

Conversación de Estela Jajam con Mirta Intelisano - 16/10/09

“¿Por qué nos interesa Shakespeare a los psicoanalistas?”

Estela Jajam: Con esta pregunta invité a Mirta para hoy, y ella se comprometió a pensar algo. Unos días después empecé a pensar que “por qué”, es una pregunta infantil. Veamos qué nos dice Mirta de ella.

Mirta Intelisano es psicoanalista, ex docente de la UBA, miembro fundador de “Ensayo y Crítica del Psicoanálisis”; pertenece a la James Joyce Society de Buenos Aires, es decir que tiene una práctica de la lectura con interés por la literatura de habla inglesa

Mirta Intelisano: Agradezco a Estela la invitación a esta charla, porque sabe que Shakespeare me interesa. Su comentario respecto de la pregunta a la manera de la pregunta de los niños, vale, porque las preguntas tienen un núcleo de no respuesta y lo que hacemos es bordearlas, cercarlas.

Me interesa Shakespeare y, como también me preocupa el momento actual del psicoanálisis, voy a intentar algunos comentarios evitando en lo posible en lo que tenga para decir, poco o mucho, el lenguaje lacaniano instalado en Buenos Aires que ha ido vaciándose de letra viva. Veremos si puedo. Me mueve a ello tal vez el cansancio, el hartazgo de ese modo de vaciar la letra.

En principio, por qué nos interesa a los analistas Shakespeare. Podemos decir que en la cultura occidental se dice que sea lo que sea que se diga, está escrito en la Biblia y ya lo dijo Shakespeare. Hamlet es el más citado después de Cristo.

Entonces podemos decir que nos interesa como a todo el mundo, por lo menos en occidente, desde hace más de cuatro siglos.

Que esto suceda hizo que se encontrara el psicoanálisis con esa obra, con trozos particulares de la obra en su fundamento. Y que esté Shakespeare marcando la obra de Freud.

Para Harold Bloom, Shakespeare es la invención de lo humano, en el sentido de la invención del conflicto, la invención de la ambivalencia.

Bloom da un paso más polémico, y en ese paso no lo sigo. Dice que Shakespeare inventó el psicoanálisis y que Freud es su decodificador.

Hay toneladas de escritos sobre Shakespeare. Encontré una afirmación de Niadne Knonchkine (Theatre du Soleil) :“Montamos Shakespeare para saber de qué está hecho el teatro”

A lo que Halliday agrega, en la línea de Bloom: “Montamos Shakespeare para saber de qué estamos hechos”

Que la obra, salvo los Sonnets y alguna poesía en prosa, haya sido escrita para el teatro no es una cuestión menor respecto del delineado de las situaciones de los personajes en la escena.

Volviendo a lo que decía Estela sobre la pregunta, el límite de una respuesta. Podemos también responderla con la frase de Montaigne, “*qué se yo*”. Y esa frase, no casualmente aparece y se difunde en el siglo XVI, el siglo de Shakespeare. Un hueco en el saber, en el yo...

Si digo ¿por que me interesa?: qué se yo, es también la respuesta posible a las preguntas, por qué algo gusta, o por que me enamoré de tal. Son cuestiones que escapan al saber Intentemos, como decía, algún rodeo:

Sabemos que Hamlet entra en los fundamentos del psicoanálisis por el síntoma, por lo reprimido y por la verdad del deseo.

Sabemos que hay represión cuando hablamos y que porque hay represión hablamos. Que el yo se las arregla para justificar lo que se dice y que el arte se las ingenia para decir en otro lado.

Como frase mínima decimos: que el deseo se constituye por la defensa contra el (usemos esa malhadada palabra por gastada)... goce.

El psicoanálisis no fue ajeno en sus inicios y en su existencia, al humanismo que surge en el comienzo del Renacimiento.

En Freud encontramos algunos valores humanistas de una manera interesante, no contradiciendo el encuentro de lo que descubre, el hallazgo. Le reconoce, por ejemplo al sujeto el derecho a contrasugestionarse, en un movimiento por el que reconoce al deseo, pero son otras las razones por las que abandona la sugestión y no los ideales humanistas o románticos

libertarios.

Entre las preguntas de Freud respecto del arte, en particular de los clásicos está: ¿cómo logran el efecto que logran en el espectador? ¿Cómo siguen despertando el interés del espectador durante siglos? Lacan le agrega la pregunta que recae sobre los poetas ¿Cómo sabían? ¿Cómo saben?, mas impregnado de la cultura francesa de su tiempo, pero a la vez habiendo traspuesto esa exigencia de saber en esa cultura, siempre luchando con ella, desplazándola al nombrar como saber al inconsciente, al saber que no se sabe.

Volviendo al interés por Shakespeare, podemos decir que estamos interesados, involucrados en los textos de Shakespeare, aún sin tomar contacto con ellos y allí toma una dimensión mayor la afirmación de Bloom. Porque esa obra contribuyó no solo a generar literatura después de él, sino a la subjetividad misma. Se convirtió en materia de la cultura que nos constituye. Sus personajes son, digamos, subjetividad en acción.

Son personajes en el teatro, en el drama. El término “dramática”, tuvo otras derivas en el siglo XX, pero “drama” viene de los griegos, es acción y la acción representada por actores. Se diferencia entonces de la narrativa, y de otras formas literarias.

Limitémonos entre los comentaristas a Bloom, que se detiene en los agentes de la acción.

Remarca que los personajes dan la ilusión de que cada uno tiene su propia voz

De hecho en el teatro los personajes puestos en situación dicen, responden, actúan.

Personajes sin historia o con fragmentos de la historia referidos por boca de algunos de los personajes, en el teatro se construyen sin narrador, sin observador exterior.

Esos personajes no quedan coagulados en un yo psicológico, explicado o caracterizado, es decir, con respuestas parecidas a cosas y cuestiones diferentes. Están marcados por la acción, en la tragedia por la irreversibilidad, y por las situaciones en la que están inmersos, a las que deben responder.

La dimensión de profundización, si queremos usar esa figura, en el texto, en el discurso de algunos de los personajes, la dimensión poética de esos parlamentos fue tal vez lo que llevó a Joyce a considerar al teatro isabelino como literatura en diálogo.

Se sube la escena a la escena, la dialéctica con sus límites. A la vez que reconocía como otros, la revitalización del drama en la época isabelina, luego de dar por perdido de hecho al drama clásico por haber extraviado sus raíces sacras.

Definía al drama (en un texto escrito a los 18 años), como “el juego de pasiones a fin de representar la verdad”

“El drama se ocupa de las leyes subyacentes e inmutables con el fin de representar la verdad”

“Y con carácter secundario, de los agentes que lo manifiestan”.

Desde ese análisis, como lo hizo también la antropología, se nos acerca el reconocimiento de leyes, una lógica de situación y constelación, una lógica relacional, en este caso, en escena.

Para el agente implica una jugada, una respuesta, una iniciativa, una posición particular en la situación en que está.

En lo que suele reconocerse universal o clásico, hay verdades marcadas por lo estructural (no lo digo en el sentido estructuralista), en esas constelaciones, que hallamos en el mito.

Y los personajes de la escena en Shakespeare, han cobrado vida y ese valor de mitos. Incluso, personajes no protagónicos como Falstaff o Caliban.

El psicoanálisis ha tomado también al mito como una constelación relacional. Tal se presenta el llamado complejo de Edipo. Freud se topa con el descubrimiento de esa articulación en la interpretación de los sueños, en su práctica, que le evoca la tragedia que se basa en una saga, en un mito.

La estructura desnuda que subtiende las versiones, articulando el deseo.

Y cada vez que se entra en psicoanálisis (Freud, Lacan, otros, nosotros), en el terreno de la constelación edípica, la escritura entra en la dimensión del drama, dimensión de escena.

Luego retomaremos el mito

Para el arte, pasemos a considerar cómo surge el teatro isabelino.

En el arte, cada tanto se produce un agotamiento en la creación, un vacío, podemos decir..... según el deseo. Cada vez que algo se impregna, se sostiene de una manera, el deseo empuja hacia otra cosa.

Se producen cambios importantes en las búsquedas de las vías singulares en cada artista, y a la vez se generan corrientes artísticas que inventan algo diferente. Componen diferente.

Creo que vale para esto la pregunta que se hacía Lacan respecto de la ética, al analizar algo nuevo en el terreno del pensamiento. Se preguntaba y a la vez señalaba el valor de plantear esa pregunta: ¿qué fue necesario, qué se necesitaba para que se respondiera así? Por ej. ¿qué fue necesario a los griegos, al filosofar, para que surgiera otra cosa, en particular Aristóteles? Puede colocarse al lado a la producción del chiste

Durante el siglo XVI en el Renacimiento, tanto el vacío como lo nuevo son importantes. Las ciencias y las artes, se sacuden la sacralidad a la orden, señalizada, exigida por la Iglesia. Y ahí está Hamlet. Entra la falta de respuesta divina, la vacilación (que está en Descartes en otros terrenos). Aparece el “qué se yo” de Montaigne; el foco en el hombre, vaciado de la certera respuesta divina, de los mandatos de Roma. Y la explosión en el arte en Europa, que es el siglo de oro español, que es Italia.

En Inglaterra, durante la Edad Media, los gremios y las escuelas daban representaciones religiosas (los *miracles*) en un descampado o en un patio (Poblemos un poco con la anécdota, con situaciones de la historia, un poco de color local aunque no lleguemos hoy a retomar los hilos argumentativos que me llevan a hacerlo)

Los actores eran saltimbanquis, no gozaban de mucha valoración por parte de la gente. En el siglo XVI Inglaterra es alcanzada por esa explosión en el arte, con ese vaciamiento previo que prefiguró la Reforma, la separación de Roma que efectuara Enrique VIII, fundando la Iglesia Anglicana.

El reinado de Isabel se realiza habiendo pasado por el retorno feroz del catolicismo purista con la Reina María, que en su brevísimo reinado mandó a la hoguera a unos trescientos por herejía y hechicería.

Con Isabel y Jacobo, siguieron las ejecuciones de los del otro lado, en tanto los católicos eran la amenaza de España y de Francia.

Volviendo al arte y a las ciencias, en el Renacimiento, la creación de lo nuevo es como siempre, creación de lo nuevo con retornos, no de la nada. En este caso el clasicismo, la representación humana griega.

De los *miracles* religiosos, con Dios en escena y sangre, mucha sangre (tal es la escena cristiana), el nuevo teatro recoge huellas, historias de otros tiempos y a los latinos.

Se crean los teatros. El primero se llama sencillamente El Teatro, de John Burbage, el padre de un compañero de Shakespeare.

Se necesita entonces gente que escriba. Comienzan a hacerlo los universitarios. En la escuela primaria, la *grammar school*, se leía a los latinos, Plauto, Séneca fundamentalmente.

Séneca marcó bastante la composición de las obras, tragedia de la venganza, con violencia en la escena. Cuando llega Shakespeare, que no viene de la universidad, viene de Stratford, se perfilaba la calidad de Christopher Marlowe con esa impronta.

Marlowe muere a los 29 años: se dice, en una trifulca de borrachos en Detpfort, se dice, asesinado por sospechado de espionaje.

Era un momento político signado por sospechas, espías para Francia y España. Algunos de los actores fueron citados a declarar y pasaron días adentro, y Thomas Kyd fue torturado.

Pero también sucede una contienda en la escritura. Rivalidades por la captación del público seguramente, (un estreno cada quince días, y una representación distinta cada día), pero claramente un contrapunto estético.

Las obras eran propiedad de las compañías, que en tiempo de vacas flacas se vendían. Las registraba el editor. Es así que recién después de la muerte de Shakespeare, se publican las obras.

Shakespeare nace en 1564, muere en 1616 y en 1623 se publican las obras.

La época de Shakespeare fue una época tumultuosa y a la vez de bonanza para Inglaterra.

Tanto Isabel como Jacobo I favorecieron las artes y evitaban así los intentos del Gobierno de la ciudad de cerrar los teatros, que solo se cerraban por la peste.

El descubrimiento de nuevas tierras y la vuelta al mundo de Drake dieron el moblaje exótico para obras como La tempestad.

Shakespeare escribió 38 obras, una de ellas en colaboración con Fletcher, y otra (Cardenio) está perdida.

Las llamadas “históricas” refieren solo a la historia de Inglaterra. Cuando se prohíben, escribe diciendo lo que dice, en las que no se consideraban históricas para la censura, como Antonio y Cleopatra, o Julio César.

El público era un público general. Está ahora en Londres, la reconstrucción del teatro El Globo que muestra los lugares. Lugares para comerciantes prósperos, para los nobles y también la arena, el piso, el *ground* para la popular a un penique la entrada.

Según se investigó, allí cabían 1000 y entraban 3000. En el *ground*, pegado al escenario, la gente de pie, apretada durante las horas que duraban las obras, bebía ale (cerveza) y mascaba ajos para prevenir los infartos.

Público ruidoso, pendenciero desde el alcohol, que no salía al baño porque le volvían a cobrar el penique al entrar. Ese era el público al que había que captar, entretener. Ruidos y olores ajenos al teatro actual. En el público: los mismos que gozaban del espectáculo de la ejecución pública o del maltrato a los animales. El que gozaba de la pantomima y la burla.

Los lugares privilegiados estaban en las gradas con forma de palcos para los nobles a los costados del escenario, desde donde se veía mal pero permitía por la cercanía, escuchar. En inglés al público se le llama *audience*, audiencia, y también en las traducciones de Aristóteles, no se si desde el griego o por pasar por traducciones al inglés.

En esa contienda entre actores y escritores, los escritores fueron afinando la pluma.

Shakespeare fue dando hondura a la escritura, primero, por ese plus inexplicable del arte poético en su singularidad, y creo yo porque se alejaban los textos de la pantomima, de la burla y de la apelación al goce de la violencia en la escena. En Shakespeare la violencia, mas bien la crueldad es explícita solo en Tito Andrónico en los comienzos en un clima más Seneca-marlowiano, y sobre los finales en una escena de King Lear, una obra de corte tribal.

Este expurgado y el afinar la pluma fueron convirtiendo al teatro en una fiesta del lenguaje, incluyendo la música (escribió letra de las canciones y la compañía contaba con un excelente músico y un bailarín). Y para la diversión, guiños al espectador y entre los actores.

Por ejemplo, Polonio dice que él fue Julio César porque la semana anterior el actor tomó ese papel.

Hay una referencia a los niños actores, a los que criticaban por actuar declamando y gritando (recuerden las lecciones de actuación de Hamlet) y además les habían dado el privilegio de un teatro techado, el Blackfriars, en el que podían realizar las representaciones en invierno.

Hay un espíritu importante. Se alivianan las tragedias con maestría diciendo con gracia, con pasos de comedia, con el tempo justo de la inclusión del clown que dice las verdades aligeradas por el humor y por estar a salvo de las consecuencias de decirlas.

En el diálogo entre los sepultureros (sigo en Hamlet), en el entierro de Ofelia, cuando Hamlet va a encontrarse con la noticia y con el cuerpo de Ofelia, uno de ellos llega a decir, que si a una suicida le dan entierro cristiano, tal vez no se suicidó sino que se ahogó en defensa propia. Guiños con el público de Londres, al decir uno de ellos que si enviaron a Hamlet a Londres por loco, nadie va a advertirlo porque en Londres todos están locos. Y también cierto desahogo a la molestia que representaban los daneses en Londres, mostrándolos en el exceso, el barullo y la costumbre de tomar alcohol hasta vomitar. Con ese plus siempre gozoso del escarnio, aunque chistoso, al extranjero.

Es interesante el cruce en el tratamiento, en la tragedia y en la comedia, de esos lugares de opacidad para el sujeto que tienen los nombres de sexo y muerte.

Las comedias eran comedias por el juego de los sexos, en donde cada uno terminaba con su cada una. Pero se consideraron comedias Medida por Medida, La Tempestad y El Mercader de Venecia.

O sea que se incluye en la comedia la libra de carne exigida por Shylock. Comedia que termina bien, pero se introduce no solo la muerte sino la angustia.

El color local, al desplegarlo puede incluir otras consideraciones.

Polonio.

Entre Hamlet y Polonio hay contrapunto de agudezas cada vez que se cruzan, sosteniendo Hamlet el plano de cierta familiaridad y respeto, y el recelo a la vez por saberse espiado. El clima de la sospecha es connatural al poder en peligro en la obra, ya sea por los enemigos como por los motivos secretos de Hamlet. De hecho Polonio muere espiando.

En la escena en que Polonio presenta a los actores, Shakespeare el actor, luego de hacerle dar a Hamlet clases de actuación, ridiculiza en Polonio a la crítica, a la academia, al procedimiento intelectual clasificatorio, al saber.

Lo que hace la intelectualidad con la producción artística, no es ajeno a las operaciones

intelectuales en el campo psicoanalítico. Me refiero a operaciones de abstracción, de recubrir con pensamiento de saber, ahí donde la verdad está en otro lado. La obturación por el saber. En todo esto que digo, además de cierto gusto por lo que cuento, tengo un eco para mí de cierta preocupación respecto de lo que se congela en la lectura, que queda en la cuenta de las resistencias del analista. Confieso ese otro interés.

Entonces, ...Polonio....

Cuando presenta a los cómicos, entusiasmado, dice que también él fue universitario, y también actuó en el teatro.

Comienza a elogiar y dice: "son los mejores cómicos del mundo tanto en lo trágico como en lo cómico, en lo histórico como en lo pastoral, en lo pastoral- cómico como en lo trágico- pastoral, en lo trágico- histórico, como en lo trágico- cómico- pastoral, escena indivisible, o poema ilimitado". "Para ellos ni Séneca es demasiado profundo ni Plauto demasiado ligero, sea para recitar ateniéndose a las reglas del arte o para libre improvisación, son los únicos en el mundo" Una parafernalia clasificatoria que ahueca mal lo que se dice, es decir, la intelectualidad, la intelectualización, si prefieren, reduce a trágico- cómico- histórico- pastoral, la producción poética y la escena.

La fiesta del lenguaje

Pero la trama de la escritura releva la agudeza, en lo que hace al teatro isabelino y jacobeo.

Dijimos que los escritores eran mayormente universitarios. Se los llamaba *university wits*.

El *wit* es el genio, el ingenio. El genio y el ingenio fueron valorados en ese momento. En España también hubo una explosión en el lenguaje, el ejercicio de escritura que hiciera gala de la agudeza. El juego con el equívoco, el retruécano, la ambigüedad.

En Shakespeare también la ambivalencia, personajes en su división.

Les refiero algo que comenté alguna vez respecto de la escritura de Joyce (por otro lado inundada de Shakespeare), y que vale para esta época que estamos considerando.

El *wit* inglés que es agudeza, es cercano al sajón, al *Witz* alemán.

Para el inglés está el *joke*, el chiste y el *wit*, la agudeza. En alemán cabalga entre los dos sentidos. Desde nuestra lengua, y seguramente en cualquiera, la agudeza a veces se vuelve indiscernible del chiste. Depende de su sanción como tal. Así como un lapsus puede ser un chiste.

Freud ubicó en la construcción del chiste, la base para una estética. El choque de sentidos y sonidos, la emergencia de un sentido nuevo, con una economía de placer.

Es una producción que necesita del otro y que se pasa a los otros.

Está hecho a la manera del inconciente, pasado por el remolino del inconciente, "el inconciente a cielo abierto", como decía Lacan. Participa de la hechura, del funcionamiento del inconciente, como el lapsus, el síntoma, los sueños. Y el recuerdo encubridor.

Con la particularidad de una economía determinada a producir el placer. Y queda desapropiado del sujeto en el sentido más esencial de exterior, de producido en un entre; no es de nadie, es pasado por los otros y a los otros. Además nadie sabe con precisión de qué se ríe ante la explosión de sentidos.

Lo que Freud propone, y Lacan lo sigue en esto, es la recuperación del placer del juego del niño naciendo a la palabra, al lenguaje. La construcción del chiste, dice Freud, sería la justificación intelectual para hacer pasar el placer lenguajero.

En otro lugar, creo que en "El poeta y la fantasía", también toma la creación poética como supervivencia del juego infantil, con una instancia intermedia en el pasaje del juego infantil al adulto, el reservorio de la fantasía en la economía del placer.

Fantasías que trabajosamente se confiesan en los análisis y que no se andan confesando por ahí, pero que el arte poético logra transformar y también pasar a otros y excediendo al nombre de autor, desapropiarlas.

La agudeza, el *wit*, se sostiene en el teatro que comentamos, el juego de la chispa, de la ocurrencia, donde una verdad pasa y se advierte al transportarla el efecto chistoso.

Es también la estructura de la ocurrencia en la interpretación, la emergencia de la interpretación, también desapropiada.

En inglés *wit* porta además la acepción de advertir, anunciar, darse cuenta.

Si algo descubre el descubrimiento del inconciente es que el yo se las arregla con lo que surge, no es el agente y dueño.

La Época, la Biografía

Situar la prevalencia del *wit*, tanto como la actualidad donde surge una obra, lo que hace es pintar coordenadas, a la manera de la parroquia desde donde emerge la producción de lo creado. La época no explica esa emergencia, el que la obra ocurra, se realice.

Sobre Shakespeare, casi podemos decir "por suerte", se sabe muy poco de lo que podría construir una biografía. Suerte, no para nuestra curiosidad sino para la ficción *traditora* de la biografía, como texto a crear.

No hay muchos datos sobre Shakespeare, solo quién fue cada uno en la familia, documentos, registros de compra de propiedades y tierras que llevan su firma, de haber testimoniado en un litigio, o los textos donde otros lo nombran, o su nombre en la lista de pago a los actores.

Cómo las cosas entran en una obra, es algo que no admite interpretación ni por la época, ni por la historia, ni por la biografía ni por la psicología. Tal como el recuerdo es recuerdo encubridor, acomodación de restos.

Hay un texto de Borges "La memoria de Shakespeare", escrito en primera persona, en el que al personaje se le ofrece la memoria de Shakespeare, la acepta y entonces esa memoria entra en él. El texto sostiene, conduce a esperar el secreto, el misterio de la escritura, de la creación.

Tal vez recuperar la mirada, la voz o la pluma del muerto.

Y el personaje se encuentra de pronto silbando una canción que desconocía, recordando a Ben Johnson, a Chapman. Cree ver a un vecino de Stratford. Solo huellas, impresiones, no cómo se organizan en discurso, no la producción significativa, no la transformación en escritura.

De entre lo poco que se sabe, en el psicoanálisis ha quedado como saber fijo, que Hamlet se escribe a la muerte del hijo y a raíz de la muerte del padre de Shakespeare. La trama de la obra acredita alguna verdad de la conexión. Es indudable que por más desapego o técnica que haya, se escribe desde las tripas. Y que habían sucedido unos años antes la muerte del hijo y unos años mas cerca la del padre de Shakespeare Pero ese saber se repite fijo. No solo lo comenta Freud sino Bradley y tantos otros.

Se repite como explicación causal. Simplista la afirmación

Pero, por ejemplo Halliday, ni rozado por el saber psicoanalítico, observa de hecho algo que suele ser más connatural a algunos duelos, que luego de la muerte del hijo Shakespeare escribe las comedias más brillantes.

También se dice que nombró a Hamlet como al hijo, Hamnet, ya que estamos, y para aprovechar la cercanía fónica.

Cómo saber, salvo en un análisis qué concentra para alguien las resonancias del nombre de Hamlet Hamnet? Podría haber nombrado al hijo por Hamlet que ya existía como obra primera desde el siglo V, y luego la versión de Belforest. ¿cómo se sabe?

Tres o Cuatro años antes de la escritura de Shakespeare, hubo un Hamlet escrito por Thomas Kyd. (Bloom dice que esa versión también la escribió Shakespeare, tal vez influenciado por el dato de la muerte del hijo) Esa versión está perdida.

Decíamos, cómo entra lo actual en la obra. Y las circunstancias.

Una obra que subsiste por lo que hay de actual en lo actualizable. Pero que la idolatría expurga de intenciones ocasionales en la escritura y de intereses espúreos.

Anthony Burgess refiere la ocasión en que se escribe y se presenta en el teatro El Mercader de Venecia. Sucede pocos meses (tres o cuatro), luego de la ejecución del Dr. López, el médico de la reina, un judío portugués informante de la Corona. El conde de Essex (que trama la destitución hasta que lo deguellan), lo acusa de espía para España. La reina no tiene pruebas, y es así que Essex pasa un año preparando las pruebas logrando al final la ejecución del acusado.

La ejecución, un espectáculo público resonante, en Tyburn (ahora Marble Arch). Hubo un verdugo en Tyburn, famoso por la velocidad con que sacaba el corazón del condenado, agregando la leyenda que alcanzaba a mostrárselo al ajusticiado antes del tiempo de la muerte.

¿Qué hace Shakespeare? Escribe El Mercader de Venecia. Elige el tema para la ocasión? (Shakespeare no inventó las historias de sus obras, ya estaban escritas antes), escribió por encargo? le impactó el caso? Hay entrelíneas alguna posición en la política del momento? le impactó? lo suponemos conmovido? O aprovechó el *rating*?. El Mercader....es una comedia con un suspenso, una intriga incrustados en la obra que sostiene ¿la angustia?

Pero el texto es el texto. Sosteniendo el prejuicio respecto del judío durante toda la obra, los

parlamentos cruciales de Shylock disuelven el prejuicio. Una potencia del texto que se impone aunque la comedia conceda el final feliz de la conversión. Y usa casi las mismas palabras poniendo en entredicho el prejuicio respecto del bastardo, luego en King Lear.

La muerte tenía una presencia en las obras y el sexo tenía tal vez el tratamiento discursivo de esos tiempos.

En esa tragedia romántica de Romeo y Julieta, los diálogos entre Romeo y Julieta, como entre Hamlet y Ofelia, eran diálogos calientes, no la espiritualidad romántica del siglo XIX.

Otra particularidad era esa especie de travestismo que traspasaba dos escenas, la de los actores jóvenes en roles de mujeres, y esas mismas mujeres en la ficción de las comedias haciéndose pasar por otro como varones. Lo interesante en ese cambio de lugares es el valor que tomaba el parlamento según la apariencia, según la enunciación, y en el juego de engaños, valía lo que se decía.

A la vez, cada uno de los personajes con existencia propia.

Hablábamos antes de los personajes que localizan un sujeto en situación. Esas situaciones se duplican o triplican en una misma obra con resoluciones distintas. Por ejemplo, Lear con las hijas y Gloster con los hijos. Claudio, Gertrudis, Hamlet y Polonio, Ofelia, Laertes.

Mucho se ha trabajado y se trabaja la obra de Shakespeare, sobre todo Hamlet; tenemos lo que dijo Freud, lo que interpretó, el análisis de Lacan, de otros. El texto de Rank es riquísimo y vale la pena leerlo. La invitación para charlar hoy no se basa en el trabajo directo de cuestiones cruciales en psicoanálisis.

Hoy no entramos en la consideración de trozos de texto, en el texto de la obra. Pero les paso detalles que se encuentran en los rincones y que llamaron a mi atención.

Respecto de lo que podemos ubicar como la cuestión del padre, la apariencia tiene otro peso. Hamlet, luego de una catarata de autorreproches en uno de los soliloquios, dice querer matar a Claudio y le ocurre en ese momento el no creer en la aparición del padre, en términos mas o menos así ¿Y si es el diablo disfrazado de forma amable?,

Esa vacilación introduce la dimensión del engaño, que alivia en ese solo instante el mandato, un recurso que habilitaría sacarse de encima el mandato del padre no creyendo en él.

(Digamos de paso que no todas las obras de Shakespeare son magníficas y en cada una hay desprolijidades. El diablo también se cuela en King Lear, obra tribal, que habla de constelaciones y dioses. Allí aparece el diablo que lo incita a despeñarse, del mismo modo que a Hamlet.)

El peso de los mandatos, de la expectativa de los ideales, del Otro, es un peso que se presenta en las transferencias; arreglárselas con esas cargas implica en la lectura en el psicoanálisis, sintomatizarla.

Shakespeare está en la trama de la escritura de Freud. Ya comentamos el ingreso de Hamlet en los fundamentos, en "Los sueños típicos". Citas por aquí y por allá. Está también explícitamente en los ensayos. Ricardo III para el alegato de excepcionalidad neurótica, Macbeth, repartiendo el asesinato y la culpa en Macbeth y Lady Macbeth, usadas como texto de referencia princeps para el lector luego de presentar las cuestiones en cada ensayo, en dos casos de analizantes.

"La elección del cofrecito" es más complicada; nos llevaría una reunión para recorrer detenidamente y localizar la interpretación en esas vueltas entre la metáfora y la construcción de una alegoría.

Pero hay algo que podemos comentar sobre qué sucede con las transferencias.

Le ocurrió a Freud el plegarse a ese delirio de Looney que fundamentaba que Shakespeare no fue el autor de las obras, sino el conde de Oxford.

Freud no solo lo cree sino que lo sostiene argumentando. Con cierta prudencia: cuando Freud sospecha algo como sintomático, es decir que puede hacer pasar una teoría neurótica, no lo traslada a la escritura. Queda en las cartas. En este caso en una carta a Arnold Zweig.

Sea quien sea que haya escrito las obras, como decíamos, poner en duda la autoría de quien

podría considerarse en los términos freudianos un “gran hombre”, puede ser un modo de neutralizar su peso, y la idea revela su propia inconsistencia. El conde de Oxford había muerto antes de que se escribieran las tragedias. Pero Freud dice, desde el prejuicio, que el conde podría haber tenido las experiencias que permitieran escribir las obras y no un hombre de Stratford.

En ese punto, sin adherir a la interpretación como única para todo que practica Bloom, el delirio de las influencias (la tensión agresiva en la rivalidad) y sin excluirla, Bloom tiene razón al decir que Freud se lo quiere sacar de encima.

_ X: matar al padre.

Si, del mismo modo en que Lacan se las arregla con la herencia de Freud., por momentos quiere deponer la teorización freudiana, que le retorna, y como no es necio y es psicoanalista, le hace lugar y la retribaja, tal en el terreno del complejo de Edipo y el complejo de Castración.

Retomando: Las condiciones y las circunstancias no explican la escritura, los textos perviven en su potencialidad ajenos a su tiempo y circunstancia. Pero situar el color local tal vez le haga algo a la consideración sacra que rodea a las obras y condiciona la lectura o la escucha. Lo que colabore con la desacralización no me resulta una operación anodina. Y no me refiero solamente a Shakespeare.

Para terminar, les traje un trozo que encontré en hace unos años en “El difunto Mattia Pascal” de Pirandello que diferencia de un modo bello y acotado a la situación del héroe, la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna.

Un personaje invita a otro a ver una representación de Electra en el teatro de títeres de la plaza del pueblo y le dice:

- Escuche qué rareza se me ocurre, si justo en el momento culminante, justo cuando el títere que representa a Orestes está a punto de vengar la muerte del padre en Egisto y la madre, se hiciera un desgarrón en el cielo del papel del teatrillo, ¿qué sucedería? Dígamelo.

-No sé- le repuse encogiéndome de hombros

-Pero es facilísimo, Señor Meis, Orestes se quedaría desconcertado terriblemente por aquel agujero en el cielo

- Y por qué?

-Déjeme decir. Orestes sentiría todavía los impulsos de la venganza, querría realizarlos con ardiente pasión pero los ojos, a cada paso se irían allí, a aquel desgarrón, por donde todo tipo de malos influjos penetrarían en la escena, y sentiría que se le caen en los brazos. Orestes, en una palabra, se convertiría en Hamlet. Señor Meis, toda la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna consiste en eso, créame, en un agujero en el cielo de papel”

Estela Jajam: Damos ahora lugar a las preguntas

Mirta Intelisano: y también a los comentarios que quieran hacer.

Susana: Se dijo que la obra de Shakespeare, no era de una sola persona, era una obra colectiva. No sé qué opinas de eso.

Mirta Intelisano: Los que estudiaron el estilo durante todo este tiempo sospechan de la colaboración de Shakespeare en la obra de otro.

Es lo que leí, hay gente que ha investigado mucho. Los autores se parafraseaban unos a otros. Puede ser que haya habido la inclusión de algo de otros en la obra, no lo sé. Cuando se recopilaron estaban los *quartos*, los papeles que tenían los actores para la letra, y se dice que algunos los copiaban oyendo, por eso hay algunas variaciones. Pero obras en colaboración solo sé de Henry VIII con Fletcher.

Sobre la atribución de autoría, están comentarios de la época y además, él muere en 1616, y luego del trabajo de recolección y compilación dos actores amigos publican en 1923 con su nombre.

Es curioso como insiste la sospecha. De Homero se sospecha de su existencia.

Como en toda escritura, pueden entrar frases de otros (esto llevaría a revisar la cuestión de la

autoría). Hay un trozo copiado incluso, creo que de Tácito.
Joyce compuso gran parte de la escritura con frases de otros.

X: También se decía que lo escribió alguien de la corte que como no podía figurar con su nombre, aparece el de Shakespeare. Era..... no recuerdo.... ..

Mirta Intelisano: Si, o el conde de Oxford, que comentamos, o Francis Bacon. (con leer alguna línea de Bacon ya suena increíble)

X: Es inquietante alguien que escribe una obra tan trascendente.... (inaudible la grabación)

Estela Jajam: Tal vez por la falta de referencia, porque me parece que si uno dijera, Shakespeare es el que escribió las obras de Shakespeare, estaría en la respuesta pero falta la referencia.

*X: es interesante lo que decías, que los temas ya estaban.
Y Joyce escribía lo que decía la mujer, caminaba por Dublin y escuchaba lo que decían el panadero, los borrachos....
(tramo inaudible de la grabación)*

*X: Empezando por el final, la cita a partir de la cual se diferencia la tragedia antigua y la moderna. Me genera mucho enigma lo siguiente: evidentemente la tragedia antigua, Sófocles no es la misma que la de la época isabelina. No recuerdo la frase de Freud, pero dice que hubieron siglos de represión en el medio. No sé si estaría tan de acuerdo, pero evidentemente había un Hamlet, y habría que ver si Hamlet no está más cerca de Orestes que de Edipo, la trama se acerca más a la Orestíada. Nuestra época, nuestro colectivo o nuestro marco cultural ¿tiene otro modo de tragedia?
De hecho seguimos leyendo a Shakespeare, podemos seguir conmoviéndonos en una representación teatral, pero no sé si nuestra época produciría el mismo tipo de tragedia. No se si pensaste algo de esto.*

Mirta Intelisano: Yo no. Recuerdo que Lacan afirma que no hay tragedia.

X: Me parece haber leído algo así, ya no hay dioses, la sombra del padre.

Mirta Intelisano: No sé por qué lo dijo Lacan, por qué se dijo. Supongo que la estructura de las piezas de la tragedia (en la griega los rasgos del héroe, el error fatal, la función del coro) que además había que cumplimentar al escribirlas, no la hay.
Pero es un plano tal vez superficial el que digo...

X: Para uno, cada paciente trae una historia, una tragedia, comedia no, en todo caso un drama o una tragedia. Así como creo que teatralmente una historia feliz no tendría éxito. Se requiere conflicto, lucha, amores, odios, celos, que también uno tiene en el consultorio, hace a una característica de lo humano que tienen las épocas.

Mirta Intelisano: Recordé recién una conferencia sobre Shakespeare a la que asistí hace unos años, se decía que si las comedias que terminan en matrimonios, siguieran un rato mas se convertirían en tragedias. (risas)

Gabriel: Pienso si la vida de Shakespeare sería su obra; me parece que no. Ni Lacan ni Freud recurren a la vida.

Mirta Intelisano: Lacan con Joyce si (Freud algo también con Shakespeare)

Gabriel: Sí pero no es lo clásico

Mirta Intelisano: No es lo que propone

Gabriel: No es lo que propone .. (inaudible)

Me pregunto si en las neurosis de destino en Freud no hay un rincón para la tragedia, la repetición de lo mismo, hasta que no hay variante.

X: Un crítico literario polaco, Allouch lo toma en el trabajo sobre el duelo, dice que el libro que Hamlet lleva en su mano, en cada época es otro libro. Por ejemplo, en la época de Lacan es Blanchot, un poco antes Kafka. Ese crítico contaba que se hizo una representación en un momento donde habían sido invadidos y que era imposible escuchar Hamlet sin asociarlo con lo que se estaba viviendo en ese momento.

Lo que vos decías, interesante, al comienzo, lo estético en el armado del chiste, hay algo en ese armado que parece que permite una lectura de época.

La pregunta por la muerte de la tragedia, entonces ¿qué define entonces a la tragedia? Porque Shakespeare nos permite seguir leyendo diferentes tragedias en distintas épocas.

Mirta Intelisano: Referías a un momento político, a ese autor que remarca la sospecha. No sé si alguna de las obras llevaba una finalidad política directa. Tiendo a pensar que no. Pero una de las obras, Ricardo II se usó políticamente. Essex y los nobles pagaron la representación para iniciar un levantamiento ya que ese Ricardo había sido el único rey depuesto por los nobles

Estela Jajam: Decías que Shakespeare hace una diferencia. Hubo una época anterior, la sangre estaba en el escenario, y luego pasa fuera de la escena, no?

Mirta Intelisano: Sí, en las representaciones religiosas había representación de la crucifixión en escena.

Edgardo Haimovich: Quiero recordarte que hablaste de una confesión...

Mirta Intelisano: pasamos de la crucifixión a las confesiones.....

Edgardo Haimovich: Hablaste de una confesión, sobre el eco con el cual estabas trabajando estas cosas, relacionando algo que olvidé con la resistencia del analista y resistencia en la lectura. Escuché la palabra "confesión" y te fuiste para otro lado.
(risas)

Mirta Intelisano: podría hacerme la Hamlet, hacerme la loca y no confesar nada.

Ese fondo..... Resulta que cada vez que me meto en una riqueza de escritura como la de Shakespeare.....

Hay algo que dice Freud y es cierto. Cuando el psicoanálisis violenta a la literatura porque la necesita, la evoca o porque dice mejor o porque es un texto con el que cuentan los lectores, tiene que renunciar al placer de la literatura ahí en ese acto donde la usa, para investigar. Pero dice: nunca renunciamos a nada, siempre hay sucedáneos, tenemos el placer de la investigación.

.....sigo desordenadamente..... se trate de literatura o de otros textos la investigación implica operación de lectura, y creo que hay algo que ocurre en este momento de la cultura en el que las lecturas tienden a aplanarse, una tendencia progresiva y enfática. Le supongo alguna satisfacción de otra índole, la identificación de lo mismo ahí donde se encuentra, la comodidad de que nada se mueva, la comodidad de la aceptación de la autoridad...el temor de trasponerla... no sé. Y eso tiene consecuencias en el análisis.

Cada vez que se dice "Hamlet", por ejemplo, se sigue de todas las frases de Lacan sobre Hamlet, sin que nada se sacuda o se decline desde la enunciación. Esto no quiere decir que el análisis de Lacan no sea válido, al contrario sino que queda aplanado no solo porque se transforma en fórmula, sino porque se le cree todo.

Es como si pensáramos que Lacan hizo una lectura crítica de Freud, que la lectura crítica de

Freud es la lectura que hizo Lacan y de la que estamos eximidos (y privados). Y no habría entonces lectura crítica de Lacan, aún en este tiempo, en el sentido de que, o solo se crítica a Lacan sin interpretar o se creen con igual valor, las proposiciones que conciernen al sentido fuerte de escritura del psicoanálisis, como los comentarios colaterales, los modos sintomáticos, hasta los errores.

De maneras diferentes. Ahora podría decir dos de esos modos: o se lee a la manera obsesiva donde se extrae una palabra cualquiera de Lacan, se la convierte en concepto y se hace jugar a los conceptos sin anclaje alguno de verdad, o el sobreentendido de la histeria, donde cada vez que hablamos parece que todos entendemos lo mismo, nos entendemos, y así se aplanan la equívocidad

Entonces, cuando me meto en cuestiones de la lectura, se trate de Shakespeare o de lo que sea, pero sobre todo cuando leo cada vez a Freud, a Lacan y leo lo que se hace con eso, ahí donde también me incluyo, se encuentran efectos transferenciales, no los facilitadores, que están, sino en el sentido estricto de obstáculo, y es así que la resistencia en la lectura podemos considerarla resistencia del analista en tanto tiene consecuencias clínicas, opera como puede operar cualquier teorización neurótica o el prejuicio.

Esa era mi confesión. (risas)

Muchas Gracias a Mirta .
(Aplausos)

* Desgrabación corregida por Mirta Intelisano.