

Actos de interpretación: Freud y Beckett

 Elina Montes

Resumen

Este trabajo se propone indagar acerca de algunas de las intuiciones de Freud respecto de la relación entre cuerpo somático y aparato psíquico, cuando toma como ejemplo la obra *King Lear* de William Shakespeare¹. Considerará también el alcance que esas mismas reflexiones puedan tener en *Fin de partie*, el intertexto de la tragedia isabelina escrito por Samuel Beckett. La pieza del dramaturgo renacentista se integra al análisis de Freud al explorar las respuestas del sujeto ante la inminencia de la muerte y creo que podemos llevar esas mismas inquietudes al texto del siglo XX en el que el individuo que va hacia su fin es, a la vez, también un residuo de la aniquilación.

Summary

The purpose of this essay is to inquire into some of Freud's insights about the relationship between body and psychic apparatus when he analyzes Shakespeare's *King Lear*. The paper will also investigate the influence of these concepts in Samuel Beckett's *Fin de partie*, an intertextual approach to Elizabethan drama. Shakespeare's play integrates Freud's analysis to explore subject's responses to the imminence of death and it is possible to find this same concern in the twentieth-century text in which the individual who is going towards his end is also a remnant of annihilation.

Palabras clave

Shakespeare
psicología
Samuel Beckett
estudios interdisciplinarios

Key words

Shakespeare
psychology
Samuel Beckett
interdisciplinary studies

Shakespeare, Freud, Beckett

En un período de grandes cambios para la cosmovisión de Occidente, con relación a la conformación de los espacios terrestre y celeste que representaba, Shakespeare supo transponer la caída de las certidumbres sobre las que se cimentaban su identidad y la de sus contemporáneos en las inquietudes que animaron tanto a los coloridos personajes de sus comedias como a los atribulados héroes de las tragedias. El dramaturgo nos legó, básicamente, metáforas poderosas que atañen no sólo a la fragilidad de los saberes y valores de su tiempo sino especialmente a ese espacio incógnito y esquivo que el lenguaje intenta develar y que se contrapone a la espectacularidad del *teatrum mundi*: la interioridad esencial del sujeto de la modernidad.² Las obras shakespearianas marcan el tránsito hacia el Estado moderno, dramatizan los conflictos de un nuevo sujeto político, social y cultural, resultado de ese dilatado proceso de transición entre

1. Freud, S. "El motivo de la elección del cofre" (1913).
2. Al respecto me remito especialmente al primer capítulo del magnífico libro *Cuerpo y temblor* de Francis Barker. En él Barker refiere a obras del período isabelino y se centra particularmente en *Hamlet*, (En página 44)

los modos de producción y relación feudales y los capitalistas. Probablemente *Hamlet* sea un ejemplo apropiado de lo que voy diciendo, pero es con *King Lear* que se representa más cabalmente el derrotero del protagonista hacia una anagnórisis que le revela que en la caída (que él mismo ha provocado) no ha hecho sino poner en evidencia la distancia que media entre el cuerpo de la investidura soberana y el de la investidura mortal. Al comienzo de la obra, Lear es un anciano caprichoso e iracundo que, al desoír los consejos de quienes claman por templanza, deja en claro que ha perdido la capacidad de juzgar apropiadamente.³

3. Solidaria con este tema es también *Richard II*, aunque otras son las razones que hacen a la caída del soberano.

4. En el ensayo "Shakespeare as a Poet", Coleridge invita a considerar que "in *Lear old age is itself a character*".

5. Esto para el público isabelino de la obra tenía alcances aún más catastróficos, pues el cuerpo del soberano representaba al conjunto de sus súbditos y la falla del gobernante inevitablemente se asociaban a desorden y caos en la nación. En la obra se hace evidente en los conflictos que surgen a partir de la división del reino.

6. Cf. al respecto el capítulo "El rey Lear o *Fin de partida*".

Cuando Freud convierte a *King Lear* en el eje de su ensayo "El motivo de la elección del cofre" se hace probablemente eco de las lecturas que de esta obra hizo el Romanticismo (inglés y alemán) que, tras rescatarla del largo silenciamiento al que la relegaran los valores estéticos del Iluminismo, resaltó la figura del patriarca vapuleado por los devaneos de una mente inestable⁴. Que la obra reitere en Gloucester esa peligrosa ceguera que impide al soberano un discernimiento correcto de las conductas de los seres a él más próximos habla del interés del dramaturgo de alertarnos acerca de las consecuencias trágicas que puede acarrear un divorcio entre los sentidos y la razón, entre el cuerpo y la mente.⁵ Para Freud, Lear elige, y elige mal, porque se rehúsa a confrontarse con la idea de muerte, a plegarse al apremio de la vida. Es decir, el rechazo de Cordelia estaría directamente vinculado con la imposibilidad de abrazar su propia finitud. Este análisis también pone en evidencia la resistencia que opone el aparato psíquico al destino ineludible del cuerpo somático.

La obra de Samuel Beckett *Fin de partie* (1957) es uno de los principales hipertextos modernos de la pieza de Shakespeare, como lo señalara muy tempranamente Ian Kott en *Shakespeare nuestro contemporáneo* (1965)⁶. De acuerdo con Kott, en principio, contamos ante todo con una imagen muy poderosa de la tragedia original que es arrastrada hacia el escenario beckettiano y es la de Gloucester ciego guiado por su hijo:

La escena en la que Edgar conduce al ciego Gloucester al abismo de Dover se parece al famoso cuadro de Brueghel. Éste es precisamente el tema de Fin de partida. Beckett fue el primero que supo encontrarlo en El rey Lear, logró despojarlo de toda la acción, de todo lo exterior y luego lo repitió completamente desnudo. (214)

Además, como el Lear que es rechazado y expulsado, Hamm es

un tirano degradado e impotente, "un mero despojo de la naturaleza" (...) como el rey Lear del cuarto acto cuando éste encuentra al ciego Gloucester y, después de un monólogo enloquecido, ordena que le quiten el zapato que le molesta. (214)

Entre la obra isabelina y la de Beckett hay, por supuesto, un cambio de tono: el universo trágico le ha cedido su lugar al grotesco, en el que el héroe vuelve a perder su lucha contra el absoluto, ahora reducido y desacralizado. Lear se mueve en un mundo precristiano, lucha contra una naturaleza desatada y apela a dioses sin nombre. Hamm, su par contemporáneo, se ve obligado a jugar contra un mecanismo absurdo y sin finalidad. En ambas obras, los personajes están constreñidos a persistir en un mundo hostil como precio a pagar por estar vivos, en palabras de Edgar

*the worst is not
So long as we can say 'This is the worst.' (IV, i).*

Es el punto de partida de Beckett. En ambos casos el suicidio no es una salida aceptable, los cuerpos sufren, se degradan, son arrastrados hacia la consunción, desgarrados por el dolor hasta que logran convertirse en receptáculos deseantes de que la muerte los habite, y esperan que esto ocurra.

El doble cuerpo de Lear

En *El yo y el ello*⁷, al evaluar los factores que inciden en la génesis del yo, Freud observa que no basta con considerar únicamente el sistema P (extremo sensorial del aparato anímico) –y es interesante comprobar cómo avanza en sus definiciones en términos de espacialidad⁸– sino que no puede obviarse atender al cuerpo como elemento ineludible en el proceso:

*Además del influjo del sistema P, otro factor parece ejercer una acción eficaz sobre la génesis del yo y su separación del ello. El cuerpo propio y sobre todo su superficie es un sitio del que pueden partir simultáneamente percepciones internas y externas.*⁹

Unos renglones más abajo, Freud añade:

*También el dolor parece desempeñar un papel en esto, y el modo en que a raíz de enfermedades dolorosas uno adquiere nueva noticia de sus órganos es quizás arquetípico del modo en que uno llega en general a la representación de su cuerpo propio.*¹⁰

El yo es, dice, “sobre todo una esencia-cuerpo”, la “proyección de una superficie”. Me interesa rescatar este aspecto espacial que no puede definirse por sí solo sino por los múltiples recorridos, hacia y desde el interior, hacia y desde el exterior, posibilitando pensar en que la identidad que se intenta plasmar discursivamente es siempre provisoria, precisamente porque emerge de un sustrato experiencial, físico y psíquico, profundo y superficial, inconsciente y consciente, en permanente estado de definición.¹¹ El cuerpo de Lear deberá ser sometido a diversas inclemencias, más del orden de lo afectivo que de lo climático, para poder comenzar a admitir su destino de hombre. Shakespeare arrastra al necio soberano hasta el límite del despojamiento cultural, Lacan advierte:

*renuncia al servicio de los bienes, a los deberes reales, cree que está hecho pare ser amado, ese viejo cretino, y le entrega entonces el servicio de los bienes a sus hijas. Pero no hay que creer que renuncia empero a nada, comienza la libertad, la vida de fiesta con cincuenta caballeros, la broma, mientras que es recibido alternativamente por cada una de las dos arpías a las que creyó poder entregar las cargas del poder*¹².

Me interesa subrayar este punto porque creo que acá se está haciendo referencia a una instancia que incide fuertemente en la toma de conciencia de Lear ante la muerte. Por un lado, se ilumina ese doble gesto –de la dimensión soberana y política– que resigna y requiere: resigna el poder y requiere sus beneficios. Lear aliena lo inalienable, el cuerpo simbólico; cuerpo simbólico que lo determina a él pero que, además, incorpora (*in corpore*) a los sujetos, como miembros de esa misma dignidad corporal.

Este señalamiento nos remite, evidentemente, al texto de Kantorowicz *Los dos cuerpos del rey*, donde se analiza puntualmente el caso de *Ricardo II* muy vecino al de Lear en lo concerniente a la abdicación del cuerpo simbólico: “El cuerpo natural del rey –señala Kantorowicz– se ha vuelto el traidor de su cuerpo político”; el cuerpo investido se vuelve contra su investidura. Lo que los legistas de la época sostenían era que, en esa doble naturaleza del cuerpo soberano, el cuerpo simbólico no era ni niño ni viejo, era infalible, inmutable y ninguna incapacidad podía menoscabarlo: estas características aseguraban la indivisibilidad e inseparabilidad de los territorios y sus habitantes simbolizados en ese soberano y que les imponen afirmar “el Rey no muere” o bien remarcar la continuidad en sintagma “el rey ha muerto, viva el Rey”.¹³⁻¹⁴ El cuerpo que muere es el cuerpo des-investido de la dignidad soberana (porque *dignitas non moritur*), Shakespeare lo sabe bien y tiene que empujar a su personaje, que se empeña en ignorarlo, hasta el momento en que pueda aceptar el destino común de su carne, intuir

7. Freud: 1920.

8. “Tenemos dicho -leemos- que la conciencia es la superficie del aparato anímico, vale decir, la hemos adscrito, en calidad de función, a un sistema que espacialmente es el primero contando desde el mundo exterior.” Al aparato psíquico (anímico) le va a asignar un extremo sensorial más superficial (que procesa los estímulos del mundo exterior) y un extremo más profundo, que va a conformar sensaciones y sentimientos. Entre esos dos extremos transcurre el proceso psíquico. Creo importante resaltar este aspecto espacial que, en las obras literarias, adquirirá un alto grado de metaforización, como el páramo en *King Lear* o la habitación cerrada en *Fin de partie*.

9. Freud, S. Op. cit.

10. *Ibid.*

11. “Desde tres lados amenaza el sufrimiento; desde el cuerpo propio, que, destinado a la ruina y la disolución, no puede prescindir del dolor y la angustia como señales de alarma; desde el mundo exterior, que puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes, despiadadas, destructoras; por fin, desde los vínculos con otros seres humanos” (Freud: 1930). Sobre la cita que antecede volveremos más adelante.

12. Lacan, J., p. 364.

13. Una ley promulgada durante el corto reinado de Eduardo IV, que precedió al de Isabel I, señalaba muy específicamente que “Según la Ley común, ningún acto del rey, que el rey realiza en su condición (*En página 44*)

14. “el Rey nunca muere, y su Muerte natural no se llama en nuestro Derecho (como Harper dijo), la Muerte del Rey, sino la Sucesión del Rey”. *Ibid.*, 25.

la instancia que separa al animal humano del individuo cultural. Puesto que el viejo Lear desea alienar y distribuir las responsabilidades de gobierno que lo atribulan, pero retener los beneficios del fasto y de la reverencia, escudándose en los últimos simulacros de realeza a los que aún se aferra, se hace necesario para el dramaturgo que, como todo héroe trágico, acceda a una anagnórisis que no abarque sólo la aceptación de su apreciación errónea, sino que –fundamentalmente– lo lleve a proferir: “*They told me I was everything; ‘tis a lie, I am not ague-proof*” (IV, vi, 104)¹⁵.

15. Shakespeare, W., p. 223. (“Me dijeron que yo lo era todo, ¡mentira!, no soy a prueba de fiebres”).

Los debates de los legistas de la época isabelina subyacen, por supuesto, a esa primera escena de la obra en la que Lear, aún rey, renuncia a su investidura simbólica, desnaturalizando con ese acto los lazos que enlaza su cuerpo simbólico con los sujetos-miembros que produce. Recordemos, al respecto, lo que señala Eagleton, cuando afirma que la tarea del discurso ideológico legitimador es “*to naturalize a particular social order, imbuing it with the immutability and inevitability*”¹⁶, al hacer lo imposible posible, Lear conmueve el estatuto de lo natural y es lanzado hacia la zona de lo liminal en la que los últimos vestigios de lo cultural parecen desgajarse de *lo natural*, que es la zona del páramo, en el que no hay reparo para la tormenta, y que promueve el reconocimiento de su cuerpo despojado, cuerpo sufriente, cuerpo animal. A ese lugar llega, como sabemos, luego de haber sido sacudido por la quita de los últimos atributos que quería reservar para sí del estatuto soberano: el séquito. Discute con Regan acerca de las diferencias entre lo necesario y lo superfluo:

16. Eagleton, p. 93.

...our basest beggars

Are in the poorest thing superfluous:

Allow not nature more than nature needs,

Man's life as cheap as beast's (260-263)¹⁷

17. Shakespeare, W. pp. 92-93.

Los trajes lujosos con los que está vestida la hija, protesta Lear, podrían ser considerados superfluos como el séquito y los caballeros que quieren quitarle, pero no lo son para él, insiste, porque representan el plus cultural que diferencia al hombre de las bestias. Sin embargo, Lear es despojado y la acotación dramática indica que ahí ha comenzado la tormenta. Como decía anteriormente, Shakespeare lo obliga a recorrer todo el camino que lo conduce a la verdadera toma de conciencia de su cuerpo humano, que es el que padece los sufrimientos, conoce el frío y el dolor y, finalmente, se relaciona con los otros cuerpos que comparten esa identidad hasta entonces inédita para él, para quien lo superfluo (significado en las investiduras y dignidades del más elevado de los cargos) era todavía un exceso “natural”. Cuando Ricardo II es depuesto, se mira en el espejo y no se reconoce, no reconoce al Ricardo que no es rey, pero deberá admitirlo en las representaciones de su mente antes de su muerte. Lo mismo acontece con Lear. El dramaturgo repite el motivo que había representado en el drama histórico: la muerte del hombre que fue rey es la muerte de cualquier ser humano expuesto a las leyes de la naturaleza¹⁸, entregado a la voluntad de los dioses, a su destino. En un ensayo acerca del registro del cuerpo en la práctica psicoanalítica Canteros se pregunta con respecto al cuerpo como sostén de la diferencia entre lo psíquico (j) y lo somático (f), otra manifestación de la distancia entre cultura y naturaleza:

18. Este es un motivo que Shakespeare hereda y transforma de las *Morality plays* medievales, cuyo ejemplo paradigmático es *Everyman*.

¿Es el cuerpo el sostén de lo ‘ϕ’ del sujeto, o lo es el Otro? (...) se nos abren –sugierendos sostenes diferentes del sujeto, su cuerpo, su cerebro, por un lado y el Otro, la tradición, el lenguaje, el Padre, por otro. ¿Se trata de dos sostenes, de dos soportes diferentes? (281)¹⁹

19. Canteros: 2007, pp. 275-308.

Es evidente que no hay sujeto que no sea sujeto atravesado y significado por la cultura, que no se halle inscripto en el orden simbólico, la pregunta que antecede –como en el caso de Lear– atañe, por un lado, a la entidad de la diferencia entre naturaleza y cultura (entre genes y contexto) que hace que surja, además, la inquietud por los límites

dentro de los cuales el cuerpo pueda percibirse como *cuerpo propio*, con una historia y una cronología individuales. En ese sentido es que es preciso que Lear se deshaga del revestimiento genérico y colectivo implicado en el cuerpo soberano, para poder recuperar los sentidos del cuerpo mortal, que es el que se relaciona con la microhistoria personal y, por ende, puede verse conmovido por el alcance de los afectos filiales²⁰. Por el otro lado, esa corporalidad también posee diferentes capas, una disposición laminar que consiente pensar en niveles más profundos en los que se dirimen los límites del yo entre las percepciones del cuerpo sensible y las del ello, entre la afectación del afuera y las representaciones reprimidas del inconsciente.

La conciencia del *cuerpo* propio en Lear corre parejas con el descubrimiento y reconocimiento de los otros sufrientes, seres humanos que, como él, están atados a “la ley inexorable del Ananké”²¹. Es en esta instancia donde podemos comenzar a medir la eficacia del análisis de Freud en “El motivo de la elección del cofre”. Recordemos que el punto de partida del ensayo freudiano es el tema presente en *The Merchant of Venice* en el que los pretendientes de la bella y acaudalada Portia deben elegir entre tres cofres para obtener su mano y fortuna. Freud declara: “estamos frente a un motivo antiguo que demanda ser interpretado, derivado y reconducido”, y así lo hace, asociando la gran variedad de apariciones del motivo de la elección entre tres posibilidades que se halla en la mitología, en los cuentos populares y en la literatura. Los procedimientos psicoanalíticos empleados para este fin son, fundamentalmente, los de asociación o de sustitución simbólica vinculados con el análisis de los sueños y éstos le permiten a Freud afirmar que los tres elementos que los distintos relatos ponen en juego representan a tres mujeres y que la elección recaerá siempre sobre la tercera²², quien reúne características precisas, además de juventud y belleza, que son las vinculadas con el silencio, con la palidez o con un actuar elusivo que, en los sueños, se relacionan con la muerte. “Ahora bien –afirma Freud–, si la tercera de las hermanas es la diosa de la muerte, nosotros las conocemos. Son las tres hermanas del destino, las Moiras, o Parcas o Normas, de las cuales la tercera se llama Atropos, la inexorable”²³. Al adentrarse un poco más en la recuperación de este motivo, Freud recuerda el significado asignado a cada una de las Moiras:

[L]os nombres de las tres hiladoras han hallado en los mitólogos sustantiva intelección. La segunda, Laquesis, parece designar «lo azaroso dentro de la legalidad del destino»; diríamos: el vivenciar. Luego, Átropos es lo ineluctable, la muerte, y entonces para Cloto resta el significado de la disposición fatal, congénita.²⁴

Pero, ¿por qué elegir precisamente a Átropos?

¿Puede concebirse una contradicción más completa? Sin embargo, acaso hallemos ahí mismo esa inverosímil contradicción mayor. Y en verdad ella existe, pues en nuestro motivo, eligiéndose libremente entre tres mujeres, la elección siempre recae sobre la muerte; y nadie elige la muerte, de quien se es víctima por una fatalidad.²⁵

¿Cómo pueden los relatos en los que aparece el motivo –se pregunta– representar la elección del sujeto por la muerte puesto que nadie elige la muerte por propia voluntad? En este punto se presenta en el ensayo el tercer y último momento en que Freud utiliza la técnica psicoanalítica. Afirma que, en realidad, lo que se produce es una sustitución simbólica (“formación reactiva”) que encarna la sublevación frente a la evidencia de estar sometido a “la inexorable ley de la muerte”. Ante un mensaje interior que se presenta como *necesidad de muerte*, se va a operar, en el inconsciente, un rechazo y, en consecuencia, una inversión semántica que va a aflorar, en la superficie de la conciencia, como *elección por el amor*:

[U]no elige ahí donde en la realidad efectiva obedece a la compulsión, y no elige a la terrible, sino a la más hermosa y apetecible.²⁶

20. Al respecto, no puedo sino acordar con la posición de Harold Bloom en *El canon occidental* que contradice la afirmación freudiana que manifiesta la ausencia de la relación paternal en la obra, “de la que podían fluir tantos y tan fértiles impulsos dramáticos, no es utilizada más allá del drama”. Bloom recuerda con énfasis que “*El rey Lear* trata de dos relaciones paternas, Lear con Cordelia, Goneril y Regan y Gloucester con Edward y Edmond” (Bloom: 1995, p. 398). Lo que sí me parece que tenemos que considerar es el error de Lear de confundir el plano de la relación paternal que los súbditos guardan con su cuerpo simbólico con el que Lear hombre mantiene con sus propias hijas. Por supuesto, son niveles interrelacionados, Cordelia, Goneril y Regan son hijas y súbditas, pero eso no implica que el tenor de sus afectos incidan en la suerte del territorio.

21. Para una reflexión sobre el alcance del concepto de Ananké en Freud me remito especialmente al artículo de Jorge Canteros “Del apremio de la vida a la Ananké. O la relación del sujeto con el semejante”.

22. “El pastor Paris tiene que elegir entre tres diosas, y declara la más hermosa a la tercera. Cenicienta es también la más joven, y el hijo del rey la prefiere a las otras dos. Psique, en el cuento de Apuleyo, es la más joven y bella de tres hermanas” (Freud: 1913, p. 309).

23. *Ibid.*, p. 312. En la mitología griega, Ananké era madre de las Moiras y personificación de lo inevitable, el destino, la necesidad, y como Necesitas pasa al olimpo de los romanos.

24. *Ibid.*, p. 314.

25. *Ibid.*, p. 314.

26. *Ibid.*, p. 315.

27. La relación del ensayo de Freud con la obra que lo origina es algo vaga, puesto que no retorna al análisis del motivo de la elección en *The Merchant of Venice*.

Sugerimos, al respecto, el trabajo de Sarah Kofman, que polemiza con el escrito freudiano, regresa al vínculo astral de los metales de los cofres rechazado por Freud y profundiza sobre el aspecto "más general de la ambivalencia, de la doble cara del tiempo, condición de todas las conversiones, de todas las inversiones", que hace de la pieza en cuestión un drama barroco que "no sería una pieza más liviana que *El rey Lear*".

28. "Sobre el prójimo, entonces, aprende el ser humano a discernir", afirma Freud en "Proyecto de psicología" (citado por Canteros: 2007, p. 991).

29. Freud: 1920, p. 38. La cita se completa con la afirmación "Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo". La reflexión sobre el modo en que el aparato psíquico responde a la intuición de la muerte está estrechamente vinculada con lo que Freud expresa en *El malestar de la cultura*.

30. Ricoeur, p. 290.

31. Canteros: 2007, p.993.

32. Por supuesto, la repetición es un recurso que podemos hallar en todas las piezas dramáticas de Beckett, principalmente para subrayar un proceso de degradación, mientras que en las obras del final aparece casi como el mecanismo que sostiene la dinámica del absurdo.

33. Al respecto, sin embargo, me parece oportuno tener en cuenta el comentario de Rubin Rabinovitz, cuando advierte que Beckett "is familiar with the Works of a variety of psychologists, and in different places he refers to the ideas of Freud, Jung, Pavlov, William James, Kurt Koffka, and Wolfgang Köhler, among others", con lo que intenta disuadir de la tentación de interpretar las obras a la luz de una teoría única. (Rabinovitz, R. "Beckett and Psychology", *Journal of Beckett Studies*, nrs. 11-12, Dec. 1989).

34. *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*.

35. *Ibid.*, p. 29.

36. *Ibid.*, p. 29. En *Beckett's books: a cultural history of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*, Matthew Feldman señala que las únicas anotaciones que Beckett realiza de los escritos de Freud en los cuadernos de notas del período de entreguerras corresponden a su lectura de *El yo y el ello*.

Según Freud, Lear al rechazar a Cordelia y dejarse tentar por los discursos halagüeños de Goneril y Regan estaría queriendo eludir inconscientemente el destino humano de finitud, con el que se aviene, finalmente, cuando puede abrazar a la menor de sus hijas y, al hacerlo, demostrar haberse reconciliado con la idea de muerte como necesidad²⁷; poco antes, en efecto, le había dicho a Gloucester, que en el reencuentro, pretende besar la mano a quien fue su rey: "Let me wipe it first, it smells of mortality" (4.5.129)²⁸.

El anciano habría podido intuir que la experiencia de lo humano no se cumple sin aceptar que "[L]a meta de toda vida es la muerte"²⁹, en palabras de Ricoeur, se habría podido acostumbrar a la idea de ver la muerte "as a figure of necessity (...) submit 'to a remorseless law of nature, to the sublime *Avávkη*'"³⁰. Tal como lo indica Canteros, el mito que Freud analiza sería explicativo de la entrada en el tiempo (y, por ende, en la muerte como destino natural del animal humano) en términos de "fatalidad", "otra de las maneras en la que lo desconocido de la necesidad objetiva puede presentarse"³¹. Pero también sería explicativo del empeño de los seres humanos de crear relatos que de algún modo justifiquen, sostengan y contengan su existencia en el ámbito de una pertenencia cultural determinada.

Freud, Beckett

La ubicuidad de la reflexión acerca de los procesos mentales en la obra de Samuel Beckett es indicativa de un interés prolongado y sostenido, por parte del autor, en la lectura de material proveniente del psicoanálisis y la psicología. Es probable que esto resulte más evidentemente explicitado en sus primeras obras y más sutilmente aludido en las del final. Me refiero, por ejemplo, a que la ambición de Murphy, protagonista de la novela homónima, de querer anular los estímulos del mundo exterior que tanto lo perturban es tema central del relato, mientras que la compulsión a la repetición, en sus últimas obras, puede volverse un elemento estructurante, que es factible reconocer no sólo en el lenguaje verbal, sino en los demás lenguajes escénicos implicados, en el juego de las luces, la frecuencia e intensidad de los movimientos o la disposición de personajes en el escenario. Esto último podemos notarlo especialmente en *Quad* y *What Where*, que extreman el recurso, pero la intencionalidad de su empleo, en este sentido, ya se estaba gestando de diferente manera en *Rockaby*, *Footfalls* o *Come and go*, para mencionar sólo algunos casos.³²

El modo en que la psicología y el psicoanálisis ingresan a la obra beckettiana no difiere de lo que al respecto sucede con otras disciplinas: la relación intertextual produce alusiones veladas, distorsiones, parodias, ecos entre distintas piezas, una insistencia que produce sentido³³. Las entradas que encontramos en la biografía de Knowlson³⁴ para los términos "Freud" o "freudian" se ofrecen como explicaciones posibles de las modalidades de apropiación de las lecturas que Beckett realizó o bien de las derivas literarias de sus propias experiencias como paciente analizado. La primera referencia es muy temprana y se remonta a la infancia del autor, cuando solía jugar con los guijarros al borde del mar, solo, era pequeño y optaba por la soledad. El biógrafo señala que los padres del pequeño Samuel "noted their younger son's need for solitude" y que "it was on these occasions that he indulged in what he described as his 'love' for certain stones"³⁵. A fines de la década de 1960, Beckett comentará a unos amigos que había tomado luego conciencia de que la fascinación por las piedras podía asimilarse a esa sensación que le transmitía lo mineral, la intuición de algo vital que se extinguía hasta la petrificación y que podía relacionarlo "with Sigmund Freud's view that human beings have a prebirth nostalgia to return to the mineral state."³⁶

La siguiente referencia a Freud que hallamos en la biografía se vincula con la honda depresión en la que Beckett cae tras la muerte del padre y la terapia que comienza en la Tavistock Clinic de Londres bajo la tutela de Wilfred Ruprecht Bion. Tanto Knowlson como otros críticos destacan la inusual relación amistosa que surgió de inmediato entre médico y paciente, que compartían intereses intelectuales y lecturas, y que se prolongó hasta mucho después de concluir el tratamiento. Respecto a este último, en una entrevista de fines de la década de 1980, Beckett recordaba:

*I certainly came up with some extraordinary memories of being in the womb. Intrauterine memories. I remember feeling trapped, of being imprisoned and unable to escape, of crying to be let out but no one could hear, no one was listening. I remember being in pain but being unable to do anything about it.*³⁷

37. Knowlson, p. 177. Huelga decir que estas son imágenes que se reiteran en la obra de Beckett.

En el curso de la terapia Beckett amplía sus lecturas sobre psicoanálisis y psicología, además de Freud, lee a Jung, Adler, McDougall, Jones y Stekel. De esa época es también su acercamiento a textos vertebrales para su propia creación, como lo son *El trauma del nacimiento* (1923), de Otto Rank, y *Más allá del principio del placer* (1920), de Freud, escritos ambos influidos por el concepto de *nirvana* que Schopenhauer³⁸ toma del budismo primitivo en particular, noción esta que incidió profundamente en los intelectuales a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Cuando el término ingresa en el texto freudiano, el autor lo asocia con una “tendencia dominante de la vida anímica, y quizá de la vida nerviosa en general, la de rebajar, mantener constante, suprimir la tensión interna de estímulo de lo cual es expresión el principio de placer” y, agrega, “ese constituye uno de nuestros más fuertes motivos para creer en la existencia de pulsiones de muerte”³⁹. Al respecto, resulta oportuna la aclaración de Laplanche y Pontalis:

38. Schopenhauer, # 421 y 487.

39. Freud: 1920, p.54.

*en el nirvana hindú o schopenhaueriano Freud ve una correspondencia con la noción de pulsión de muerte. Esta correspondencia se subraya en El problema económico del masoquismo (Das ökonomische Problem des Masochismus, 1924): «El principio de nirvana expresa la tendencia de la pulsión de muerte». En este sentido, el «principio de nirvana» designa algo distinto a una ley de constancia o de homeostasis: la tendencia radical a llevar la excitación al nivel cero, como Freud la había ya enunciado con el nombre de «principio de inercia». Por otra parte, la noción de nirvana sugiere una profunda ligazón entre el placer y la aniquilación, ligazón que Freud consideró siempre problemática.*⁴⁰

40. Laplanche, pp.295-296.

La relación entre nirvana y pulsión de muerte atrajo sumamente a Beckett y tiene gran incidencia en su obra, lo que hace de *Más allá del principio del placer* no el único, pero ciertamente uno de los más relevantes intertextos freudianos dentro de la poética beckettiana. A propósito, Angela Moorjani advierte que “Beckett’s fondness for this text is apparent from the direct and indirect references to the pleasure principle in *Murphy* and *Molloy* and from repeated textual performances of the *fort-da* game in his work”⁴¹.

41. Moorjani, p.174.

instants sur instants, plouff, plouff...

Mucho se ha dicho de la complementariedad y recíproca dependencia que caracteriza a los personajes beckettianos y que define también a las criaturas de esta obra (formas alotrópicas, las llama Blau), incluso en la manera en que Clov y Hamm se plantan ante esa espera dilatada de que todo concluya. De aquello que podría haberlos identificado ha quedado bien poco, apenas el nombre, o sobrenombre y la función que los vincula, ésta más que nada. Como tan bien pudo expresarlo Herbert Blau, en *Fin de partie* “time is the measure and the plague”, ha consumido a los personajes, física y

espiritualmente, y aunque es imposible quitar la afectividad como una de las variante en esta convivencia, es evidente que el desgaste y el aislamiento los ha vuelto hoscos, airados, violentos. Son casi abstracciones, que en el intercambio actancial también nos recuerdan que ese drama ya han sido representado sobre el escenario anteriormente, con más grandilocuencia o despliegue, sin lugar a duda:

42. Blau. p. 272. *we are dealing with man without a local habitation and a name, dispossessed and deracinated, apart from the propriety, promise, and facile redemption of region, home, family, custom –which are not absent but cut down to their stumps.*⁴²

Las criaturas de Beckett han llegado a un punto en el que las marcas de identidad se han vuelto irrelevantes como para los personajes de Shakespeare cuando llegan al páramo y están por atravesar una experiencia a la que –como hemos visto– arriban precisamente cuando todas las dignidades han sido abolidas.

La interpretación que hace Freud de *King Lear* se centra en la fábula del rechazo y de la reconciliación con la idea de muerte como necesidad, en esa relación que halla entre la ilusión de elegir a Eros y, en realidad, obedecer a las leyes de Ananké.

La interpretación que hace Beckett (también a partir de la obra de Freud) se concentra en dos cuestiones. Por un lado, nos presenta a un Lear cuya ceguera permanece irreducible, negándose así al reconocimiento de los otros, como si jamás hubiese alcanzado la anagnórisis. Hamm, en efecto, es incapaz de percibir las necesidades de quienes lo rodean o su sufrimiento y se obstina en un egoísmo extremo que lo coloca siempre, literalmente, en el centro de la escena. Entre sus primeras palabras alcanzamos a escuchar una referencia sesgada a la obra de Shakespeare, que –recordemos– se cierra con la amarga declaración de Edgar, luego de todos los padecimientos de los que fue testigo,

43. Shakespeare, p. 264. *The oldest hath borne most; we that are young
Shall never see so much, nor live so long (5.3.299-300)*⁴³

Hamm deja entrever de entrada que estamos ante una secuela contemporánea de *King Lear*, de la que él es el protagonista y, destacando su histrionismo, aclara la voz, une la punta de los dedos y declama:

44. Beckett, p. 18. *Peut-il y a - (bâillements) - y avoir misère plus... plus haute que la mienne? Sans doute. Autrefois. Mais aujourd'hui?*⁴⁴

Hamm se solidariza con el sentir de Edgar, pero para colocarse del lado de esa dimensión sufriente de los antiguos héroes trágicos que el personaje isabelino proclama agotada y, al hacerlo, manifiesta una incapacidad mezquina para percibir a los que lo rodean como iguales en el padecer, acaparando para sí la prerrogativa del lamento y del dolor. Por otra parte, Beckett inserta a Hamm en un contexto que deviene de una cultura que –ciega ella también– ha fallado en arbitrar los medios para frenar la agresividad del hombre contra su semejante. La aniquilación posnuclear que parece dominar en el exterior del refugio, consiente afirmar que son el odio y la guerra los que han prevalecido y, con ellos, el predominio de Tanatos sobre Eros.

En este sentido, *Fin de partida* se propone como un comentario a la reflexión freudiana de *El malestar en la cultura*, cuando expresa:

el ser humano no es un ser manso, amable, a lo sumo capaz de defenderse si lo atacan, sino que es lícito atribuir a su dotación pulsional una buena cuota de agresividad. En consecuencia, el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una

tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo. «Homo homini lupus»: ¿quién, en vista de las experiencias de la vida y de la historia, osaría poner en entredicho tal apotegma?»⁴⁵

45. Freud: 1920, p. 108.

La obra manifiesta la dimensión apocalíptica que se cierne sobre los personajes, puesto que la cultura es criatura humana y, como tal, no alcanza, efectivamente, a poner en entredicho el apotegma. Hamm pronuncia: “Hors d’ici, c’est la mort” (21) y, poco más adelante un intercambio entre él y Clov viene a reforzar esta idea

HAMM. - *La nature nous a oubliés.*

CLOV. - *Il n’y a plus de nature.*

HAMM. - *Plus de nature ! Tu vas fort. (26)*

Está claro que la afirmación de Clov es demasiado contundente, todavía quedan ellos, el mar, la arena y alguna que otra manifestación de resistencia de lo viviente. Probablemente por poco tiempo, sin embargo, la amenaza concreta que se cierne sobre ese universo agonizante es que esa ínfima cantidad baste para que todo vuelva a ocurrir. La incurable persistencia de lo vivo intimida con la recurrencia del error, puesto que la falla es inherente a la cultura. Ante esa evidencia, evitar la proliferación se acerca mucho a una respuesta ética que el absurdo presenta una vez en tono farsesco, cuando Clov cree tener una ladilla

CLOV (*se grattant*). - *A moins que ce ne soit un morpion.*

HAMM (*très inquiet*). - *Mais à partir de là l’humanité pourrait se reconstituer ! Attrape-la, pour l’amour du ciel ! (51)*

y la segunda vez en tono trágico. Y es donde los personajes dejan en evidencia que son resultado de una “naturaleza” predatoria, cuando Clov cree entrever un ser humano en la playa:

HAMM. - *Eh bien, va l’exterminer. (Clov descend de l’escabeau.) Quelqu’un! (Vibrant.) Fais ton devoir! (Clov se précipite vers la porte.)*

duda “*Non, pas la peine*”

(...)

CLOV. - *Pas la peine? Un procréateur en puissance? (104-106)*

El intercambio entre ambos personajes en este momento crucial de la obra produce el comentario de Adorno, que no puede dejar de señalar que es precisamente la ambición del sujeto moderno de dominar la naturaleza la que produjo el surgimiento de individuos que se forjaron en y se favorecieron con “el deber de exterminio que siempre acechaba detrás”. Es indudable que esta concepción, conforma subjetividades y los protagonistas, siguiendo la lógica perversa que los condiciona, están dispuestos a aniquilar a todo lo que ponga en peligro su cometido de concluir con una atrocidad de la que es víctima y responsable.⁴⁶

46. Adorno, p. 307.

De las obra teatrales de Beckett, *Fin de partida* es las que expone en un nivel más superficial del conflicto dramático la oposición entre el principio de placer, en tanto principio de constancia, y el principio de realidad, en su papel de regulación y

47. "Un grupo de estas pulsiones, que trabajan en el fundamento sin ruido, persiguen la meta de conducir el ser vivo hasta la muerte, por lo cual merecerían el nombre de «pulsiones de muerte» (Freud: 1920, "Dos artículos de enciclopedia", p. 254).
48. La crítica ha destacado el papel que tiene al respecto el chiste contado por Nagg, que diera nombre al ensayo "Le monde et le pantalon" (1945) y que resulta en comentario cómico y abismado del sentido general que la obra vehicula.

autoconservación. Es decir, hace visible la oposición entre lo que serían las pulsiones vitales y aquellas que pretenden asegurar un regreso a lo inorgánico⁴⁷. En efecto, no es sólo que los personajes principales manifiesten el deseo de llegar a una detención definitiva de la rutina del desgaste que les toca actuar ("finir de perdre"), ellos están insertos en un complejo representativo que transmite la noción de agotamiento, el arribo al un punto de irreversibilidad de lo entrópico⁴⁸. Paradójicamente, sin embargo, anida también en todos ellos la necesidad de resistir, que se traduce en los pedidos de alimento, de abrigo o de calmantes para el dolor, lo que vuelve acertada la observación de Raponi cuando afirma que

In Endgame, there is a tension between a desire for the end, for silence and stillness, and a desire to prolong the end by talking—by repeating the same old jokes and stories, by repeating the same old questions and answers. As Hamm says at the beginning of the play, "it's time it ended and yet I hesitate to—(he yawns)—to end." The very structure of the play has a "devitalized existence."

De acuerdo con lo que nos comunica persistentemente Clov afuera parece haberse llegado al *regreso* a ese estado que lo viviente abandonó alguna vez y, de ese modo, se consigue validar lo dicho en *Más allá del principio del placer*, que

La meta de toda vida es la muerte

sentando un destino de la materia que es el de retornar al punto de inercia:

49. *Op. cit.*, p. 38.

*Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo*⁴⁹.

De ese modo, también se habría conseguido terminar con los estímulos de un afuera que, como expresión de la naturaleza, "puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes, despiadadas, destructoras"⁵⁰ y, a la vez, como emanación de la cultura, está íntimamente articulado con una sofisticada red de formas de sociabilización que propicia modos de encuentro con los otros, convirtiéndose así en el espacio en el que se consolidan las prácticas regulatorias, que aquietan y neutralizan los instintos de muerte. Así, el exterior en la obra representa tanto "lo dado" como su residuo ("cette ordure") "cultural" (una devastación como esta no es ajena al despliegue de la razón instrumental señalado por Adorno⁵¹).

"El motivo de la elección del cofre" hallaba en la aceptación última de Lear cierto consuelo: la muerte como el abrazo de una amante no deja de ser una imagen de cobijo final en el seno de la cultura. En Beckett no hay tal sosiego, en definitiva lo que resta es un dejarse arrastrar hacia la nada, anhelando la disolución, pero revelando al mismo tiempo una inexplicable, pero ineludible, indefensión de la criatura que se traduce en sujeción recurrente a lo vital. Como vimos, Lear se resiste a aceptar su mortalidad y tarda en reconocer la precariedad de su cuerpo, por el contrario, los personajes de Beckett, tienen una conciencia plena del deterioro orgánico; en ambos casos –sin embargo– se representa al ser humano en una relación de absoluta inmanencia con el destino, es a los asuntos terrestres y sus implicancias lo que hay que atender. La dimensión temporal en que ese destino debe definirse se expresa, en la obra contemporánea, en términos de paradoja: luego de las líneas de apertura, en las que hace alusión a la necesidad de terminar, Clov agrega

*Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas*⁵².

Es la paradoja del montón de arena, atribuida a Eubulides de Mileto, que se basa en la inconsistencia de las propiedades otorgadas al concepto "montón". Estamos dispuestos

50. Freud.: 1930, p. 76. En el exterior, además, también ocurre la sumisión a un influjo ajeno que refrena en el ser humano "la espontaneidad de su sentir", que obedece a las pulsiones internas.

51. En *Dialéctica del iluminismo* Adorno, T. W. y Horkheimer, (Buenos Aires: Sur, 1971, p. 361) apuntan que "El terremoto de Lisboa bastó para curar a Voltaire de la teodicea leibniziana; pero la abarcable catástrofe de la primera naturaleza fue insignificante comparada con la segunda, social, cuyo infierno real a base de maldad humana sobrepasa nuestra imaginación. (...) y agrega de inmediato, "Con el asesinato administrativo de millones de personas, la muerte se ha convertido en algo que nunca había sido temible de esa forma. Ya no queda posibilidad alguna de que entre la experiencia vital de los individuos como algo concorde con el curso de su vida." Esta es la doble amenaza del afuera –natural y cultural– que halla su correlato en la obra de Beckett.

52. Beckett, p. 16.

a admitir que un grano de arena (o dos o un poco más que eso) no constituyen un montón, pero a partir de un determinado número de granos afirmamos estar ante “un montón”. Entonces, hay que concluir que tiene que haber un punto de inflexión cuantificable a partir del cual los granos acumulados pueden ser llamados “montón”, pero ¿cuál es? Si fuesen mil granos, entonces, ¿un grano menos no haría un montón? Esto es lo que inquieta a Clov, que no pueda saberse a ciencia cierta a partir de qué cantidad ese acumularse rutinario de días puede darse por concluido, ser llamado “una vida”. En el extremo opuesto de la pieza, Hamm retoma ese mismo razonamiento

*Instants sur instants, plouff, plouff, comme les grains de mil de... (il cherche)... ce vieux Grec, et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie.*⁵³

53. *Ibid.*, p. 94.

pero la refuerza con otra paradoja, aludiendo a la aporía de la percepción sensible de Zenón de Elea:

*Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close.*⁵⁴

54. *Ibid.*, p. 112.

El filósofo plantea la cuestión de si un puñado de granos de mijo, al caer, producen algún sonido, el interlocutor responde afirmativamente. Zenón continúa preguntando si lo produce un grano, medio grano, o la mitad de la mitad, y así sucesivamente hasta que se llega a un umbral por debajo del cual la respuesta es negativa. ¿No habría, entonces, relación entre el puñado de granos y la unidad o entre ésta y la parte que no produce sonido? Si la hay, entonces produce sonido tanto un grano como su milésima parte, sólo que en este caso no lo percibimos. Podemos apreciar, entonces, que Clov siente el peso efectivo de los días que se suceden, el espesor de ese tiempo que, en algún momento, se convertirá en la totalidad de su vida. Su angustia se traduce en no poder advertir ese cambio imprevisto (“*l'impossible tas*”) que dé por clausurada su existencia. Para Hamm la relación sigue siendo entre la parte y el todo, sin embargo, inmerso como está en la continuidad de una única y prolongada noche, él no es capaz de escandir apropiadamente, y teme no poder llevar la cuenta, aunque cree intuir que la cuenta ya está hecha de antemano.

Las dos paradojas colocan radicalmente el foco en la zona crítica donde se produce la indefinición, porque los sentidos o las palabras resultan ineficaces. Es la misma área liminal que, ante la inminencia de la muerte coloca al animal humano en un límite imposible de precisar entre el arraigo en lo natural y la pertenencia a lo cultural que definen su cuerpo somático y su aparato psíquico.

18 de marzo de 2012

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Montes, Elina (2013). Actos de interpretación: Freud y Beckett en *Beckettiana*, Nº 12. Buenos Aires: Sección de Literatura en Lenguas Extranjeras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (pp. 33-46).

 Notas

2. Al respecto me remito especialmente al primer capítulo del magnífico libro *Cuerpo y temblor* de Francis Barker. En él Barker refiere a obras del período isabelino y se centra particularmente en *Hamlet*, recordando el episodio entre el príncipe y sus dos amigos, Rosencrantz y Guildenstern, quienes –como casi todos los demás personajes de la obra– asedian a Hamlet para conocer el origen de su melancolía. Hamlet los rechaza airado y les espeta: “do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me”.(3.2.362). Claramente el príncipe expresa la imposibilidad de arribar al corazón de ese complejo enigma (“*the heart of my mystery*”) con el que, por cierto, él mismo se debate. En parte, es esta misma incógnita que emerge en un abanico de posibles conflictos la que llevó a T.S. Eliot a afirmar que *Hamlet* es una obra fracasada y oscura por carecer de un correlato objetivo que vuelva evidentes para el público las razones del protagonista. (En página 33)

13. Una ley promulgada durante el corto reinado de Eduardo IV, que precedió al de Isabel I, señalaba muy específicamente que “Según la Ley común, ningún acto del rey, que el rey realiza en su condición de rey, podrá ser anulado por razón de su minoría edad, pues *el rey tiene en sí dos cuerpos, un cuerpo natural y un cuerpo político*. Su cuerpo natural, considerado en sí mismo, es un cuerpo mortal y está sujeto a todas las dolencias que provienen de la naturaleza y del azar, a las debilidades propias de la infancia o de la vejez y todas aquellas flaquezas a las que están expuestos los cuerpos naturales de los otros hombres, pero *su cuerpo político es un cuerpo invisible e intangible*, formado por la política y el gobierno y construido para dirigir al pueblo y para la administración del bien común. *Y en este cuerpo no caben ni infancia ni vejez ni ningún otro defecto ni flaqueza natural* a los que el cuerpo natural está sujeto y, por esta razón, lo que el cuerpo hace con su cuerpo político no puede ser invalidado ni frustrado por ninguna de las incapacidades del cuerpo natural” (Kantorowicz, pp.19-20, las itálicas son mías). (En página 35)

Bibliografía

- » Adorno, Th. W. “Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- » Barker, Francis. *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Buenos Aires: Per Abbat editora, 1984.
- » Beckett, Samuel. *Fin de partie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- » Blau, Herbert. “Notes from the Underground: *Waiting for Godot* and *Endgame*” en S.E. Gontarsky, *On Beckett: Essays and Criticism*, New York, Grove Press, 1986.
- » Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- » Canteros, Jorge. “Del apremio de la vida al Ananke, o las relaciones del sujeto con el semejante”. *Revista Argentina de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica Argentina*, Tomo XLIX Nº 5-6, setiembre-diciembre de 1995.
- » ----- “El cuerpo en Psicoanálisis” en *Revista de Psicoanálisis*, Asociación Psicoanalítica Argentina, LXIV, 2, 2007.
- » Coleridge, Samuel Taylor. *The portable Coleridge*. London: Penguin, [1950] 1978.
- » Eagleton, Terry. *Shakespeare*. Oxford: Blackwell, [1986] 2000.
- » Foakes, R.A. “*King Lear* and *Endgame*” en Holland, Peter (ed.). ‘*King Lear*’ and its Afterlife, *S.Sur.* 55, 2002.
- » Freud, Sigmund. “El motivo de la elección del cofre” (1913) en *Obras completas. Volumen 12 (1911-1913)*. Buenos Aires: Amorrortu ed., [1976] 1991.
- » ----- “Más allá del principio del placer” (1920) en *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922) Obras completas. Vol. 18*. Buenos Aires: Amorrortu, [1979] 1992.
- » ----- “El yo y el Ello” (1920) en *El Yo y el Ello y otras obras. (1923-1925). Obras completas. Vol. 19*. Buenos Aires: Amorrortu Edit.,[1976] 1992.
- » ----- “El malestar en la cultura” (1930) en *El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931). Obras completas. Vol. 21*. Buenos Aires: Amorrortu Edit.,[1976] 1992.
- » Goldberg, S.L. *An Essay on King Lear*. Cambridge: CUP, [1974] 2004.
- » Halio, Jay L. (éd.). *Critical Essays on Shakespeare’s ‘King Lear’*, 1996.
- » Holland, Peter (éd.). ‘*King Lear*’ and its Afterlife, *S.Sur.* 55, 2002.
- » Jardine, Lisa. “Introduction.” In Jardine, *Reading Shakespeare Historically*. London: Routledge, 1996.
- » Kantorowicz, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza, 1985.
- » Knowson, James. *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996.
- » Kofman, Sarah. “Conversions: *Le Marchand de Venise* sous le signe de Saturne” en en www.jacquesderrida.com.ar, 01-02-2012.
- » Kott, Ian. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba, 2007.
- » Lacan, Jacques. *La ética del Psicoanálisis. Seminario 7*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- » Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, [1996] 2004.
- » Moorjani, Angela. “Beckett and Psychoanalysis” in Lois Oppenheim (ed.), *Palgrave advances in Samuel Beckett studies*. London: Macmillian, 2004.
- » Norland, Howard B. *Drama in Early Tudor Britain, 1485–1558*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

- » Norwich, John Julius. *Shakespeare's Kings: The Great Plays and the History of England in the Middle Ages, 1337–1485*. New York: Scribner, 2000.
- » Rabinovitz, Rubin. "Beckett and Psychology", *Journal of Beckett Studies*, nr. 11-12, Dec. 1989.
- » Raponi, Sandra. "Meaning and Melancholia in Beckett's *Endgame*" en *Journal of Social and Political Thought*, vol. I, nr. 4, 2003. <http://www.yorku.ca/jspot/4/beckett.html> (25-02-2012).
- » Ricoeur, Paul. *Freud and Philosophy. An essay on interpretation*. London: Yale University Press, 1970.
- » Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*. Vol. I. Madrid: Fondo de Cultura Económica, [2003] 2005.
- » Shakespeare, W. *King Lear*. Cambridge: C.U.P., [1992] 2005.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA para un análisis de la incidencia del psicoanálisis en otras obras de Samuel Beckett.

- » Barry, Elizabeth. "Introduction: Beckett, Language and the Mind" en *Journal of Beckett Studies*, Volume 17, pp. 1-8, September 2008.
- » Connor, Steven. "Beckett and Bion", consulta online el 30/06/2012 en <http://www.bbk.ac.uk/english/skc/beckbion/>
- » Houppermans, Sjef (ed.). *Samuel Beckett Today, Aujourd'hui. Beckett et la psychanalyse et Psychoanalysis*, 5. Amsterdam: Rodopi, 1996.
- » Mori, Naoya. "Becoming Stone: A Leibnizian Reading of Beckett's Fiction" en *Samuel Beckett Today, Aujourd'hui. Beckett sans frontières*, 19. Amsterdam: Rodopi, 2008.
- » Rabaté, Jean-Michel. "Algunas figuras de la primera (y última) antropomorfia de Beckett". *Beckettiana*, nr. 9. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- » Salisbury, Laura. "'What Is the Word': Beckett's Aphasic Modernism" en *Journal of Beckett Studies*, Volume 17, pp. 78-126, September 2008.