos dramas. La pieza se construye en torno de la vacilación de *Hamlet* en cumplir la venganza que le esta deparada, las razones o motivos de esta vacilación, el texto no los confiesa, tampoco los ensayos de interpretación, que son tantos y tan diversos, han podido indicarlos.

Según la concepción de Goethe, y que es todavía la prevaleciente, *Hamlet* representa el tipo de hombre cuya virtud espontánea para la acción ha sido paralizada por el desarrollo excesivo de la actividad de pensamiento ("afectada por la palidez de pensamiento"). Otros sostienen que el poeta quiso pintar un carácter enfermizo, irresoluto que cae en el campo de la neurastenia. Pero la trama de la pieza nos enseña que *Hamlet*, en modo alguno se presenta como una persona in-

capaz para cualquier acción. Por dos veces lo vemos entrar en acción, una llevado por un súbito estallido de furia, cuando se bale sobre lo que espía escondido tras los tapices, y la otra con un plan meditado, y aun pérfido cuando con el total desprejuicio de un príncipe del renacimiento brinda a los dos cortesanos la misma muerte que habían maquinado para él ¿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 de el hombre que eliminó a su padre y usurpó a este en el lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus deseos infantiles reprimidos. Así el horror que debía moverlo a la venganza, se trueca en autorreproche, un 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. 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 *Ophelia*, esa misma repugnancia que en los años siguientes se apodera cada vez más del alma del poeta hasta alcanzar su expresión culminante en "*Timón de Atenas*". Desde luego, no puede ser sino la vida anímica del propio creador la que nos sale al paso en *Hamlet*; de la obra de Georg Brandes sobre Shakespeare (1899) 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 prematura-

mente 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. Así como cualquier síntoma neurótico, y también el síntoma neurótico es susceptible de sobreinterpretación -y aún ésta es indispensable para la comprensión plena- de igual modo, toda genuina creación literaria surgirá en el alma del poeta por más de un motivo o incitación y admirará más de una interpretación. Aquí solo he ensayado interpretar el estado más profundo de las mociones que se agita en el alma del creador.

\* (Nota 27, agregada en 1919)  
Las indicaciones anteriores para una comprensión analítica de *Hamlet* ha sido completadas después por E. Jones y defendidas contra otras opiniones consignadas en la bibliografía (Véase Jones, 1910 y en forma más completa 1949).

\* (Agregado en 1930) En cuanto a la premisa adoptada supra, a saber que el autor de las obras de Shakespeare era el hombre de Stratford he visto después mi error. Cf. Freud 1930e.

\* (Agregado en 1919). Otros intentos de análisis de *Macbeth* se hallarán en un ensayo mío (1916d) y también en uno de Jekels (1917).

- La primera parte de esta nota se incluyó bajo una forma diferente en la edición de 1911, pero se omitió desde 1914 en adelante -.

- Los puntos de vista sobre el problema de *Hamlet* contenidos en el pasaje del texto han sido confirmados después y sustentados con nuevos argumentos en un extenso estudio debido al doctor Ernest Jones de Toronto 1910a. El ha señalado también la relación entre el material de *Hamlet* y los mitos del nacimiento de los héroes examinados por Rank (1909). Freud volvió a tratar el tema de *Hamlet* (1942a) escrito

probablemente en 1905 ó 1906 (...)

"Sobre psicoterapia" (1905-1904), pág. 251.

**Contexto y clasificación:** Advirtiendo de la delicadeza de "el instrumento anímico", que se refusa a ser tocado, cita las palabras de Hamlet, quien ilustra a la perfección esta idea

"(...) En efecto, el instrumento anímico no es fácil de tocar. A raíz de esto no puedo menos que acordarme de lo que dijo un neurótico mundialmente famoso, que por cierto jamás estuvo bajo tratamiento médico, pues vivió sólo en las fantasías de un dramaturgo. Aludo al príncipe Hamlet de Dinamarca. El rey envía a dos cortesanos, *Rosencrantz* y *Guildenstern*, para que lo espíen y le arranquen el secreto de su desazón. Él se defiende; aparecen unas flautas en el escenario. Hamlet toma una y le pide a uno de sus martirizadores que toque en ella es, dice, tan fácil

como mentir. El cortesano se refusa, pues no sabe tocar nada; y como no puede moverlo a que haga el intento Hamlet le espeta al fin. "¡Pues ved ahora, que indigna naturaleza hacéis de mí!, queréis tañerme; (...) pretendéis arrancarme hasta el corazón de mi secreto, extraer desde la nota mas grave hasta la mas aguda de mi diapason y habiendo tanta música y tanta excelente voz en este pequeño instrumento, no lográis hacerle hablar. ¡Mil diablos! ¿Pensáis que soy más fácil de punzar que una flauta? ¡Tomadme por el instrumento que os plazca y por más que me secudáis no sacareis de mí sonido alguno! ..." (Acto III, escena 2) (...)

En: "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905), en "La parte analítica", pág. 15 y n:

**Contexto y clasificación:** Ilustra con una frase shakespeariana una propiedad del chiste.

"(...) Sin conexión alguna con los puntos de vista que acabamos de considerar, otra propiedad del chiste es admitida como esencial de él en todos los autores "La brevedad es el cuerpo y el alma del chiste, y aún el mismo" dice Jean Paul (1804, parte II, párrafo 42); con ello no hace sino parafrasear lo que expresa Polonio, el viejo parlanchín, en el Hamlet de Shakespeare (Acto II, escena 2): "Puesto que la brevedad es el alma del gracioso ingenio ( En inglés "wit, traducido al alemán "witz", por Schlegel en la versión utilizada por Freud), y la proflijidad su cuerpo y ornato externo será breve..." (...)

En: La técnica del chiste, pág. 36-7.

**Contexto y clasificación:** Cuando explica la técnica del doble sentido en el chiste, ilustra ésta con un ejemplo, mismo que desarrolla valiéndose de una frase shakespeariana

"(...) Una profusa fuente para la técnica del chiste, es el doble sentido del significado material y metafórico de una palabra. Cito un sólo ejemplo. Un colega médico con fama de chistoso, dijo una vez al poeta Artur Schnitzler ( Quien era a su vez doctor en medicina)

"No me asombra que te hayas convertido en gran poeta, ya tu padre puso el espejo a sus contemporáneos". El espejo que manejaba el padre del poeta, el famoso médico Doctor Schnitzler, era el laringoscopio (del cual era inventor), de acuerdo con la consabida sentencia de Hamlet, la finalidad del drama, y por lo tanto también de su creador es, *"por así decir, ponerle el espejo a la naturaleza, mostrar a la virtud sus propios rasgos, a la infamia su imagen y a la edad y cuerpo del tiempo, su forma y estampa"* (Acto III, escena 2)

En: 'La técnica el chiste' pág. 42-43 y n 2:

**Contexto y clasificación:** Explica el caso de la condensación en el chiste con una frase de Hamlet.

"(...) La acepción múltiple del mismo material no es mas que un caso especial de condensación, el juego de palabras no es otra cosa que una condensación sin formación substitutiva, la condensación sigue siendo la categoría superior. Una tendencia a la copresión, mejor dicho, al ahorro, gobierna todas las técnicas. Todo parece ser cuestión de economía, como dice el príncipe Hamlet (*"Thrift, thrift, Horatio!"*) (...)

"(...) La acepción múltiple de las mismas palabras para la pregunta y para la respuesta pertenece indudablemente al "ahorrar". Es tal como Hamlet quiere concebir la rápida sucesión de la muerte de su padre y las bodas de su madre:

*"Las comidas hechas para el funeral / se sirvieron frías, en las*

*bodas..."* (Hamlet, Acto I, escena 2)

En el apartado -La técnica del chiste-, pág 69 y n 62:

**Contexto y clasificación:** Ilustra una técnica del chiste, con uno acuñado por Lichtenberg, referente a una frase de Hamlet.

"(...) la intencionada defensa aparente de la sabiduría académica de Lichtenberg: *"Hay mas cosas entre el cielo y la tierra de las que tu sabiduría académica sueña..."* ha dicho despectivamente el Príncipe Hamlet (*"There are more things in haven and eart, Horatio / Than are dream of in your philosophy"*). Lichtenberg sabe que esa condena no es ni con mucho decisiva, pues no valora todo lo que puede objetarse a la sabiduría académica: "Pero también hay en la sabiduría académica muchas cosas que no se hayan ni en el cielo ni en la tierra". Su figuración destaca, por cierto, aquello que resarce a la sabiduría académica del efecto

de *Hamlet*, pero en todo ese rescaramiento hay implícito todavía un segundo reproche todavía mayor (...)'

En: "Personajes psicopáticos en el escenario" (1905-6), págs. 280-1 y n 3-4 y \*:

**Contexto y clasificación:** Analiza la condición de goce que proporcionan al público algunas obras, pese al conflicto que desarrollan en su trama y señala la a *Hamlet*, como un ejemplo de estos dramas.

" (...) Ahora bien, la serie de las posibilidades se amplía y el drama psicológico se vuelve psicopatológico, cuando la fuente del sufrimiento en que debemos participar y del que extraeremos placer ya no es el conflicto entre dos mociones dotadas de un grado de conciencia aproximadamente igual, sino entre una moción consciente y una reprimida. Condición el goce es; aquí que el espectador sea también un neurótico. Solo a él, en

efecto, pueda depararle placer, y no mera repugnancia la revelación, la admisión en cierto modo consciente de la moción reprimida, en el no neurótico, ella tropezará meramente con una repugnancia y lo predispondrá a repetir el Acto de represión. En él, en efecto éste último logro se logró con éxito de un golpe mediante un gasto siempre renovado, gasto que justamente le es ahorrado por aquella admisión. Solo en el persiste una lucha como la que puede ser asunto de esta clase de drama; pero ni siquiera en el provocará el autor solamente un goce por liberación sino una resistencia

El primero de estos drama modernos es *Hamlet* (El primer examen que hizo Freud de *Hamlet* en un trabajo publicado es el que aparece en "La interpretación de los sueños" (1900a, SE 4, págs. 264 y sigs.). He aquí su tema: un hombre hasta entonces normal que se vuelve neurótico por la indole particular de la tarea que se

le encomienda; un neurótico en quien una moción hasta entonces reprimida con éxito procura imponerse. *Hamlet*, se singulariza por tres características que parecen importantes para el problema que tratamos: 1) El héroe no es un psicópata, ("Psychopatisch": Freud utiliza el término en su sentido original, como sinónimo de enfermo mental, aunque en la actualidad todavía persiste este estudio, mas habitualmente se lo emplea para designar un tipo especial de enfermo mental), sino que se vuelve tal en la acción considerada. 2) La moción reprimida se encuentra entre aquellas que están en todos nosotros por igual; siendo su represión uno de los fundamentos de nuestro desarrollo personal, lo que tal situación pone en entredicho es esa represión misma. Estas dos consideraciones nos facilitan reencontramos con el héroe: somos susceptibles que el mismo conflicto que el, pues "quien en ciertas circunstancias no pierde su entendimiento es que no tie-

*ne ninguno que perder*" (Lessing, Emilia Galotti, Acto IV, escena 7) 3) Pero parece condición de la plasmación artística que esa moción que pugna por llegar a la conciencia, pese a ser ciertamente notoria no se le llame por su nombre, así el proceso se consuma de nuevo en el espectador cuya atención ha sido atraída y el es presa de sentimientos, en vez de darse cuenta de lo que ocurre. De ese modo se ahorra sin duda una cuota de resistencia como la que vemos en el trabajo analítico, donde vemos que los retoños de lo reprimido, por provocar una resistencia menor llegan a la conciencia, lo cual es rechazado a lo reprimido mismo. Y en *Hamlet*, en verdad, el conflicto esta tan oculto que yo pude colegirlo apenas.

Es posible que, por no tener en cuenta esas tres consideraciones muchas otras figuras psicopáticas se hallan vuelto tan inservibles para la escena como lo son para la vida. En efecto, nosotros no podemos penetrar en

el conflicto del neurótico cuando él ya lo lleva acabado adentro. A la inversa: cuando conocemos ese conflicto olvidamos que es un enfermo, del mismo modo como él, al tomar conocimiento de su conflicto, deja de estar enfermo. La tarea del autor, sería ponernos en el lugar de la enfermedad misma y el mejor modo de conseguirlo es que sigamos su curso junto con el que enferma. Ello es particularmente necesario en los casos en que la represión no esta ya dentro de nosotros, y por tanto es preciso, producirla primero, esto implica dar un paso mas allá de *Hamlet*, en cuanto al uso de la neurosis en la escena. Toda vez que nos tropezamos con la neurosis ajena y acabada llevaremos al medico (como en la vida real) y juzgaremos que el personaje es inepto para la escenificación teatral ( )

**En: "Escritos breves", (1906), respuesta a una encuesta "Sobre la lectura y los buenos libros", pág. 223:**

**Contexto y clasificación:** Freud da respuesta a una carta en donde le piden nombre diez buenos libros, ante ésta petición el padre del psicoanálisis aclara la que pudieran haber sido su respuesta de haber podido nombrarse los libros mas grandiosos de la literatura universal. En este contexto menciona dos obras de creación shakespeareana. *Hamlet* y *Macbeth*.

"Ustedes me piden que les nombre "diez buenos libros" y se refusan a agregar una sola palabra aclaratoria. Entonces, no solo me dejan librado a elegir los libros, sino explicitar la demanda que me dirigen. Habitudo a prestar oídos a pequeños indicios no puedo menos que atenderme al texto en que envuelven su enigmático pedido. No dicen "las diez obras mas grandiosas" (de la literatura Universal), a lo cual yo habría de responder, con tantísimos otros: Homero, Las tragedias de Sófocles, El Fausto de Goethe, *Hamlet*, *Macbeth* de Shakespeare etc..."

**En:** "El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen y otras obras" (1906-8), apartado I, pág. 8, n.º.

**Contexto y clasificación:** Ilustra un pensamiento con una frase de Hamlet.

(...) Ahora bien, los poetas son aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica (*Alude a Hamlet, Acto I, escena 5: "There are more things in heaven and earth, Horatio / Than are dreamt of in your philosophy"*)

**En:** "El Delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen (1907-1906-), pág. 15.

**Contexto y clasificación:** Señala como un ejemplo de las creaciones en las que esta inmerso gracias al poeta el mundo fantástico, las obras Hamlet y Macbeth de Shakespeare.

La tensión en la que el poeta nos ha mantenido hasta ahora, se acrecienta en este lugar hasta extremarse por un momento en penosa complejidad. No es solo nuestro héroe quien manifiestamente ha perdido el equilibrio, nosotros mismos nos encontramos desorientados ante la aparición de 'Gradiva', hasta allí, una figura de piedra y una imagen de la fantasía. ¿Es una alucinación de nuestro héroe deslumbrado por el delirio, un espectro 'real', o una persona de carne y hueso? Y no es que debamos creer en espectros para formular esas alternativas, el autor que ha subtitulado 'fantasía' a su relato no ha hallado todavía ocasión alguna de declarar si se propone dejarnos en este universo nuestro que se proclama positivo, gobernado por leyes de la ciencia o conducimos a algún otro mundo fantástico en que se atribuyera realidad a espíritus y espectros, como lo muestran los ejemplos de *Hamlet*, de *Macbeth*, de Shakespeare, estaríamos pron-

tos a internarnos con él, sin vacilar, en un universo así (...)"

**En:** Correspondencia Freud-Carl G. Jung, (16/ IV/ 1909), Freud.

**Contexto y clasificación:** Introduce frases de Hamlet para ilustrar algunos de sus pensamientos, referentes a su propia persona.

(...) Y luego, con del derecho que me otorgan mis años, me tomo charlatán y te cuento otras cosas entre el cielo y la tierra (*Shakespeare, Hamlet, I, 5*) que resulta incomprensible...

Ya que dentro de mi sistema tengo regiones a las cuales estoy sediento de saber y no me siento nada supersicioso, he intentado desde entonces el análisis de esta convicción y aquí está. Surgió en el año de 1899. Por entonces coincidieron dos acontecimientos. En primer lugar escribí "La interpretación de los sueños" (que apareció en la fe-

cha de 1900), en segundo lugar me asignaron un nuevo número telefónico que conservo hasta ahora: 14362. Se puede establecer fácilmente algo común. La interpretación de los sueños, tenía yo 43 años, ¿qué más fácil sino deducir entonces que las otras cifras deberían significar el final de mi vida y por tanto 61 ó 62? De pronto se introduce método en la locura (Shakespeare, *Hamlet*, II, 2) (. . .)

**En: Correspondencia Freud-Carl G. Jung, (11/ III/ 1909). Freud.**

**Contexto y clasificación:** A través de esta carta informa a Jung de algunas de las publicaciones de algunos vieneses, criticando la interpretación psicoanalítica de la obra *Hamlet*

"(...) El ataque de Foevster en la Evangelische Freiheit es muy interesante, medio oligofrénico, medio vidente (hacia el final). En un punto tiene razón. El verso citado del Edipo, es en realidad el

944 y no el 995. En cambio me atribuye haber denunciado a C. F. Meyer, que ha sido probablemente cometida por Sadger. Pero el Edipo ha mordido bien, eso es cierto. En Viena aparecen ahora en los periódicos breves manifestaciones de destacados "listos" que afirman que *Hamlet*, no constituye ningún problema en absoluto (. . .)"

**En: "A propósito de un caso de Neurosis obsesiva" (1909), pág. 188:**

**Contexto y clasificación:** Ilustra a través de una frase shakespeariana el tema de la duda en el obsesivo.

"(. . .) La duda corresponde a la percepción interna de la irresolución que se apodera del enfermo a raíz de todos sus actos de liberados, como consecuencia de la inhibición del amor por el odio. Es, en verdad una duda en cuanto al amor, que debería ser lo más cierto subjetivamente, esa duda se ha infundido a todos los

demás y se ha desplazado con preferencia a o ínfimo más indiferente (Véase la figuración por algo ínfimo como técnica del chiste en "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905c) SE 8, págs. 80-1. Cf. también "Acciones obsesivas y prácticas religiosas" (1907b).

Quien duda en cuanto a su amor, ¿no puede, no debe dudar en todo lo otro, de menor valía? Así en los versos de amor que *Hamlet* se dirige a *Ofelia*. (*Hamlet*, Acto III, escena 2) (*'Doubt thou the stars are fire, / Doubt that the sun doth move, / Doubt thuth to bea liar! But never doubt love'*) ("Duda de que los astros fuego sean, / Duda de que el sol en movimiento esté, duda de la verdad, por si es embustera! Mas que yo te amo no lo dudas jamás")

**En: En "Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci" (1910), pág. 43 y n.6.**

**Contexto y clasificación:** Ilustra las tesis de el Complejo de Edipo a través de la obra

shakespereana "Hamlet, Príncipe de Dinamarca"

" (...) El mito del rey Edipo, que mata a su padre y toma por esposa a su madre, es una revelación, muy poco modificada todavía del deseo infantil, al que se le contraponen luego el rechazo de la barrera del incesto. El *Hamlet* de Shakespeare se basa en el mismo terreno del terreno incestuoso mejor encubierto (La frase "Complejo de Edipo", fue acuñada por Freud poco después de pronunciar estas conferencias en "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre" (1910h. Cf. infra. pág. 164) (...)"

**En: Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci (1910), apartado VI, pág. 113.**

**Contexto y clasificación:** Introduce una referencia a una frase de Hamlet, para ilustrar un pensamiento que se encontraba desarrollando.

" (...) Frente a la pobre muchacha campesina, este último había sido el señor distinguido, el esfuerzo *to out Herod Herod* (modismo inglés equivalente a ser más papista que el papa), a mostrar al padre que aspecto tenía en verdad la distinción (...)"

**En: Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci (1910), apartado VI, pág. 127.**

**Contexto y clasificación:** Introduce una frase de Hamlet para ilustrar una idea propia

" (...) Todos nosotros mostramos aun muy poco respeto a esa naturaleza que, según las oscuras palabras de Leonardo (que nos traen a la memoria el dicho de *Hamlet*) "está llena de infinitas causas - raigón- que nunca estuvieron en la experiencia." (Cita textual: "La natura è piena d'infinita regioni che non furono mai in isperienza (Herzfeld, 1961, pág. 11) (Parece aludir a las conocidas palabras de *Hamlet* "Hay mas cosas entre el cielo y

la tierra, Horacio / de las que puede soñar tu filosofía.) Cada uno de nosotros, criaturas humanas, corresponde a uno de los incontables experimentos que esas regiones de la naturaleza penetran en la experiencia (...)"

**En: Correspondencia Freud-Carl G. Jung, (2/1/1910), Freud.**

**Contexto y clasificación:** Introduce una frase del príncipe de Dinamarca para ilustrar una idea propia.

" (...) En ningún caso desearía reducir el espacio para los suizos de Usted y puedo recomendarle que se defiendan contra la previsible interminable extensión de las necesidades de Sadger sobre la biografía de sujetos insignificantes. Conozco el caso y he de decirle que, como todos los trabajos de Sadger, tiene que ir al barbero, como dice muy justamente *Hamlet* (Shakespeare, *Hamlet*, II, ...) (...)"

**En: Correspondencia Freud-Jones, (10/ III/ 1910), Freud.**

**Contexto y clasificación:** Referencia al trabajo que realizó Jones acerca de una interpretación de 'Hamlet'.

**En: Correspondencia Freud-Karl Abraham, (18/XII / 1910), Freud.**

**Contexto y clasificación:** Hace mención del trabajo de Jones acerca de Hamlet.

'(...) Querido amigo'

Me alegro de haber tenido otra vez noticias tuyas, y de que ellas sean tan buenas y promisorias. Entre ellas, pongo a su Sargentini. (Giovani Segantini, un estudio psicoanalítico, Viena, Deulicke, 1911), que me gustaría mucho leer durante las vacaciones. Pero no se apure. No tengo ningún descanso hasta los dos días de navidad, todos los otros eran iguales, y sólo los domingos son verdaderos feriados.

Además no podría mandarlo a la imprenta de inmediato, porque se está imprimiendo actualmente el estudio de Jones, traducido al alemán, sobre *Hamlet* (Des problem des *Hamlet* un der Oedipus-Complex. - El problema de *Hamlet* y el Complejo de Edipo-, Viena. Deulicke, 1911), y he reservado el turno siguiente para un trabajo jurídico (el primero de esta índole), de un talentoso zuriqués, Stofer (...)

**En: Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber) (1910), pág. 21, n°.**

**Contexto y clasificación:** Se encontraba señalando la aparente falta de coherencia de algunos de los pensamientos del paciente, cuando trae a colación una referencia a Hamlet para ilustrar su idea

'(...) b. La relación de nuestro enfermo con Dios es tan rara, y tan poblada de estipulaciones contradictorias entre sí, que hace falta una buena cuota de

fe para preservar la expectativa de hallar algo de 'método' en la locura (n° alusión a Hamlet, Acto II, escena 2).

**En: "Tótem y Tabú" (1913-4), en el apartado llamado 'El animismo, magia y omnipotencia', pág. 88 y n 14:**

**Contexto y clasificación:** Refiere una frase de un personaje de la obra shakespeariana *Hamlet*, para ejemplificar la idea de que los rituales dirigidos a los espíritus sólo son válidos si media una creencia en éstos espectros.

(...) Entonces los seres humanos conceden que los conjuros de los espíritus no consiguen nada sino media la creencia en ellos, y que aún la virtud ensalmadora de la oración fracasa si esta no es movida por la fe (Véase el rey en *Hamlet* (Acto III escena 3). *'My words fly up, my thoughts remain below / Words without thoughts never to heaven go.'* (...)

En: "El Moisés de Miguel Ángel" (1914), pág 218 y n 2 y 3  
:

**Contexto y clasificación:**

Freud, habla de la prolijidad en la interpretación de algunas obras artísticas, muchas de las cuales no contribuyen a esclarecer su significado y propone como ejemplo de lo anterior, la obra shakespereana *Hamlet*, así mismo indica que sólo el psicoanálisis ha podido resolver el enigma que encerraba

"(...) Consideremos ahora *Hamlet*, el magistral drama de Shakespeare ya que lleva tres siglos de vida (Quizás representada por primera vez en 1602. He rastreado la bibliografía psicoanalítica, reconduciendo su asunto al tema de Edipo, ha resuelto el enigma del efecto que esta tragedia nos produce (Cf. "La interpretación de los sueños"(1900a), SE, 4 Págs. 264-6.) Pero antes, ¿Cuantos intentos de explicación de divergentes e inconciliables entre sí,

qué variedad de opiniones sobre el carácter del héroe y los propósitos e su autor! ¿Ha captado Shakespeare nuestra simpatía para un enfermo, para un deficiente mental, o simplemente para un idealista demasiado bueno para el mundo real? ¡Y, cuántas de esas interpretaciones nos dejan fríos porque en nada contribuyen a explicar el efecto de esa creación poética y mas bien nos remiten a formar su ensalmo en una sola forma en que se vertieron los pensamientos y el solo brillo del lenguaje! Sin embargo, ¿esos mismos empeños nos prueban que se siente la necesidad de descubrirle alguna fuente de aquel efecto? (...) "

"La interpretación de los sueños" (1900). Nota agregada (nota 25) en 1914 al apartado 'Sueños Típicos': 'Los sueños de la muerte de personas queridas', pág. 272:

**Contexto y clasificación:** En esta nota que Freud agrega en 1914, informa algunas conse-

cuencias que trajo consigo la interpretación psicoanalítica de *Hamlet*, en que se revela que detrás de su indecisión se halla el Complejo de Edipo.

25. (Ninguno de los descubrimientos de las investigaciones psicoanalíticas ha provocado una oposición tan acerba, una negativa tan feroz ni unos malabarismos tan divertidos por parte de la crítica como esta referencia a las inclinaciones incestuosas infantiles, conservadas en lo inconsciente. En los últimos tiempos, se ha querido incluso, presentar al incesto, contra todo lo que indica la experiencia como meramente "simbólico". Ferenczi (1912c) ha expuesto una ingeniosa sobreinterpretación del mito de Edipo, basándose en un pasaje del epistolario de Schopenhauer (Agregado 1919)- El complejo de Edipo, mencionado aquí, en "La interpretación de los sueños", por primera vez ha adquirido por obra de ulteriores estudios una importancia insospechada para la com-

presión de la historia de la humanidad y el desarrollo de la religión y la eticidad (Cf. mi libro *Tótem y Tabú*, 1912-13, ensayo IV). En realidad lo esencial de este examen del complejo de Edipo y de Edipo Rey, como así también lo que sigue sobre *Hamlet*, ya había sido planteado por Freud en la carta a Fliess del 15 de octubre de 1897 (Freud 1950a, carta 71, SE 1, pág. 265-6). Una insinuación todavía más temprana del descubrimiento del complejo de Edipo se incluye en la carta del 31 de mayo de 1897 (Manuscrito N, *Ibid*, pág. 255.) La expresión 'Complejo de Edipo' parece haber sido publicada por primera vez en una publicación impresa en 'Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre' (Freud, 1910, SE 11 pág. 171) (...)

En: "Conferencias de introducción al psicoanálisis" (1916-17); en 10ª conferencia: 'El simbolismo en el sueño', pág. 147 y n 11.

**Contexto y clasificación:** Se ilustra una idea acerca del significado de partir como morir y señala que idéntico simbolismo fue manejado por Shakespeare en *Hamlet*

'(...) El partir significa en el sueño morir. Es también usual en la crianza de los niños, cuando preguntan por el paradero de un muerto a quien echan de menos, decirles que se fue de viaje. De nuevo me opondría yo a la creencia de que el símbolo onírico proviene de este subterfugio a que se recurre con el niño. El dramaturgo (11. Shakespeare. Acto III. escena 1) se sirve de estas mismas relaciones simbólicas cuando habla de más allá como de una tierra no descubierta, una comarca de la cual ningún viajero regresa (...)'

En: "Conferencias de introducción al psicoanálisis" (1916-17); en 20ª conferencia: 'La vida sexual de los seres humanos', pág. 306 y n 13 :

'(...) En qué contribuye el análisis al ulterior conocimiento al Complejo de Edipo? Bien puede responderse muy brevemente. Lo revela, tal como la saga lo cuenta; muestra que cada uno de esos neuróticos fue a su vez un Edipo o, lo que viene a ser lo mismo, se ha convertido en un *Hamlet* en la reacción frente al complejo. (El primer comentario impreso de Freud sobre *Hamlet* (y sobre Edipo Rey) es el que figura en "La interpretación de los sueños" (1900a) SE 4, págs. 270-4)

El odio hacia el padre, los deseos de que muera, ya no se insinúan tímidamente; la ternura hacia la madre, confiesa como su meta el poseerla en calidad de mujer. ¿No es lícito atribuir realmente estas flagrantes y extremas mociones afectivas a aquellos tiernos años de la infancia, o el análisis nos engaña por la intromisión de un factor nuevo? No es difícil descubrir un factor así (...)'

En: "Duelo y Melancolía" (1917-1915-), págs. 244.

**Contexto y clasificación:** Señala una de las características por las cuales es necesario considerar a *Hamlet* un enfermo.

"(...) Cuando en una autocrítica extremada se pinta como insignificantucho, egoísta, insincero un hombre dependiente que sólo se afana en ocultar las debilidades de su condición, quizás en nuestro fuero interno nos parezca que se acerca bastante al conocimiento de sí mismo y solo nos intrigue la razón por la cual uno tendría que enfermarse para alcanzar una verdad así. Es que si no hay duda; el que ha dado en apreciarse de esa manera de esa manera y lo manifiesta ante otros - una apreciación que el príncipe *Hamlet* hizo de sí mismo y de sus prójimos- "*Dad a cada hombre el trato que merece y ¿quien se salvará de ser azotado?* *Hamlet*, Acto II, escena 2) este está enfermo, ya diga la verdad o sea más o menos in-

justo consigo mismo. Tampoco es difícil notar que entre la medida de la autodenigración y su justificación real no hay, a juicio nuestro, correspondencia alguna (...)"

En: "De la historia de una neurosis infantil" (1918 -1914), pág. 13 y n. 8.

**Contexto y clasificación:** Ilustra un pensamiento propio con una frase de *Hamlet*.

"(...) Los lectores pueden tener al menos el convencimiento de que solo informo lo que se me ofreció como vivencia independiente, no influida por mi expectativa. Así pues, no puedo hacer más que recordar el sabio aforismo de que entre el cielo y la tierra hay cosas con que la sabiduría académica ni sueña. (n 8. Cf. *Hamlet*, acto V, escena 5).

En: *Lo ominoso* (1919), pág. 230.

**Contexto y clasificación:** Trata de ejemplificar que un autor nos introduzca en un mundo real o un mundo fantástico, con lo cual logra crear en el espectador incertidumbre.

"(...) Como es notorio, tiene derecho a hacer lo uno o lo otro, y si por ejemplo ha escogido como escenario de sus figuraciones un mundo donde actúan espíritus, demonios y espectros -tal es el caso de Shakespeare en *Hamlet*, *Macbeth* y, en otro sentido en *La Tempestad* y en *Sueño de una noche de Verano*, hemos de seguirlo en ello y, todo el tiempo que dure nuestra entrega a su relato, tratar como una realidad objetiva ese universo por él presupuesto (...)"

En: *Lo ominoso* (1919), pág. 249.

**Contexto y clasificación:** Se encontraba señalando como hacen los poetas para imprimir a sus creaciones literarias el carácter de ominoso.

"(...) El autor literario puede también crear un universo que, menos fantástico que el de los cuentos tradicionales, separe del universo real por la aceptación de unos seres espirituales superiores, demonios o espíritus difuntos. En tal caso, todo lo ominoso que habría adherido a estas figuras se disipa, en tanto constituyen las premisas de esta realidad poética. Las Animas del Infierno de Dante o las pariciones de espectros en *Hamlet*, *Macbeth*, *Julio Cesar de Shakespeare*, pueden ser harto sombrías y terroríficas, pero en el fondo son tan poco ominosas como el festivo universo de los dioses homéricos.

**En: "Presentación autobiográfica" (1925-6), pág. 59 y n3 :**

**Contexto y clasificación:** Ilustra el Complejo de Edipo a través de la personalidad de un personaje shakespeareano: Hamlet. Y manifiesta su convicción de que el autor de las obras shakespeareanas no es un actor

de Stratford, sino Edward de Vere.

(...) Pero de acuerdo con mi programa debo limitarme a informar sobre mis propias contribuciones a la aplicación del psicoanálisis, solo puedo ofrecer al lector un cuadro muy insuficiente de su extensión y significatividad.

El Complejo de Edipo cuya ubicuidad discerní poco a poco me proporcionó una serie de incitaciones. Si desde siempre había resultado enigmática la elección (por el poeta), y la creación misma, de ese tema cruel, así como el efecto conmovedor de su figuración poética y, en general, la esencia de la tragedia de destino, todo eso quedó explicado al intuir que se había asido ahí una legalidad del acontecer anímico en su plena significación afectiva. El destino fatal y el oráculo no eran sino las materializaciones de la necesidad interior, que el héroe pecará sin saberlo y contra sus propósitos era, evidentemente la expresión correc-

ta de la naturaleza inconsciente de sus aspiraciones criminales. Comprendida esta tragedia de destino no había más que un paso para el esclarecimiento de la tragedia de carácter de Hamlet, pieza que se admiraba desde tres siglos, pero sin poder indicar su sentido si colegir los motivos del dramaturgo. Era bien llamativo que ese neurótico creado por el literato fracasara en cuanto al Complejo de Edipo como sus numerosos compañeros en el mundo real: en efecto, Hamlet se enfrenta con la tarea de vengar al otro, los dos crímenes que constituyen el contenido de la aspiración del Edipo; ello vuelve posible que su propio oscuro, sentimiento de culpa le paralice el brazo. Hamlet fue escrito por Shakespeare muy poco después de la muerte de su padre. (Ernest Jones -1910a- "The Oedipus Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery" Amer. J. Psychol. 21, pág. 72.)

\* (Nota agregada en 1935) Es esta una construcción que pre-

feriría reiterar expresamente. Ya no creo que el actor William Shakespeare de Stratford sea el autor de las obras que durante tanto tiempo se le atribuyeron. Desde la publicación de J. J. Looney, "Shakespeare identfield" (1920), estoy casi convencido de que tras ese pseudónimo, se oculta de hecho Edward de Vere, Conde de Oxford.

(Cuando en 1935 el traductor inglés de la presente obra - el propio James Strachey - recibió el manuscrito de esta nota agregada quedó hasta tal punto desconcertado que le escribió a Freud solicitándole que reconsiderara su inclusión -no fundándose en la posible verdad o falsedad de la opinión en ella sustentada, sino en el efecto que la nota probablemente habría de causar en el lector inglés medio, sobre todo teniendo en cuenta la fama del autor de referencia-. La respuesta de Freud fue muy indulgente, como podrá observarse en el siguiente fragmento de su carta fechada el 29 de agosto de 1935:

*"...en cuanto a la nota sobre Shakespeare-Oxford su propuesta me pone en la inusual situación de presentarme como un oportunista: no puedo entender la actitud de los ingleses ante ese asunto. Edward de Vere, fue sin duda tan buen inglés como Will Shakespeare -sic- pero como la cuestión esta lejos de poseer interés analítico y usted valora tanto que yo me muestre reticente, estoy dispuesto a suprimir la nota o a poner en su lugar simplemente una frase que diga mas o menos: 'Por razones particulares no deseo hacer hincapié en ese punto', decídalo usted mismo; en cambio, me gustaría que en la edición norteamericana la nota se conservara tal como está. No hay que temer ahí el mismo tipo de defensa narcisista".* En consecuencia en la edición inglesa de 1935 la nota de pie reza: "Tengo particulares razones para no hacer mas hincapié en este punto". Véase la nota de Freud incluida en "Esquema de Psicoanálisis"(1940a, SE 23), donde ofrezco otras referencias.

desarrolló luego a fondo mis indicaciones, para este análisis de duelo (Freud la expuso en la primera edición de "La interpretación de los sueños" (1990a) SE 4, págs. 264 y sigs.). Después, Otto Rank tomó ese mismo ejemplo como punto de partida de sus indagaciones sobre la elección del asunto por parte del poeta dramático. En su gran libro sobre el motivo del incesto pudo demostrar cuan a menudo los autores escogen para la figuración justamente los motivos de la situación del Edipo, y estudiar en la literatura universal, los cambios variaciones y atenuaciones del tema (...)"

**En: "¿Pueden los legos ejercer el análisis?" (1926), pág 175:**

**Contexto y clasificación:** Cita una frase de Hamlet, para ilustrar cuál es la labor del analista, al escuchar y hacerse escuchar.

"(...) El analista no emplea instrumentos, ni siquiera para el examen, y tampoco prescribe

medicamentos. siempre que es posible, hace que durante el tratamiento, el enfermo permanezca en su ambiente y mantenga sus relaciones habituales. Desde luego, ello no es condición indispensable y no siempre se le puede cumplir. El analista hace venir al paciente a determinada hora del día, lo hace hablar, lo escucha, luego habla él y se hace escuchar.

El rostro de nuestro juez imparcial muestra ahora señales inequívocas de alivio y distensión, pero también, deja traslucir nitidamente cierto menosprecio. Es como si pensara "¿es todo?, palabras, palabras y nada más que palabras como dice el príncipe Hamlet" (...)

**En 'El malestar en la cultura'** (1930-1929-), pág. 130.

**Contexto y clasificación:** Se encontraba señalando que el hombre debe pagar algún precio por el progreso cultural e intro-

duce una frase de Hamlet para ilustrar ese pensamiento.

"(...) Acaso haya perjudicado el edificio del ensayo, pero ello responde enteramente al propósito de situar al 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 (n 1. 'Así la conciencia moral nos vuelve cobardes...'). Que se oculte al joven el papel que la sexualidad cumplirá en su vida no es el único reproche que puede dirigirse a la educación de hoy. Yerra además por no prepararlo para la agresión cuyo objeto esta destinado a ser).

**En: En 'Dostoievski y el parricidio' (1927-1928-), pág. 185-186 y n10 :**

**Contexto y clasificación:** Realiza una valoración positiva de Hamlet, ubicándola como una de

las tres obras maestras de todos los tiempos, junto con Edipo Rey y Los Hermanos Karamasov.

" (...) Dificilmente se debe al azar que las tres obras maestras de todos los tiempos traten del mismo tema, el parricidio: *Edipo Rey* de Sófocles; *Hamlet* de Shakespeare, y *Los hermanos Karamasov* de Dostoievski. Además, en las tres queda al descubierto como motivo del crimen la rivalidad sexual por la mujer. Sin duda la figuración más sincera es la del drama que retoma la saga griega. en él es el héroe mismo quien cometió el crimen. Pero la elaboración poética no es posible sin suavizamiento y disfraz. La confesión desnuda del propósito del parricidio, como la obtenemos en el análisis, parece insostenible sin preparación analítica. En el drama griego el indispensable debilitamiento, pero con la preservación de la trama efectiva, es logrado con mano maestra proyectando a lo real el motivo inconsciente del héroe, como si fuera una compulsión del

destino ajena al héroe mismo. Este comete un crimen sin intención y al parecer sin influencia de la mujer, empero el drama da razón de aquel nexo haciendo que pueda alcanzar a la madre reina solo tras repetir las hazañas en el monstruo, que simboliza al padre. Y descubierta su culpa, hecha ella consciente, no sigue intento alguno de aventarle invocando la construcción auxiliar de la compulsión del destino, sino que es reconocida y punida como una plena culpa consciente, lo cual puede parecer injusto a la reflexión, pero es perfectamente correcto desde el punto de vista psicológico.

La figuración del drama inglés es mas indirecta, no ha sido el héroe, sino otro quien consumó la acción, y para este no significa un parricidio. Por eso, no hace falta disfrazar el motivo escandaloso de la rivalidad sexual por la mujer. También vemos, por así decir bajo una luz refleja del complejo de Edipo del héroe, a medida que nos enteramos del

efecto que el crimen del otro ejerce sobre él. Debería vengarlo, pero se encuentra asombrosamente incapaz de hacerlo. Nosotros sabemos que es su sentimiento de culpa el que lo paraliza; de una manera por entero adecuada a los procesos neuróticos, el sentimiento de culpa es desplazado a la percepción de su insuficiencia para cumplir esa tarea. Se recogen indicios de que el héroe siente esa culpa como *supraindividual*. Desprecia a los demás no menos que a si mismo: *"Dad a cada hombre el trato que merece y ¿quién se salvará de ser azotado?"* (Hamlet, Acto II, escena 2)

En: *Correspondencia Freud / Oscar Pfister, (16/ II / 1929), Freud.*

**Contexto y clasificación:** Esta referencia a Hamlet le permite realizar una broma a Oscar Pfister.

"(...) Querido señor doctor.

Hablé con Anna sobre una posible participación en el Congreso de Helsingør (8-22 de agosto) y la encontré muy renuente. Sus motivos me parecen buenos (...) Además me pregunto si usted no sobrestima la importancia de ese Congreso y su posición frente al análisis. Yo mismo iría a Helsingør, a pesar de todas mis tareas, siempre que usted animara al príncipe Hamlet mismo a reconocer, en una conferencia que sufrió de un Complejo de Edipo, lo que muchos no quieren creer. Pero esto no lo puede lograr nisiquiera usted, de modo que me puedo quedar en casa (...)"

En: *Correspondencia Freud-Arnold Zweig (8/ 10/ 1936), Freud.*

**Contexto y clasificación:** Realiza una referencia a una frase de un personaje shakespereano para ilustrar su idea de que la humanidad no merece alcanzar la verdad.

"[...] La verdad es inalcanzable. La humanidad no se la merece, e incidentalmente, ¿no estubo en lo cierto nuestro príncipe Hamlet al preguntarse si podría haber alguien que escapara a la flagelación en el caso de que todos recibiríamos lo que merecemos? (...)"

En: "Construcciones en el análisis" (1937), pág. 268-269 y n :

**Contexto y clasificación:** Para ilustrar su idea de que "no sólo hay método en la locura", menciona una frase de *Hamlet*, relacionada con éste aspecto.

"[...] Yo no creo que esta concepción del delirio sea nueva en todas sus partes pero lo cierto es que destaca un punto de vista que por lo corriente no es situado en primer plano. Lo esencial en ella, es la afirmación de que no solo hay método en la locura, como ya lo discernió el poeta (Alusión a *Hamlet*, Acto II, escena 2); sino que esta también con-

tiene un fragmento de verdad histórico-vivencial 'historisch'; lo cual nos lleva a suponer que la creencia compulsiva que halla el delirio, cobra su fuerza justamente, de esa fuente infantil (...)"

En: **Correspondencia Freud-Alexander Freud (19/IV/1938)**. Freud.

**Contexto y clasificación:** Introduce una cita shakespereana, adecuada por su emotividad, para las circunstancias en que se encontraba cuando redactó la nota.

"[...] Querido hermano:  
Tu LXXXII cumpleaños viene, cuando estamos a punto de separarnos, después de varios años de vida conjunta. Espero que esta separación no sea definitiva, pero el futuro -siempre incierto- no puede preverse en estos momentos.

Me gustaría que te quedaras con los buenos habanos que se me han ido acumulando desde hace

años, pues tu aun puedes permitírte el placer de fumar, y yo no.

Lo demás -ya sabes a lo que me refiero- es sólo silencio(...)"

En: "Esquema de psicoanálisis" (1938), en el apartado "Una muestra de trabajo psicoanalítico", pág 191-2 y n4 :

**Contexto y clasificación:** Freud menciona la interpretación a la que logró llegar el psicoanálisis en relación al carácter de *Hamlet*, misma que le permitió ilustrar el Complejo de Edipo, y así mismo señala su convicción de que el creador de las obras shakespereanas es el conde de Oxford.

"[...] Cuando en otra ocasión se hizo notar desde el campo del psicoanálisis qué fácil situación hallaba el enigma del otro héroe de la creación literaria, el irresoluto *Hamlet* pintado por Shakespeare, refiriéndolo al Complejo de Edipo -pues el príncipe fracasa en la tarea de casti-

gar en otro lo que coincide con el contenido de sus propios deseos edípicos-, la universal comprensión del mundo literario mostró cuán pronta estaba la masa de los hombres a retener sus represiones infantiles. El nombre *William Shakespeare*, probablemente sea un seudónimo tras se oculta un gran desconocido. Un hombre en quien se cree discernir al autor de las poesías shakespereanas, Edward de Vere, Conde de Oxford, había perdido, niño aún, a su padre amado y admirado y renegó de su madre, que contrajo nuevo matrimonio apenas muerto su esposo. (La primera mención de este punto de vista de Freud se halla en una oración agregada por el en (1930e) en 'La interpretación de los sueños' (1900a) Tomo IV, pág. 266; se exployó en el asunto, en su allocución en la casa de Goethe (1930 tomo XXI, pág. 211), así común una nota agregada en 1935 a su 'Presentación autobiográfica (1925d) tomo XX, págs. 63-4. Por último, volvió a hacer referencia a esto

en "Moisés y la religión monoteísta" (1939) supra pág. 63n. En una carta que escribió a J. S. H. Bransom el 25 de marzo de 1934 expuso una larga argumentación en favor de sus opiniones, dicha carta fue publicada en el "apéndice A" (No. 27) del tercer volumen de la biografía de Ernest Jones (1957 págs. 457-8) (...)"

Las alegres comadres de Windsor (1602).

En: "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1605), en: -El chiste y las variedades de lo cómico, pág 219 y n. 30.

**Contexto y clasificación:** Freud ejemplifica su idea de que el humor lo producimos a expensas del enojo que nos provocan ciertas situaciones o personajes; ello lo hace con la personalidad de Sir John Falstaff, de *Enrique IV*, y *Las alegres comadres de Windsor*.

"(...) El pequeño humor que aca-so nosotros mismos criamos en nuestra vida, por regla general lo producimos a expensas del enojo en lugar de enojarnos (El grandioso efecto humorístico de una figura como el obeso caballero Sir John Falstaff descansa en un desprecio y una indignación ahorrados. Sin duda discernimos en él, al indigno glotón y estafador pero, con nuestra condena se ve desamarrada una serie de factores. Comprendemos que se conoce a sí mismo en los mismos términos que lo juzgamos; se nos impone por su gracia y además su deformidad física ejercen un efecto por contacto en favor de una concepción cómica, no sería de su persona como si nuestras exigencias de moral y honor no pudieran menos que rebotar contra un vientre tan abultado, su ajeteo es inocente en su conjunto, y las cómicas naderías que son el objeto de sus fraudes, casi lo disculpan. Admitimos que el pobre tiene derecho a vivir y gozar como cualquiera, y estamos a punto de compadecerlo, cuan-

do en las situaciones capitales lo vemos como un mero juguete en manos de alguien muy superior a él. Por eso no podemos guardarle rencor y todo lo que nos ahorramos en indignación a propósito de él, lo sumamos al placer cómico que en otros aspectos nos depara. El humor del propio Sir John, proviene en verdad de la superioridad de un Yo a quien ni sus tachas físicas, ni sus defectos morales pueden quitarle la alegría y su seguridad (Falstaff aparece tanto en *Enrique IV, partes I y II*, como en *Las alegres comadres de Windsor*, ambas de Shakespeare. (...)

Otelo, El Moro de Venecia  
(1604).

En: Cartas a Eduard Silberstein (1871-1881), Viena 2 de agosto de 1873, pág. 70.

Contexto y clasificación: Se encontraba enumerando algunas de sus actividades anteriores, e introduce una referencia

a una representación teatral de esta obra.

"(...) Por lo demás no tengo ciertamente muchos motivos para el júbilo, pero tampoco para lamentarme. No voy a la exposición (se refiere a la exposición universal que se llevó a cabo en Viena en 1873), pero en solo dos semanas he visto a Rossi (Ernesto Rossi, fue a Viena con motivo de la Exposición Universal, para representar su papel mas brillante), como Otelo en el Weiner Theater. Los bandidos en el Burg y en el Laubentheater, el Cayo Graco

En: "La interpretación de los sueños" (1900), en: -El material y las fuentes del sueño, pág. 193.

Contexto y clasificación: Proporciona como ejemplo de un desplazamiento una escena de la obra shakespeariana Otelo

"(...) Tales desplazamientos en modo algunos nos maravillan

cuando se trata de expedir montos de afecto o, en general, de acciones motrices. Que la solterona solitaria transfiera su ternura a los animales, que el solterón se convierta en un coleccionista apasionado, que el soldado defienda a costa de su sangre un paño con rayas de colores -la bandera- que en la relación amorosa un apretón de manos prolongado durante unos segundos provoque dicha o que en Otelo un pañuelo perdido ocasione un estallido de furia , he ahí otros tantos ejemplos de desplazamientos psíquicos que nos parecen inobjetables (...)"

En: Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad. (1922 -1921-), pág 218 y n. 1.

Contexto y clasificación: Se encontraba señalando las características de los celos de segundo estrato o proyectados y menciona como un ejemplo de estos a Otelo.

"(...) Este poderoso motivo puede servirse después del material de percepciones que delata mociones inconscientes del mismo género en la otra parte, y acaso se justifique con la reflexión de que el compañero o la compañera probablemente no son mucho mejores que uno mismo (n1. Cf. el canto de Desdémona (Otelo, acto IV, escena 3): *"He llamado a mi amor perjuro, pero ¿qué digo entonces?. Si cortejo a otras mujeres, dormiréis con otros hombres"*.

### El Rey Lear (1605)

En "El Delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen, y otras obras" (1906-8), apartado II, págs. 36 y n 1 y 2 :

**Contexto y clasificación:** Freud mencionaba en este contexto que en el análisis de las obras literarias, lo correcto es indagar las fuentes de su origen, pero ello no es posible para el caso de Gradiva. El psicoanalista introdu-

ce la referencia a *El rey Lear*, para ejemplificar otro de los casos de donde, de acuerdo a él, no se conocen las fuentes.

"(...) Mas como no nos son asequibles las fuentes en la vida anímica del poeta (Cita textual: Cf. el "Postfacio", infra pág. 78) le dejamos íntegro el derecho de edificar un desarrollo enteramente verosímil sobre una premisa improbable, derecho que por ejemplo también Shakespeare en *El Rey Lear* ha reclamado para sí. (Cita textual: Se hallarán otros comentarios sobre la "premisas improbable" de *El Rey Lear* al final de "El motivo de la elección del cofre" (1913) SE 12 pág. 301) (...) "

"El motivo de la elección del cofre" (1913), págs. 308-10, 314-316 y n.

**Contexto y clasificación:** Freud se encontraba realizando la interpretación a *"El mercader de Venecia"*, y en este contexto introduce también *El rey Lear*, brin-

dar una interpretación de ambas, a la luz de la elección del cofrecillo.

" Ahora bien, este mismo es el contenido de otra escena de Shakespeare, en uno de sus dramas conmovedores ; no se trata esta vez de elegir novia, a pesar de lo cual muchísimas afinidades secretas enlazan esta escena con la elección de los cofrecillos en *El Mercader de Venecia*. El viejo rey Lear decide repartir en vida su reino entre sus tres hijas según la medida del amor que le muestren. Las dos mayores, Goneril y Regan , se deshacen en juramentos y alabanzas de su amor, en cambio, la tercera, Cordelia se rehusa a hacerlo. El habría debido reconocer este amor recatado, sin palabras de la tercera y recompensarlo, pero se equivoca sobre ella, la repudia y reparte el reino entre las otras dos para su infortunio y el de todos. ¿ No es también una elección entre tres mujeres, de las cuales, la tercera es la mejor, la excelente ? (...) "

¡ Contentémonos con Cordelia, Afrodita, Cenicienta y Psique! Las tres mujeres, de quienes la excelente es la tercera, han de concebirse de algún modo como de la misma índole puesto que son presentadas como hermanas . No debe despistarnos que en el rey Lear las tres sean hijas del que elige; acaso solo significa que Lear tiene que ser figurado como un hombre viejo: al viejo no es fácil hacerle elegir de otro modo entre tres mujeres, por esa razón estas se convierten en sus hijas.

Ahora bien, ¿ quiénes son estas tres hermanas y porqué la elección recae sobre la tercera?. Si pudiéramos responder esta pregunta , poseeríamos la interpretación buscada . Ya nos hemos valido de una aplicación de las técnicas psicoanalíticas al esclarecer simbólicamente los tres cofres como tres mujeres. Si tenemos la osadía de continuar con estos procedimientos, nos internaremos por un camino que al comienzo nos llevará a lo im-

previsto , lo inconcebible, y quizás a la meta por unos rodeos

Puede llamarnos la atención que aquella tercera mujer, la superior, tenga en varios casos además de su hermosura, ciertas peculiaridades. Son propiedades que parecen tender hacia alguna unidad, por cierto, no tenemos derecho a esperar, hallarlas igualmente perfiladas en todos los ejemplos. Cordelia no se hace notar, es modesta como el plomo, permanece muda , y ella" ama y calla" (*Cita textual: De una parte de Cordelia, en el Acto I, escena 1*). Cenicienta se esconde a punto tal que no la encuentran. Tal vez no sea lícito asimilar el esconderse al permanecer mudo

Serían, es verdad, solo dos casos entre los cinco que hemos reunido.

Pero, cosa singular, un indicio de ellos se encuentra en otros dos. Nos hemos resuelto a comparar con el plomo a Cordelia , obsti-

nada en su negativa. Y el plomo, dice Bassanio, en su breve discurso durante la elección de los cofres, tan intempestivo realmente.

*"Tu palidez (paleness) " Plainness" (llaneza), según otra versión.*

*me mueve mas que la elocuencia. Vale decir, tu llaneza me lleva mas que la naturaleza estridente de las otras dos. Oro y plata son "Sonoros"; el plomo es mudo". Realmente como Cordelia quien "ama y calla" (Cita textual: En la traducción al alemán de Scheleg, esta alusión se pierde por completo, y aún es puesta al revés "Dein schlichtes Wesen spricht es beredt mich an" -Tu ser llano me habla elocuentemente").*

En los antiguos relatos griegos sobre el Juicio de Paris no hay nada de semejante reserva en Afrodita. Cada una de las tres diosas habla al joven y procura ganárselo mediante promesas. Pero, cosa rara, en una elabora-

ción totalmente moderna de la misma escena vuelve a salir a la luz este rasgo de la tercera que nos ha llamado la atención. En el libreto de *La bella Hélène, de Offenbach*, Paris narra, tras informar sobre los cortejos de las otras dos diosas, cómo se comportó Afrodita en esta competencia por el premio a la hermosura:

*\* Y la tercera ¡Ah! la tercera, quedó a un lado y permaneció muda, a ella debí darle la manzana" etc. (El original francés reza: " La troisième, ah! la troisième / la troisième en dit rien. / Elle e eut le prix tout de même..." - La tercera, ¡ah!, la tercera, la tercera nada dijo! Igualmente tuvo el premio - La cita esta tomada del libreto)».*

Si nos decidimos a ver concentrados las peculiaridades de nuestra tercera en la "mudez", el psicoanálisis nos dice: "mudez es en el sueño una figuración usual de la muerte" (Cita textual: También Stekel, "Die Sprache des Traumes" (1911a, pág. 351).

Hace más de diez años un hombre de elevada inteligencia... También el esconderse, el no hallarse como por tres veces lo vivencia el príncipe del Cuento de La Cenicienta, es en el sueño, un símbolo inequívoco de la muerte y no menos lo es la blanca llamativa, a la cual recuerda la palidez (paleness) del plomo en una de las versiones del texto shakespeariano (Cita textual: Stekel (1911a Op. Cit).

" La tercera de la hermanas debía ser la diosa de la muerte, la muerte misma, y en el Juicio de Paris es la diosa del amor, en el cuento de Apuleyo es una belleza incomparable a esta última, en El Mercader de Venecia, es la más hermosa y prudente de las mujeres, en El rey Lear es la única hija fiel (...)"

"(...) La elección entre las tres hermanas no es en verdad libre, pues necesariamente tiene que recaer sobre la tercera, so pena de engendrar, como en El rey Lear, toda clase de infortunios.

La más hermosa y la mejor, que ha reemplazado a la diosa de la muerte, ha conservado algunos rasgos que rozan lo ominoso, y desde estos podríamos nosotros colegir lo escondido. (Cita textual: También la Psique de Apuleyo ha conservado bastantes rasgos que recuerdan su vínculo con la muerte, sus bodas se improvisan como un funeral). Tiene que descender al mundo subterráneo y luego cae en un dormir que parece muerte (Otto Rank).- Sobre la significación de Psique como divinidad en la primera y como "Novia muerta". Véase Zinzow (1881). Para prevenir malentendido, diré que no es mi propósito contradecir que el drama del rey Lear quiera realizar dos enseñanzas: uno no debe renunciar en vida a sus bienes y derechos, y debe guardarse de confundir lisonja con buena moneda. Esta y parejas advertencias brotan realmente, de la pieza pero me parece de todo punto imposible de explicar el enorme efecto de ella por ese contenido de pensamiento o suponer que los motivos per-

sonales del poeta se agotaría en el propósito de exponer esas enseñanzas. Tampoco el argumento de que el padre ha querido mostrarnos la tragedia del desagrado cuyo mordedura quizá sienta en propia carne, y de que el efecto de la pieza descansaría en el efecto puramente formal de la vestidura artística, tampoco ese argumento, me parece, reemplaza la inteligencia que nos abre mediante la aparición del motivo de la elección entre las tres hermanas.

Lear es un hombre viejo, Ya dijimos que por eso las tres hermanas aparecen como sus hijas. A la relación paterna, que podría ejecutar tan fecundos motivos dramáticos, no se recurre más en esta obra. Ahora bien, Lear no solo es un viejo sino un moribundo. La premisa de la distribución de la herencia tan singular, pierde así toda su extrañeza. Pero este condenado a muerte no quiere renunciar al amor de la mujer, quiere oír que le digan cuanto es amado. Considérese

ahora la sobrecogedora escena final, una de las cumbres de los trágicos dentro del drama materno. Lear lleva el cadáver de Cordelia sobre el escenario. Cordelia es la muerte. Si la revertimos la situación se vuelve inteligible y familiar. Es la diosa de la muerte quien se lleva al héroe muerto fuera del campo de batalla, como las Valquirias en la mitología alemana. Una sabiduría eterna, con ropaje de mito primordial, aconseja al hombre anciano renunciar al amor, escoger la muerte, reconciliarse con la necesidad de fenecer.

El poeta nos acerca al motivo antiguo haciendo que la elección entre las tres hermanas la consuma un anciano y moribundo. La elaboración regresiva que el ha emprendido con el mito desfigurado por una mudanza del deseo nos deja traslucir su sentido antiguo lo bastante, quizá, como para posibilitarnos también una interpretación superficial, alegórica de las tres personas femeninas del motivo. Se podría

decir que se figuran aquí tres vínculos con la mujer, para el hombre inevitables: la paridora, la compañera y la corrompedora. O las tres formas en que se muda la imagen de la madre en el curso de la vida: la madre misma; la amada, que se elige a imagen y semejanza de aquella, y por último la Madre Tierra, que vuelve a recogerlo en su seno. El hombre viejo en vano se afana por el amor de la mujer, como lo recibiera primero de la madre; solo la tercera de las mujeres del destino: la callada diosa de la muerte lo acogerá en sus brazos....\*

**En correspondencia Freud-Richard Flatter, (30/ 3/ 1930), Freud.**

**Contexto y clasificación:** En esta carta Freud da respuesta a la pregunta que le hiciera Flatter, referente a si es o no posible considerar a El Rey Lear como un caso de psicosis.

Querido señor Flatter:

Le agradezco que me enviara la traducción de *The King Lear* ("El Rey Lear"), que me dio la oportunidad de releer esta vigorosa obra.

En cuanto a su pregunta de si estaría justificado considerar a Lear como un caso de histeria, me gustaría precisar que nadie tiene derecho a esperar de un poeta una transcripción clínicamente correcta de una enfermedad mental. Debe bastarnos con el hecho de que nuestros sentimientos no sean ofendidos en ningún punto y que nuestra llamada psiquiatría popular nos permita seguir la pista a la persona descrita como anormal en todas las desviaciones. Así sucede con Lear. No nos escandalizamos cuando, impulsado por su tristeza, abandona el contacto con la realidad ni cuando, aferrado al trauma, se deja arrastrar por la fantasía de venganza, ni tampoco cuando grita y rabia, en sus excesos de pasión, aunque la imagen de una psicosis consciente queda

desenfocada por semejante conducta. En realidad, no estoy seguro de si estas formaciones híbridas, en las que un afectivo se aferra al trauma y una psicótica desviación del mismo, se dan con frecuencia en la realidad. El hecho de que se calme y vuelva a sus reacciones normales cuando se da cuenta de que está seguro bajo la protección de Cordelia no me parece que justifique una diagnosis de histeria (...)"

En: Ernest Jones, "Vida y Obra de Sigmund Freud", Apéndice A.; Correspondencia Freud-James S. S. Branson, págs. 473-4).

**Contexto y clasificación:** Desarrolla ampliamente la interpretación de Branson acerca de esta obra shakespeariana, añadiendo algunos elementos que permiten su ratificación.

Mayo 25 de 1934. James S S Branson:

He estado estudiando con gran interés su trabajo sobre el Rey Lear, y he llegado a las conclusiones siguientes. Usted tiene razón: la última parte de la obra revela el significado secreto de la tragedia, las reprimidas pretensiones incestuosas al amor de la hija. En los comienzos de la familia humana suponemos, todas las mujeres pertenecían al padre: las hijas eran objetos sexuales tanto como la madre. Bastante ha quedado de esta actitud en la vida real de nuestros días; en el inconsciente estos deseos antiguos mantienen todo su rigor.

Un poeta los puede percibir oscuramente de una manera más intensa que la otra gente y trata de expresarlos. Shakespeare nos mostró en Hamlet lo sensible que era frente a otra actitud reprimida, el complejo de Edipo.

Su hipótesis aclara el enigma de Cordelia tanto como Lear. Las hermanas mayores ya han superado el funesto amor al padre y se han vuelto hostiles a él, para hablar analíticamente, abri-

gan un resentimiento porque han sido decepcionadas en su antiguo amor. Cordelia todavía sigue fiel a su amor, este es su sagrado secreto. Cuando le piden que lo revele públicamente tiene que negarse y permanecer muda. He visto comportamientos como este en muchos casos.

Ya me he tomado la libertad de señalarle mi convicción que Shakespeare es Edward de Vere, el decimoséptimo Conde de Oxford. Veamos si esta hipótesis contribuye en algo a la comprensión de la tragedia. Oxford tenía en realidad tres hijas grandes (otros hijos, incluso su único hijo varón habían ya fallecido tempranamente). Elizabeth, nacida en 1575, Bridget en 1584, y Susan en 1597. Le llamare la atención sobre un impresionante cambio introducido en Shakespeare en este material. En todos los relatos de las fuentes las tres hijas seguían solteras en la época de la confrontación de su amor al padre y se casaron luego. En Shakespeare las dos mayores están ya casadas en

ese momento (Goneril ya estaba encinta) y Cordelia era soltera. Si fijamos la redacción de El Rey Lear -seguramente con razón- en los últimos años de vida del poeta, nos hallamos con una notable confirmación. Elizabeth se casó con Lord Derby en 1595, Bridget con Lord Norris en 1599. Dado que Oxford murió en 1604, y Susan (nuestra Cordelia) se casó con Lord Pembroke en 1605, fue soltera durante toda la vida del padre. Tenemos que suponer que *Rey Lear* fue escrito después de 1599, y naturalmente antes de 1604.

El otro camino decisivo que introdujo Shakespeare en el material fue, como se daba, el presentarnos un Lear insano, y lo hizo por propia iniciativa, sin apoyarse en ninguna fuente. Podemos entender esto quizás si consideramos la analogía con el "absurdo" en los sueños. Esto significa un intenso rechazo del contenido del sueño, como diciendo: "no tendría sentido creer tal cosa". Shakespeare podría hacer otro tanto si el deseo de las

hijas se acercara mucho a la consciencia. Significaría: "sólo un loco tendría tales deseos". Lear tenía que ser un loco precisamente porque la *True Chronicle History* habla destacado su excesivo amor por las hijas. No es curioso, digamos de paso, que en la obra en que se plantea el amor del padre hacia las tres hijas no haya mención alguna de la madre, y naturalmente debía haber una madre. Este es uno de los rasgos que dan a la tragedia un sesgo de inhumanidad. Si Shakespeare fue Lord Oxford, la figura del padre que dio a sus hijas todo lo que tenía, debía tener para él cierta atracción compensatoria, ya que Edward de Vere fue exactamente lo opuesto: un padre nada satisfactorio que nunca cumplió con sus deberes. Dilapidador de su herencia, administrador mezquino de sus bienes, cubierto de deudas, no podía mantener a su familia, no vivía con ella y dejó la crianza y el cuidado de sus tres hijas al abuelo, Lord Burleigh. Su casamiento con Ann Cecil resultó muy

desdichado. Si este fue Shakespeare debió experimentar los mismos tormentos que Otelo.

Si se compara la fecha de la muerte de Oxford (1604) con las fechas de publicación y del estado del texto, se puede suponer que el poeta no compuso una pieza tras otra, sino que, por un largo periodo, estuvo trabajando en varias a la vez de manera que al morir dejó varias sin terminar. Fueron entonces concluidas de algún modo por sus amigos y colegas, dispuestas para la escena y la publicación. (Lord Derby, su primer yerno, que puede identificarse con Albany en *El Rey Lear*, y con Horacio en *Hamlet*, es el nombre de un primo favorito de Oxford, Horacio de Vere).

En un ensayo mío, *EL tema de la elección de los cofres* (1913), di otra interpretación de la historia de Lear, que solo en apariencia contradice la de usted. Lo que ahí trate de establecer fue el contenido mitológico del material, al que originalmente fue ajena la relación entre pa-

dre e hija. Con la introducción de este elemento la saga adquiere un interés que relega a un segundo plano la interpretación mitológica. Confío en poder demostrar que en *El Rey Lear* de Shakespeare el viejo significado se trasluce a ratos bajo este otro.

Con mis mejores saludos  
Freud.

### Macbeth (1606)

En: "Interpretación de los sueños" (1900), en el apartado "Los sueños de la muerte de personas queridas", pág. 274:

Contexto y clasificación: Freud se encontraba señalando la legitimidad de la interpretación de síntomas neuróticos, sueños y creaciones artísticas. Como Hamlet. En este contexto menciona también a "Macbeth", como un caso también susceptible de exégesis.

\* Si *Hamlet* trata de la relación del hijo con los padres, *Macbeth*

escrito en esa misma época, aborda el tema de la esterilidad. Así como cualquier síntoma neurótico y también el sueño, son susceptibles de sobreinterpretación - y aún esta es indispensable para una comprensión plena, de igual modo, toda genuina creación literaria surgirá en el alma del poeta por mas de un motivo e incitación y admitirá mas de un tipo de interpretación.."

Hacia 1919, Freud realiza un agregado a este párrafo, la nota número 27 ubicada en la misma página.

Contexto y cita textual: Referencia a un trabajo donde se realiza una interpretación de "La tragedia de Macbeth".

"Otros intentos de análisis de *Macbeth* se encontrarán en un ensayo mío (1915d), y también en uno de Jekels (1917).

En: "Psicopatología de la vida cotidiana" (1901), en: -

**Determinismo, creencia en el azar y superstición: puntos de vista.** pág. 238-239 y n.

**Contexto y clasificación:** Se encontraba desarrollando un ejemplo de determinismo y este estaba relacionado con una obra shakesperiana.

(...) Entonces me pregunté ¿Cuál es el número 17 de la U. B.? Pero no pude sacar nada en limpio. Como antes lo sabía con toda precisión supongo que quise olvidar ese número. Pensé y pensé mas en vano. Quise entonces seguir leyendo pero lo hacía mecánicamente, sin entender palabra, pues me martirizaba ese 17. Apague la luz y seguí buscando, al fin se me ocurre que el número 17 tiene que ser una pieza de Shakespeare. Pero ¿cuál? Se me ocurre *Hero and Leander*, sin duda un estúpido intento de mi voluntad por distraerme. Por último me levanto y busco el catalogo de la U. B. El número 17 es *Macbeth*. Me veo forzado a comprobar para mi

confusión, que no sé casi nada del drama, a pesar de haberme preocupado no menos de esa obra que de los otras de Shakespeare. Sólo se me ocurre: *Asesino, Lady Macbeth, brujas, "lo bello es vil"*, y en su tiempo había hallado muy hermosa la traducción de *Macbeth* por Schiller. Sin duda quería olvidar esa pieza ( n 11. Para el esclarecimiento de *Macbeth* No. 17, Adler me comunica que cuando la persona en cuestión tenía 17 años, ingresó en una sociedad anarquista que se había fijado como meta le regicidio. Fue por eso sin duda, que el contenido de *Macbeth* cayó en el olvido ( )

En: "El Delirio y los sueños en la *Gradiva* de Jensen (1907-1906-), pág. 15.

**Contexto y clasificación:** Señala como un ejemplo de las creaciones en las que esta inmerso gracias al poeta el mundo fantástico, las obras *Hamlet* y *Macbeth* de Shakespeare.

La tensión en la que el poeta nos ha mantenido hasta ahora, se acrecienta en este lugar hasta extremarse por un momento en penosa complejidad. No es solo nuestro héroe quien manifiestamente ha perdido el equilibrio, nosotros mismos nos encontramos desorientados ante la aparición de 'Gradiva', hasta allí, una figura de piedra y una imagen de la fantasía ¿Es una alucinación de nuestro héroe deslumbrado por el delirio, un espectro 'real', o una persona de carne y hueso? Y no es que debamos creer en espectros para formular esas alternativas, el autor que ha subtitulado 'fantasía' a su relato no ha hallado todavía ocasión alguna de declarar si se propone dejarnos en este universo nuestro que se proclama positivo, gobernado por leyes de la ciencia o conducimos a algún otro mundo fantástico en que se atribuyera realidad a espíritus y espectros, como lo muestran los ejemplos de *Hamlet*, de *Macbeth*, de Shakespeare, estaríamos pron-

tos a internarnos con él, sin vacilar, en un universo así (...)'

**En: "Escritos breves", respuesta a una encuesta "Sobre la lectura y los buenos libros" (1906), pág. 223:**

**Contexto y clasificación:** Freud da respuesta a una carta en donde le piden nombre diez buenos libros. Ante ésta petición el padre del psicoanálisis aclara la que pudieran haber sido su respuesta de haber podido nombrarse los libros más grandiosos de la literatura universal. En este contexto menciona dos obras de creación shakespereana. "Hamlet" y "Macbeth".

'Ustedes me piden que les nombre diez buenos libros' y se refusan a agregar una sola palabra aclaratoria. Entonces, no solo me dejan librado a elegir los libros, sino explicitar la demanda que me dirigen. Habitado a prestar oídos a pequeños indicios no puedo menos que atenerme al texto en que envuelven su

enigmático pedido. No dicen "las diez obras más grandiosas" (de la literatura Universal), a lo cual yo habría de responder, con tantísimos otros: Homero, Las tragedias de Sófocles, El Fausto de Goethe, *Hamlet*, *Macbeth* de Shakespeare etc. ...'

**En: "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre" (1910), pág. 166 y n 7, escribe:**

**Contexto y clasificación:** Desarrollando el tema de la angustia de nacimiento Freud introduce una referencia a uno de los personajes de la tragedia de Macbeth que por su forma de haber llegado al mundo no conoció este tipo de angustia. Esta cita ilustra una idea que venía desarrollando.

'El nacimiento es tanto el primer o de todos los peligros mortales como el arquetipo de todos los posteriores, ante los cuales sentimos angustia; y es probable que al vivenciar el nacimiento

no nos haya dejado como secuela la expresión de afecto que llamamos angustia.

Por eso no conoció angustia *Macduff*, el de la saga escocesa, pues no fue parido por su madre, sino arrancado de su vientre...' (Cf. Shakespeare, *Macbeth*, Acto V, escena 7. Es la primera amplia referencia de Freud al vínculo entre el nacimiento y la angustia...)

**En: Correspondencia Freud-Oscar Pfister, (marzo 6, 1910).**

**Contexto y cita textual:** Freud manifestaba su interlocutor su incertidumbre por la llegada de un día en que no pudiera realizar su trabajo intelectual, debido a algún impedimento físico, deseaba, como el rey Macbeth poder morir "con la armadura puesta".

'... La vida sin trabajo no me la puedo imaginar agradable. Soñar y trabajar son para mí lo mismo; ninguna otra cosa me divierte.

Esto sería un signo de seguridad, sino tropezara con la idea terrible de que la productividad depende totalmente de una disposición sensible. ¿Qué se puede emprender en un día o en una época en que las ideas fallan o las palabras no acuden?. No deja uno de estremecerse frente a esta posibilidad. Por ello, con toda la resignación frente al destino que conviene a un hombre cabal, tengo sin embargo una suplica absolutamente íntima: ninguna enfermedad, ninguna limitación de la capacidad de rendimiento debida a una desgracia física.

Que se nos permita morir con la armadura, como dice el Rey *Macbeth*. (...)"

**En: "Tótem y Tabú" (1913-1914), en el apartado "El Tabú y la ambivalencia de las mociones de sentimiento" pág. 45 y n 14, menciona:**

"...antes de considerar otras clases prácticas de tabú en el trato a los enemigos, tenemos que

pronunciarnos sobre una objeción que parece natural. Con Frazer y otros, se nos diría que la motivación de estos preceptos de estos preceptos de apaciguamiento es bien simple y nada tiene que ver con una "ambivalencia". Estos pueblos están dominados por el miedo supersticioso a los espíritus de los enemigos abatidos, miedo que no era ajeno a la Antigüedad Clásica y que el gran dramaturgo británico llevó al teatro en las alucinaciones de *Macbeth* y de *Ricardo III*. De esta superstición -se sostendría- derivan de una manera consecuente todos los preceptos de apaciguamiento como también las restricciones y expiaciones de que luego hablaremos; en favor de esta concepción hablan también las ceremonias reunidas en el cuarto grupo que no admiten otra explicación que la de ser unos intentos por ahuyentar el espíritu del asesinado que persigue a su matador (Cf. Frazer -Ibid. pág. 169-74. "Estas ceremonias consisten en golpes con los escu-

dos, gritos, bramidos y producción de ruido con el auxilio de instrumentos")..."

**"Algunos tipos de caracteres dilucidados por el trabajo psicoanalítico, en: "Los que fracasan cuando triunfan" (1914-1916- ), págs. 325-331, y n 3-8 :**

**Contexto y clasificación:** Ilustra con *Lady Macbeth*, de la obra shakespereana "La tragedia de *Macbeth*", uno de los tipos de caracteres dilucidados por el trabajo psicoanalítico. Los que fracasan cuando triunfan. Así mismo proporciona una interpretación de la misma.

"...Una persona que se derrumba tras alcanzar un triunfo después que brega por el con pertinaz energía es *Lady Macbeth* de Shakespeare. 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 mi espíritus que servís a los mortales pensamientos! Despojádme de mi sexo!..."*

*" ¡ Venid a mis senos de mujer y convertid mi leche en hiel, emisarios homicidas !" (Acto I, escena 5).*

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

Una única imperceptible moción renuente se apodera de ella antes de obrar:

*" Yo misma lo hubiese hecho ,*

*de no haberme recordado a mi padre dormido" (Acto II, escena 2)*

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

*" Nada se gana, al contrario, todo se pierde, cuando nuestro deseo se cumple sin contento. Vale mas ser aquello que hemos destruido, que por la destrucción vivir en dudosa alegría ". (Acto III, escena 2).*

Pero persevera. En la escena el banquete, la que sigue a esas palabras, solo ella conserva la sangre fría, salva la turbación de su marido, haya 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 en-

tonces infunde animo a su esposo.

*" ¡ Que vergüenza mi señor, que vergüenza !, ¿ Un soldado, y con miedo?. ¿ Porqué temer que alguien lo sepa, si nadie puede pedir cuentas a nuestro poder" (Acto V, escena 1).*

Oye el toc-toc de la puerta que atemorizo 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 vanalidad de ese empeño. El arrepentimiento parece haberla postrado a ella, la que parecía tan despiadada. Cuando *Lady Macbeth* muere, su esposo, que entre tanto se ha vuelto inflexible, como ella se muestra al principio, solo le dedica un breve epitafio:

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

Y ahora uno se pregunta ¿Qué fue lo que destruyó ese carácter que parecía forjado del material mas duro?, ¿Fue sólo la desilusión, la otra cara de la hazaña cumplida?, ¿Acaso sabemos inferir que también en *Lady Macbeth* una vida anímica en su origen dulce y de femenina blandura se fue empujado hasta alcanzar una concentración y una tensión extrema que no podrían ser duraderas, o tenemos que salir en busca de indicios que nos hagan comprender humanamente ese derrumbe por una motivación mas profunda?

Considero imposible acertar aquí con una decisión, *Macbeth* de Shakespeare, es una pieza de ocasión compuesta para la coronación de Jacobo, hasta entonces rey de Escocia. El material preexistía y había sido tratado contemporáneamente por otros autores, cuyo trabajo, es probable Shakespeare aprovechó de manera habitual.

Presentaba notables analogías con la situación presente. La "virginal" Isabel, de quien las habladurías había sido infecunda y cierta vez, cuando le dieron la noticia del nacimiento de Jacobo, en un doloroso estallido se definió como "un tronco estéril" (Cf. *Macbeth* (Acto III, escena 1): "Cañeron sobre mi cabeza una corona infructífera, y me dieron a empuñar un cetro estéril que me arrancara una mano extraña, pues no tengo hijo que me suceda..."), se vio forzada justamente a dejar que la sucediera el rey de Escocia. Pero este era el hijo de aquella María cuya ejecución ella había dispuesto aún a disgusto, y que a pesar de todo lo que se empañaron las relaciones por causas políticas no dejaba de ser su pariente consanguínea y huésped.

La ascensión al trono de Jacobo I, fue como un testimonio de la maldición de la esterilidad y de la bendición de una generación continuada. Y por ese mismo contraste se rige el desarrollo de

*Macbeth* de Shakespeare (Cf. Freud ya había sugerido esto en la primera edición de "La interpretación de los sueños", 1900). Las parcas le habían asegurado que él sería el rey, pero a *Banquo* que sus hijos debían sublevarse la corona. *Macbeth* se subleva contra este veredicto del destino no se conforma con satisfacer su propia ambición, quiere ser el fundador de una dinastía y no haber asesinado para beneficios de unos extraños. Se descuida este punto cuando solo se quiere discernir en la pieza de Shakespeare la tragedia de la ambición.

Resulta claro como *Macbeth* no puede vivir eternamente, no le queda mas que un camino para desvirtuar la parte de la profecía que le es desfavorable, a saber, tener él mismo hijos que puedan sucederle. Es lo que parece esperar de su fuerte mujer:

*"No des a luz más que hijos varones, pues tu temple intrépido*

*no puede dar mas que machos"*  
( Acto I, escena 7)

Y es igualmente claro que si es defraudado en esta expectativa deberá someterse al destino; de otro modo, su obrar perdería toda meta, toda finalidad, y se mudaría en la furia ciega de alguien que está condenado a desaparecer, pero que antes, quiere aniquilar lo que se ponga a su alcance. Vemos que *Macbeth* recorre este desarrollo y el ápice de la tragedia hallamos aquel grito conmovedor, cuya multivocidad se ha reconocido tantas veces y podría contener la clave de la mudanza de *Macbeth*; nos referimos al grito de *Macduff*.

" ¡ El no tiene hijos ! ". ( Acto IV, escena 3).  
Eso quiere decir sin duda: "Solo porque el no tiene hijos pudo matar a los míos, pero puede esconder algo mas profundo que empuja a *Macbeth* a rebasar en mucho a su naturaleza y que también alcanza a su dura mujer en su único punto débil. Pero si

se contempla el panorama de la tragedia desde el punto de vista culminante que marcan las palabras de *Macduff*, se la ve a toda ella recorrida por referencias a la relación padre-hijo.

El asesinato del noble *Duncan* es poco menos que un parricidio; en el caso de *Banquo*, *Macbeth* ha matado al padre, mientras que el hijo se le escapó; en cuanto a *Macduff* le mató a los hijos porque el padre se le había escapado. En la escena del conjuro, las Parcas le hacen aparecer un niño ensangrentado y un niño coronado; la cabeza cubierta con un casco que apareció es, sin duda *Macbeth* mismo. Pero en el trasfondo se levanta la sombra figura del vengador *Macduff*; él mismo una excepción a las leyes de la generación, pues no nació de su madre, sino que lo sacaron de su vientre.

Ahora bien, sería de una justicia poética regida 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 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 mas 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 contra los derechos de la naturaleza y al mismo tiempo le recuerda que por su propia culpa ha sido privada de los mejores frutos de su crimen.

En la crónica de Holinshed (1577), de la que Shakespeare tomó el tema de *Macbeth*, *Lady Macbeth* es mencionada una sola vez como una ambiciosa que instigó a su marido al asesinato para convertirse en reina. Nada se dice de los ulteriores destinos, ni de un desarrollo de su carácter.

En cambio, parece como si la mudanza del carácter de *Macbeth* en una fiera sanguinaria tuviera ahí motivos parecidos que los que acabamos de aventurar. En efecto en *Holinshead*, entre el asesinato de *Duncan*, por el cual *Macbeth* se hace rey y sus posteriores fechorías transcurren diez años en el que el se muestra como un monarca severo pero justo. Solo pasado este lapso le sobreviene aquella alteración, dominado por el martirizante temor que la profecía augurada para *Banquo* pudiera cumplirse, como en efecto ocurrió con la de su propio destino. Sólo entonces hace asesinar a *Banquo* y es llevado como en Shakespeare de un crimen a otro. Es verdad que en la crónica de *Holinshead* no se dice expresamente que su falta de hijos lo empujara por ese camino, pero en ella queda tiempo y espacio para esta sugerente motivación. No así en Shakespeare. En la tragedia, los acontecimientos se precipitan con una prisa que suspende el aliento, y por las indi-

caciones de los personajes se pueden calcular que la acción de la pieza transcurre mas o menos en una semana.

Esta precipitación resta base a todas nuestras construcciones sobre los motivos del vuelco de carácter de *Macbeth* y su mujer y empujar al hombre a una fura 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 mas internos ¿ Cuáles pueden ser esos motivos, que en un lapso tan breve hacen de una ambición pusilánime una fiera desenfrenada, y de la instigadora de temple de acero una enferma contrita por el arrepentimiento? He aquí algo que a mi juicio no puede averiguarse. Creo que no tenemos mas remedio que re-

nunciar a ello en esa triple oscuridad en que se ha condensado, la mala conservación del texto, la ignorada intención de su creador y el sentido secreto de la saga. Y yo no admitiría, por otra parte, que alguien objetase tales indagaciones por cosas en vista del grandioso efecto que la tragedia produce en el espectador. 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 entender el mecanismo psicológico de ese efecto. También me parece fuera de lugar aquí la observación de que el artista es libre de compendiar arbitrariamente la sucesión natural de los acontecimientos que presenta, si mediante ese sacrificio de la común verosimilitud puede obtener un realce del efecto dramático. Un sacrificio así solo puede justificarse si menos cabalmente la verosimilitud (Cf. Como en el cortejo de *Ricardo III*, a Ana junto al féretro del rey por

el asesinato), mas no si suprime el enlace causal; si el efecto dramático no quedara roto si el ocurrir temporal se dejara indeterminado en lugar de circunscribirlo a unos pocos días mediante declaraciones expresas.

Es tan penoso abandonar por insoluble un problema como el de *Macbeth* que me atrevo a señalar algo que apunta a una salida novedosa.

Ludwing Jekels, en un reciente estudio sobre Shakespeare (Cf. Este artículo no parece haberse publicado. En un artículo posterior sobre *Macbeth*, Jekels, (1917) apenas alude a esta teoría fuera de la cita de este párrafo, en otro trabajo "Zur psychologie der Ko mödie" (1926) Jekels vuelve sobre el tema, pero una vez mas muy someramente) ha creído entrever un resorte de la técnica del poeta que también podría operar en *Macbeth*. Opina que Shakespeare con frecuencia parte un carácter en dos personajes, cada uno de los cua-

les, como bien se comprende, parece después incompleto hasta que no se lo recompone en unidad con el otro. Ese podría ser el caso con *Macbeth* y *Lady Macbeth*, y entonces, sería en vano, desde luego, el empeño de concebirla a ella como una persona autoritaria y de buscar los motivos de su mudanza sin tomar en cuenta el *Macbeth* complementario. No he de seguir adelante por esta pista; empero, quiero aducir algo que de manera harto llamativa apoya esta concepción, a saber que los gérmenes de angustia que la noche del asesinato brotan en *Macbeth*, no prosperan en el sino en *Lady Macbeth* (Cf. Dermesteler (1881, pág. XXV) *Macbeth*, París (329-30). El 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 mas!, ¡*Macbeth* ha asesinado al sueño!", y entonces *Macbeth* no debería dormir mas, pero nada

de eso percibimos; no vemos que el rey *Macbeth* no duerma mas; y si 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 bastara para limpiarlas; en ese momento ella le infundió confianza; "*Un poco de agua nos limpiará de esa acción*", pero después, es ella la que durante un largo corto de hora se lava y no puede quitarse las salpicaduras de la sangre; "*Ni todos los perfumes de Arabia, purificarían esta pequeña manita*" ( Acto V. escena 1).

Así se cumple en ella lo que el, en los remordimientos de su conciencia moral temía, pasa ella a ser la arrepietida tras el crimen, el 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 psíquicas y quizás, copias de un mismo modelo.

Si en la figura de *Lady Macbeth* no hemos podido averiguar por qué ella, tras el triunfo, se derrumba tras la enfermedad, quizás nos resulte más promisoría la creación de otro gran dramaturgo que gusta aplicarse con rigor insospechado a la tarea del examen psicológico (...)

**En: Conferencias de introducción al psicoanálisis, (1916 - 1915-16-), 5ª conferencia. Dificultades y primeras aproximaciones, pág. 87.**

**Contexto y clasificación:** Se encontraba intentando dilucidar cual era el papel que juegan los estímulos internos y externos en el sueño y compara este con los móviles que puede tener un artista para la creación de una obra, en este caso Shakespeare, en *Macbeth*

"(...) Cuando un individuo hace algo movido por una incitación, esta última no agotará, forzosamente la obra de aquel. Por ejemplo *Macbeth*, de

*Shakespeare*, es una pieza de ocasión compuesta para celebrar el acceso al trono, del rey que por primera vez cañía en su cabeza las coronas de los tres reinos. Pero, ¿agota esta ocasión histórica el contenido del drama, nos explica sus grandezas y sus enigmas? (...)"

**En: Conferencias de introducción al psicoanálisis, (1917 - 1916-17-), 25ª conferencia. La angustia, pág. 361 y n°.**

**Contexto y clasificación:** Ejemplifica una idea que venía desarrollando acerca de la angustia en el nacimiento con el caso de Macduff en *Macbeth* de Shakespeare

"(...) Por cierto estamos convencidos de que la disposición a repetir el primer estado de angustia se ha incorporado tan profundamente al organismo, a través de la serie innumerable de las generaciones que ningún individuo puede sustraerse a ese efecto, por más que el legenda-

rio Macduff haya sido 'arrancado prematuramente del seno materno' (n°. *Macbeth* Acto V, escena 7)

**En: "Pegan a un niño". Contribuciones al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales, (1919), pág. 184-185.**

**Contexto y clasificación:** Se encontraba analizando la función de la fantasía y los celos en función del complejo parental. Introduce una nota para ilustrar esos pensamientos.

"(...) En efecto, sabemos que al acercarnos al origen suelen borrarse todos los signos distintivos sobre los cuales estamos habituados a edificar nuestras diferenciaciones. Entonces, quizás suene parecido a la profecía que las tres brujas hicieron a Banquo: 'No indudablemente sexual, no sádico tampoco, pero sí el maternal desde el cual ambas cosas están destinadas a nacer después. (En *Macbeth* -Acto I, escena 3-, las brujas le profetizan

a Banquo que será 'menos grande que Macbeth, y mas grande/ no tan feliz y mas feliz/ procreará reyes y no será rey').

En: *Lo ominoso* (1919), pág. 230.

**Contexto y clasificación:** Trata de ejemplificar que un autor nos introduzca en un mundo real o un mundo fantástico, con lo cual logra crear en el espectador incertidumbre.

"(...) Como es notorio, tiene derecho a hacer lo uno o lo otro, y si por ejemplo ha escogido como escenario de sus figuraciones un mundo donde actúan espíritus, demonios y espectros -tal es el caso de Shakespeare en *Hamlet*, *Macbeth* y, en otro sentido en *La Tempestad* y en *Sueño de una noche de Verano*, hemos de seguirlo en ello, y todo el tiempo que dure nuestra entrega a su relato, tratar como una realidad objetiva ese universo por él presupuesto [...]"

En: *Lo ominoso* (1919), pág. 249.

**Contexto y clasificación:** Se encontraba señalando como hacen los poetas para imprimir a sus creaciones literarias el carácter de ominoso.

"(...) El autor literario puede también crear un universo que, menos fantástico que el de los cuentos tradicionales, separe del universo real por la aceptación de unos seres espirituales superiores, demonios o espíritus difuntos. En tal caso, todo lo ominoso que habría adherido a estas figuras se disipa, en tanto constituyen las premisas de esta realidad poética. Las Animas del Infierno de Dante o las pariciones de espectros en *Hamlet*, *Macbeth*, *Julio Cesar* de Shakespeare, pueden ser harto sombrías y terroríficas, pero en el fondo son tan poco ominosas como el festivo universo de los dioses homéricos.

### Julio Cesar (1607).

En: "La interpretación de los sueños"(1900), en: *El trabajo del sueño (continuación)*, pág 424 y n. 29.

**Contexto y clasificación:** Realizando la interpretación a uno de sus sueños, cita la obra shakespereana "Julio Cesar", como una de las asociaciones que se desprenden del mismo. Aquí observamos la identificación del padre del psicoanálisis con uno de los personajes de dicha obra.

"Acabo de formar una frase de cuño muy particular, para lo cual debe haberme influido algún modelo. ¿Y dónde hay una antítesis parecida, en que se ponen una junto a la otra las dos reacciones contrapuestas hacia la misma persona, y ambas pretenden estar plenamente justificadas y no obstante dicen no estorbarse la una a la otra? En un único pasaje que se graba profundamente en el lector; en

el discurso justificatorio de Bruto, en el "Julio Cesar", de Shakespeare (Acto III, escena 2): *"Porque Cesar me amo lloro por él; porque fue afortunado, regocijome, porque fue valiente lo venero, mas porque fue ambicioso lo maté"*. ¿No es esta la misma construcción de las frases y la misma oposición de ideas incluidas en el pensamiento onírico que yo he descubierto. Hago entonces de Bruto en el sueño ¿Si pudiera descubrir en el contenido de este alguna otra pista que corroborase el sorprendente enlace colateral! Creo que podría ser la siguiente: Mi amigo FL. Vino a Viena en julio. Pero ese detalle no encuentra apoyo alguno en la realidad. Que yo sepa mi amigo jamas estuvo en Viena en el mes de julio. Pero el mes de julio se llama así por Julio Cesar, y muy bien podría ser este el subrogado de la alusión que busco al pensamiento intermediario, el de que yo hago el papel de Bruto (Había otra conexión mas entre "Cesar" y "Emperador")

**En:** "La Interpretación de los sueños", (1900), en: -El trabajo del sueño, pág. 481.

**Contexto y clasificación:** Realiza esta alusión a la obra shakespereana en el contexto de la interpretación del sueño "Non vixit".

"(...) Porque fue ambicioso lo maté (Cf. pág. 424). Porque no supo esperar a que el otro le dejase su lugar por eso él mismo fue quitado de en medio. Esos pensamientos me acudieron inmediatamente después de la ceremonia en que se descubrió el monumento consagrado (no a él), sino al otro (...)"

**En:** "Psicopatología de la vida cotidiana" (1901), tomo VI, en: -El desliz en la lectura y escritura, 70 y n. 63.

**Contexto y cita textual:** Freud se encontraba ilustrando un concepto e introduce la cita a Julio Cesar como otro posible.

"(...) Es como si al poner por escrito el apellido Burckhard, era el de aquél tocólogo hubiera yo pensado en mi algo malo contra B., en el publicista (Véase por ejemplo el pasaje de Julio Cesar, Acto III, escena 3:

*"Cinna: Sinceramente mi nombre es Cinna,*

*Un ciudadano: ¡Háganlo pedazos! Es un conspirador.*

*Cinna: Yo soy Cinna, el poeta...*

*No soy Cinna el conspirador.*

*Otro ciudadano: No importa su nombre, es Cinna; arránquenle el corazón y déjenlo partir"*

(En el original esta nota se hace corresponder erróneamente con el final de la oración), pues la tergiversación de nombres, significa a menudo un denuesto, según dije ya a propósito del trastrabarse (...)"

**En:** Correspondencia Freud-Jung, 3/ mayo/ 1908.

**Contexto y clasificación:** Freud revela a Jung algunos de los sentimientos que le despierta Ernest Jones, e introduce una frase

shakespereana, que ilustra adecuadamente estos pensamientos; además señala que Jones, le recuerda a Casio, quien como recordaremos fue uno de los conspiradores contra Julio Cesar, esto podría significar una gran desconfianza por parte del psicoanálisis hacia el que posteriormente fuera su biógrafo.

"(...) Jones es, desde luego una persona muy interesante y de mérito, pero siento algo en contra de él casi diría yo que de extrañeza de raza. Es un fanático y come demasiado poco. *"Dejád que en torno mio halla hombres rollizos"* (Shakespeare, *Julio Cesar I, 2*), decía Cesar etc.. Casi me recuerda el flaco Casio. Niega toda herencia, para él soy casi un reaccionario ¿Cómo se ha entendido con él, dada la moderación de usted? (...)"

En: "A propósito de un caso de Neurosis obsesiva" (1909), en: *Introducción al entendimiento de la cura*, pág 143 y n. 17.

**Contexto y cita textual:** Freud se encontraba señalando como se manifiesta la ambivalencia de sentimientos en las personas "indiferentes" y lo ejemplifica con el diálogo de Bruto, sobre Julio Cesar.

"(...) En caso de las personas indiferentes -prosigo-, sin duda les ha de resultar fácil mantener en coexistencia los motivos que para una simpatía moderada y una antipatía también regular: por ejemplo, si es funcionario y acerca de su jefe de oficina piensa que es un superior agradable pero un mal jurista y un juez inhumano. Por lo demás, algo parecido dice Bruto sobre Cesar, en Shakespeare (Acto III, escena 2): *"Porque Cesar me amó, lloro por él; porque fue afortunado regocijarme, porque fue valiente lo venero, mas porque fue ambicioso lo mate"* (En esta mismas palabras de Julio Cesar, desempeñaron un papel importante en las asociaciones de Freud en uno de sus propios sueños -Cf. 'La interpretación de los

sueños (1900), pág. 424. ) Y este dicho ya nos produce extrañeza porque nos hemos representadas mas intensas la afectación de Bruto por Cesar. Y respecto de una persona mas allegada, por ejemplo su esposa, se afanaría él por tener una sensación unitaria y por eso, como universalmente ocurre en los seres humanos, descuidaría los defectos que pudieran provocar su antipatía, dejaría de verlos como si estuviera ciego. Es entonces -prosigo- el mismo gran amor el que no admite que el odio (caricaturescamente así designado), que por fuerza ha de tener alguna fuente, permanezca consciente). Ciento que es un problema averiguar de donde proviene este odio; sus propios enunciadados apuntaron a la época en que temía que los padres coligieran sus pensamientos (...)"

En: *Lo ominoso (1919)*, pág. 249.

**Contexto y clasificación:** Se encontraba señalando como ha-

cen los poetas para imprimir a sus creaciones literarias el carácter de ominoso.

"(...) El autor literario puede también crear un universo que, menos fantástico que el de los cuentos tradicionales, separe del universo real por la aceptación de unos seres espirituales superiores, demonios o espíritus difuntos. En tal caso, todo lo ominoso que habría adherido a estas figuras se disipa, en tanto constituyen las premisas de esta realidad poética. Las Animas del Infierno de Dante o las pariciones de espectros en *Hamlet*, *Macbeth*, *Julio César* de Shakespeare, pueden ser harto sombrías y terroríficas, pero en el fondo son tan poco ominosas como el festivo universo de los dioses homéricos.

#### Tímón de Atenas (1610).

En: "La interpretación de los sueños", en: *Sueños típicos*, págs. 274.

**Cita textual y clasificación:** Se encuentra desarrollando algunas interpretaciones acerca de la personalidad de Shakespeare, a partir de rasgos característicos de dos de sus obras. *Hamlet* y *Tímón de Atenas*.

"(...) De tal modo he traducido a lo consciente aquello que en el alma del protagonista tiene que permanecer inconsciente; si alguien quiere llamar histórico a Hamlet, no puedo yo sino adscribirlo como la consecuencia de mi interpretación. A ello conviene muy bien la repugnancia por lo sexual que Hamlet expresa en el coloquio con Ofelia, esa misma repugnancia que en los años siguientes se apodera cada vez mas del alma del poeta hasta alcanzar su expresión culminante en *Timon de Atenas* (...).".

#### La Tempestad (1612).

En: "Tótem y Tabú y otras obras", en: *El retorno del totemismo en la infancia*, págs. 156 y n. 61.

**Contexto y clasificación:** Ilustra un concepto que se encontraba desarrollando, a través de una cita shakespeareana.

"(...) Un proceso como la eliminación del padre primordial por la banda de hermanos no podría menos que dejar huellas imperecederas en la historia de la humanidad, y procurarse expresión en formaciones substitutivas tanto mas numerosas, cuanto menos estaba destinado a ser recordado él mismo (Anel, en *La Tempestad*: "*Full fathom five thy father lies: Of his bones are coral made; Those are pearls that werv his eyes: Nothing of him that doth fade, but doth suffer a sea-change Into something rich and strange*" (A cinco brazas planas yace lu padre, coral se ha hecho de sus huesos; perlas son lo que sus ojos fueron todo lo que en él sulre conversión marina, en algo extraño y rico)"

**En: Lo ominoso (1919), pág. 230.**

**Contexto y clasificación:** Trata de ejemplificar que un autor nos introduzca en un mundo real o un mundo fantástico, con lo cual logra crear en el espectador incertidumbre.

"(...) Como es notorio, tiene derecho a hacer lo uno o lo otro, y si por ejemplo ha escogido como escenario de sus figuraciones un mundo donde actúan los espíritus, demonios y espectros -tal es el caso de Shakespeare en Hamlet, Macbeth y en otro sentido, en La Tempestad y en Sueño de una Noche de Verano, hemos de seguirlo en ello y, todo el tiempo que dure nuestra entrega a su relato, tratar como una realidad objetiva ese universo por el presupuesto (...)"

### William Shakespeare

(1564-1616).

**En: Dostolevski y el parricidio" (1927), pág. 175.**

**Contexto y clasificación:** Aquí Freud, se encontraba hablando de lo complejo de la personalidad de Dostoevski, y refiere a Shakespeare ya que para el psicoanalista, en una de las "fachadas" del ruso, se le puede comparar con la grandeza del dramaturgo inglés.

"(...) En la rica personalidad de Dostoevski, uno distinguirá cuatro fachadas: el literato, el neurótico, el pensador ético y el pecador ¿Cómo orientarse en medio de esa desconcertante complicación?. Lo menos dudoso es el literato no muy atrás de Shakespeare(...)"

**En "El malestar en la cultura" (1930-1929-), pág. 91.:**

**Contexto y cita textual:** Aquí se encontraba señalando algunas

prácticas que comúnmente relacionamos con la cultura, e introduce la nota de Shakespeare para ejemplificar esta idea.

" (...) No nos formamos una elevada idea acerca de la cultura de una ciudad rural de la época de Shakespeare cuando leemos que frente a los portales de su casa paterna, en Stratford, había un elevado montículo de estiércol. Si en el bosque de Viena vemos papeles diseminados, arrojados allí sentimos disgusto y motejamos el hecho de "bárbaro" (que es lo opuesto de cultural) (...)"

**En "Alocución a la casa de Goethe, en Francfort" (1930), pág. 211.**

**Contexto y clasificación:** En este pasaje Freud se encontraba señalando la necesidad de contar con una biografía precisa de los grandes hombres, ya que esto puede facilitar la comprensión de sus obras. La referencia a Shakespeare obedece a un

ejemplo que el psicoanalista proporciona de los casos en los que existe una profunda imprecisión de los datos biográficos.

"(...) es indudable que una biografía tal satisface en nosotros una intensa necesidad, por ejemplo en el caso de Shakespeare es indudable que a todos nos penoso no saber todavía quien fue el autor real de las comedias, tragedias y sonetos de Shakespeare, si lo fue de hecho el indocto hijo del pequeño burgués de Stratford, que alcanzó en Londres una modesta posición como comediante, o mas bien Edward de Vere, decimoséptimo Conde de Oxford, hereditario Lord Great Chamberlain of England, de alta cuna y refinada cultura, apasionado y turbulento, un aristócrata en alguna medida destacado. (Cita textual: Freud mencionó por primera vez en una obra publicada su opinión acerca de la autoría de las obras de Shakespeare en un agregado en 1930 a una nota al pie en "La interpretación de los

sueños" (1900a) tomo IV, pág. 266), aquí se ocupa el asunto en forma muy exhaustiva. Volvió sobre el en una nota agregada en 1935 a su "Presentación autobiográfica" (1925d, tomo XX, págs. 63-4) y en el "Esquema de Psicoanálisis" (1940a) tomo 23, pág. 192 y n1, donde ofrezco mas referencias)(...)"

En " Moisés y la religión monoteísta" (1937-9); en 'Si Moisés era Egipcio', págs. 62-3.

**Contexto y Clasificación:** El padre del psicoanálisis rechaza que sea adecuada la utilización de las obras literarias para la explicación de algunos casos, sin haber intentado otro tipo de explicaciones. Introduce la referencia a Shakespeare para aclarar que también este no escapa de la consideración anterior.

"(...) Bien se sabe, el genio es insondable e irresponsable, y por eso no se debe recurrir a él como expediente explicativo hasta que

se haya denegado toda otra solución La misma consideración es válida par el maravilloso caso de William Shakespeare, de Stratford. (Cita textual: Cf. "Esquema de Psicoanálisis" infra pág. 192 y n4) (...)"

**Bibliografía.**

1. Bloom, Harold (1994), **El Canon Occidental**. Tr. Demián Alou, Barcelona: Anagrama, 1996.
2. Calvino, Italo, (1990), **El castillo de los destinos cruzados**. Tr. Aurora Bernárdez, Madrid: Siruela, 1995.
3. Calvino, Italo., (1991), **Por qué leer los clásicos**. Tr. Aurora Bernárdez, Barcelona: Tusquets editores, 1994.
4. Carlyle, Thomas., (S/F), **Los Héroos**. Tr. Pedro Humbert, España: Sarpe, 1985.
5. Coleridge, S. T. (1808), **Los síntomas específicos de la aptitud poética, dilucidados en un análisis crítico de las obras 'Venus y Adonis' y 'El rapto de Lucrecia', de Shakespeare**. En: "Ensayistas Ingleses", Clásicos Jackson, t. XV. México: Jackson Editores, 1963, págs. 142-149.
6. Da Ponte, Lorenzo., (1790), **Così fan Tute**. Tr. Roger Alier, Barcelona: Editorial Punto clave, 1988.
7. David, Charles., (1951), **Shakespeare para españoles**, Madrid. Revista de Occidente, 1951.
8. De Cervantes, M. (1605-1615), **El Ingenioso Hidalgo, Don Quijote de la Mancha**. Clásicos de la literatura Universal. Barcelona: Ediciones Nauta, 1955.
9. De Monmouth, Geoffrey (1984), **Historia de los Reyes de Britania**. Tr. Luis Alberto de Cuenca y Prado, Madrid. Editora Nacional, 1984.
10. De Quincey, Thomas (S/F) a , **La esfinge de Tebas**. En: Rev. Biblioteca de México, número 37, enero- febrero, México, 1997, págs. 3-9.
11. De Quincey, Thomas (S/F) b , **Sobre el llamado a la puerta en 'Macbeth'**. En: "Ensayistas Ingleses", Clásicos Jackson, t. XV. México: Jackson Editores, 1963, págs. 258-262.
12. De Trinker, Martha k. (1936), **Las Heroínas de Shakespeare**, México: U.N.A.M., Tesis para obtener el grado de Maestría en Letras, Facultad de Filosofía y estudios superiores.

**Bibliografía**

13. Devereux, George (S/F), **Porqué Edipo mató a Layo**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, Tr. Juan José Utrilla, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 246-269.
14. Dostoievski, Fedor M. (1878-80), **Los Hermanos Karamasov**. México: Porrúa, 1995.
15. Ferenczi, S., (1912), **Psicoanálisis**. T. I, Madrid: Espasa- Calpe, 1981.
16. Foucault, M., (S/F), **La verdad y las formas jurídicas**. México, Gedisa, 1984.
17. Forrester, (1990), **Seduciones del psicoanálisis: Freud, Lacan, Derrida**. México: Fondo de cultura económica, México, 1995.
18. Freud, S., (1900), **La interpretación de los sueños**. Obras completas, tomo IV y V, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
19. Freud, S., (1905-06), **Personajes psicopáticos en el escenario**. Obras completas, tomo VII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
20. Freud, S. (1906), **Respuesta a una encuesta 'Sobre la lectura y los buenos libros'**. Obras completas, tomo IX, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1989.
21. Freud, S., (1906)a, **El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen**. Obras completas, tomo IX, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1989.
22. Freud, S., (1908 -1907-), **EL creador literario y el fantaseo**. Obras completas, tomo IX, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1989.
23. Freud, S., (1911), **Sueños en el folklore**. Obras completas, tomo XII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1980.
24. Freud, S., (1912-13), **Tótem y Tabú**. Obras completas, tomo XIII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1980.
25. Freud, S., (1913), **El motivo de la elección del cofre**. Obras completas, tomo XII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1980 .
26. Freud, S. (1914)a, **Introducción del narcisismo**. Obras completas, tomo XIV, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.

27. Freud, S., (1916), **Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico**. Obras completas, tomo XIV, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
28. Freud, S., (1916), **Lo Ominoso**. Obras completas, tomo XVII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
29. Freud, S., (1924)a , **El sepultamiento del complejo de Edipo**. Obras completas, tomo XIX, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
30. Freud, S., (1927), **Dostoievski y el parricidio**. Obras completas, tomo XXI, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
31. Freud, S., (1928 -1927-), **Una vivencia religiosa**. Obras completas, tomo XXI, Buenos Aires, Amorrourtu Editores, 1979.
32. Freud, S., (1930), **Alocución en la casa de Goethe, en Francford**. Obras completas, tomo XXI, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
33. Freud, S., (1938)a , **Esquema de psicoanálisis**. Obras completas, tomo XXIII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
34. Freud, S., (1938)b , **Comentario sobre el antisemitismo**. Obras completas, tomo XXIII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
35. Freud, S., (1938)c , **Carta a la directora de Time and Tide (Antisemitismo en Inglaterra)**. Obras completas, tomo XXIII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
36. Freud, S. (1985), **Sigmund Freud cartas a Wilhelm Fliess, 1887- 1904**. Buenos Aires: Amorrourtu, 1986.
37. Freud, S. (1989), **Sigmund Freud, Cartas de juventud, 1871- 1889**. Barcelona: Gedisa, 1992.
38. Freud, S. (1960), **Sigmund Freud, Epistolario 1873- 1939**. 2 vols. Barcelona: Rotativa, 1976.
39. Freud, S./ Abraham K. (1965), **Sigmund Freud- Karl Abraham, Correspondencia**. Barcelona: Gedisa, 1979.

**Bibliografía**

40. Freud, S / Andreas-S. L., (1966), **Sigmund Freud- Lou Andreas-Salomé. Correspondencia**. México: Siglo XXI, 1981.
41. Freud, S. / Groddeck, G., (1970), **Sigmund Freud- George Groddeck. Correspondencia**. Barcelona: Anagrama, 1977.
42. Freud, S. / Jung, C. (1974), **Sigmund Freud- Carl G. Jung. Correspondencia**. Madrid: Taurus, 1979.
43. Freud, S. / Pfister, O., (1963), **Sigmund Freud- Oscar Pfister. Correspondencia 1909- 1939**. México: Fondo de cultura económica, 1966.
44. Freud, S. / Zweig, A., (1968), **Sigmund Freud- Arnold Zweig. Correspondencia 1927- 1939**. Barcelona: Gedisa, 1980.
45. Gamboa, Méndez Debora C. (1994), **Dos personajes paralelos: Richard III y Macbeth**. México: U.N.A.M., Tesina para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literatura Modernas Inglesas, Facultad de Filosofía y Letras.
46. Gay, P., (1988), **Freud, Una vida de nuestro tiempo**. Barcelona: Paidós, 1990.
47. Grinstein, A., (1968), **Los sueños de Sigmund Freud**. México: Siglo XXI, 1981.
48. Halliday, F. E. (1984), **Shakespeare**. Tr. Rafael Vázquez Zamora. Barcelona: Salvat, 1984.
49. Holland, Norman N. (S/F), **La tragedia shakespereana y las tres vías de la crítica psicoanalítica**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 299-213.
50. Ibarra, Rafael C (1993), **El bufón en King Lear: Un aspecto cómico en un caso trágico**. México: U.N.A.M. Tesis que presenta para obtener el grado de Licenciatura en Letras Inglesas, Facultad de Filosofía y Letras.
51. Jekels, Ludwing. (S/F), **El enigma de Macbeth de Shakespeare**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 211-270.
52. Jones, Ernest., (1953), **Vida y obra de Sigmund Freud**. Tomo I, y III. Buenos Aires: Ediciones Horme, 1989.

53. Jones, Ernest., (S/F)a, **Edipo y Hamlet**. Tr. Ramón Ballester, Barcelona: Mandrágora: Barcelona, 1975.
54. Jones, Ernest., (S/F)b, **La muerte del padre de Hamlet**. En: "Psicoanálisis y Literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 34-39.
55. Joyce, J., (1922), **Ulises**. Tr. J. M. Valverde, t. I, Barcelona: Lumen, 1980.
56. Kanser, Mark., (S/F), **La 'transición del Complejo de Edipo' en la tragedia Griega**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 348- 357.
57. Kazin, Alfred., (S/F), **El psicoanálisis y la cultura literaria de hoy**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 19-33.
58. Lacan, J., (1954-55), **El seminario, libro 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica**. Barcelona: Paidós, 1978.
59. Le Rider, Jacques (S/F), **El psicoanálisis y la cultura literaria de hoy**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 19-33.
60. Oberndorf, Clarence P., (S/F), **El psicoanálisis en la literatura y su valor terapéutico**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 157-173.
61. Papini, Giovanni., (S/F), **Gog**. (Tr. Mario Verdaguier), México: Época, 1984.
62. Pavese, C. (S/F), **Diálogos con Leuco**. México: U.N.A.M, 1991.
63. Pujals, Esteban , (S/F), **Historia de la literatura inglesa**. Madrid: Edit. Gredos, 1984.
64. Reyes, Alfonso (S/F), **Obras completas. T. IV y VI**, México: Fondo de Cultura económica, 1981. págs. 26-29 y 147-161.
65. Rulfo, Juan (1953), **El llano en llamas**. México: Fondo de cultura económica, 1986.

**Bibliografía**

66. Sastré, R. Víctor, **Tres interpretaciones de Hamlet**. Rev. Paideia, número 1, págs. 21-24. México: Junio 1995
67. Schiefele, Hannes, **Importancia de Freud para la consideración del arte en El psicoanálisis viviente**, Buenos Aires: Fabril Editora, 2961, págs. 167-192.
68. Sloscower, Harry, **El incesto en 'Los Hermanos Karamasov'**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 424-446.
69. Schur, M. (1972), **Sigmund Freud: enfermedad y muerte en su vida y su obra**. 2 vols., Edit. Paidós: Barcelona: Buenos Aires, 1980.
70. Shakespeare, William, (1597), **Introducción**. En: Obras completas, vol. 1, Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. México: Ediciones Aguilar, 1994.
71. Shakespeare, William, (1597), **El Mercader de Venecia**. En: Obras completas, vol. 1, Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. México: Ediciones Aguilar, 1994.
72. Shakespeare, William, (1600), **Hamlet, Príncipe de Dinamarca**. En: Obras completas, vol. 2, Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. México: Ediciones Aguilar, 1994.
73. Shakespeare, William, (1605), **El Rey Lear**. En: Obras completas, vol. 2, Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. México: Ediciones Aguilar, 1994.
74. Shakespeare, William, (1606), **La tragedia de Macbeth**. En: Obras completas, vol. 2, Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. México: Ediciones Aguilar, 1994.
75. Shakespeare, William, (1609), **Cimbelino**. En: Obras completas, vol. 2, Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. México: Ediciones Aguilar, 1994.
76. Slocower, Harry (S/F), **El incesto en "Los Hermanos Karamasov"**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 424-446.

77. Sófocles., (S/F), **Edipo Rey**. En: *Las siete tragedias de Sófocles*, México: Porrúa, 1988.
78. Sófocles., (S/F), **Edipo en Colono**. En: *Las siete tragedias de Sófocles*, México: Porrúa, 1988.
79. Steiner, George, (1975), **Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción**. Tr. Adolfo Castañón, México: Fondo de cultura económica, 1980.
80. Trilling, Lionel. (S/F), **Freud y la literatura**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik, M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 358-384.
81. Trosman H. and Simonds, R., (1973), **The Freud library**. En: *Journal of de American Psychoanalytic Association*, 21, págs. 646- 87, 1973.
82. Tournier, Michel (1981), **El vuelo del vampiro**. México: Fondo de Cultura económica, 1996.
83. Wertham, Frederic., (S/F), **Un determinante inconsciente en "Native Son"**. En: "Psicoanálisis y literatura", Comp. Hendrik M. Ruitenbeek, México: Fondo de cultura económica, 1994, págs. 147-153.
84. Wittels, F., (S/F), **Psicoanálisis y literatura**. En: Jones, E. "Sociedad, Cultura y Psicoanálisis de hoy", Buenos Aires: Edit. Paidós, 1964, págs. 83-97.

**Bibliografía****Bibliografía utilizada únicamente en el anexo.**

1. Freud, S., (1892- 99), **Fragmentos de la correspondencia con Fliess**. Obras completas, tomo I, págs. 211- 323, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1976.
2. Freud, S., (1895), **Estudios sobre la historia (en colaboración con Breuer)**. Obras completas, tomo II, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1976.
3. Freud, S., (1901), **Psicopatología de la vida cotidiana**. Obras completas, tomo VI, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1980.
4. Freud, S., (1904), **Sobre Psicoterapia**. Obras completas, tomo VII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1980.
5. Freud, S., (1905), **El chiste y su relación con lo Inconsciente**. Obras completas, tomo VIII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1980.
6. Freud, S., (1909), **A propósito de un caso de neurosis obsesiva**. Obras completas, tomo X, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1989.
7. Freud, S., (1909), **Análisis de la fobia de un niño de cinco años**. Obras completas, tomo X, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1989.
8. Freud, S., (1909), **Cinco conferencias sobre psicoanálisis**. Obras completas, tomo XI, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1989.
9. Freud, S., (1910), **Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci**. Obras completas, tomo XI, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1989.
10. Freud, S., (1910), **Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I)**. Obras completas, tomo XI, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1989.
11. Freud, S., (1911 -1910-), **Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente**. Obras completas, tomo XII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1989.
12. Freud, S., (1914), **Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico**. Obras completas, tomo XIV, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
13. Freud, S., (1914), **El Moisés de Miguel Ángel**. Obras completas, tomo XIII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1980.

14. Freud, S., (1915), **De guerra y muerte. Temas de actualidad.** Obras completas, tomo XIV, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
15. Freud, S., (1915), **Duelo y melancolía.** Obras completas, tomo XIV, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
16. Freud, S., (1915- 17), **Conferencias de introducción al psicoanálisis.** Obras completas, tomo XV, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
17. Freud, S., (1916- 17), **Conferencias de introducción al psicoanálisis.** Obras completas, tomo XVI, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
18. Freud, S., (1918 -1914-), **"De la historia de una neurosis infantil.** Obras completas, tomo XVII, Buenos Aires: Amorrourtu editores, 1979.
19. Freud, S., (1919), **"Pegan a un niño". Contribuciones al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales".** Obras completas, tomo XVII, Buenos Aires: Amorrourtu editores, 1979.
20. Freud, S., (1921), **Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad.** Obras completas, tomo XVIII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
21. Freud, S., (1924), **Presentación Autobiográfica.** Obras completas, tomo XX, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
22. Freud, S., (1926), **¿Pueden los legos ejercer el análisis?.** Obras completas, tomo XX, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
23. Freud, S., (1929), **El malestar en la cultura.** Obras completas, tomo XXI, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
24. Freud, S., (1937), **Construcciones en el análisis.** Obras completas, tomo XXIII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.
25. Freud, S., (1934- 38), **Moisés y la religión monoteísta.** Obras completas, tomo XXIII, Buenos Aires: Amorrourtu Editores, 1979.

## INDICE

## Introducción

## Cap. 1. Del Teatro Londinense al Consultorio Vienés

La vida de Williams Shakespeare	3
Freud y Shakespeare	23

## Cap. 2. El Sentido Fantasmal de la Realidad

El mercader de Venecia (1597)	45
Perspectiva Histórica	58
Freud y "El Mercader de Venecia".	62

## Cap. 3. El Encuentro Espectral con el Padre

Hamlet (1600)	81
Perspectiva Histórica	96
Freud y "Hamlet, Principe de Dinamarca"	102

## Cap. 4. Los senderos insospechados del incesto

La Tragedia del El Rey Lear (1605)	117
Perspectiva Histórica	132
Freud y "El Rey Lear"	135

## Cap. 5. Por los Laberintos del Alma Femenina

La tragedia de Macbeth (1606).	145
Perspectiva Histórica	153
Freud y "La tragedia de Macbeth"	159

## Cap. 6. La Creación Literaria y el Psicoanálisis

177

## Conclusiones

189

## Anexo

Shakespeare en la Obra de Freud	197
---------------------------------	-----

## Bibliografía

255