

El engaño en Macbeth y en la tragedia del Rey Lear

Natacha J. Delgado²⁰

Thou blind fool, Love, what dost thou to mine eyes, That they behold,
and see not what they see? Shakespeare, Sonnet CIIIVII

Introducción

La crítica literaria y la psicoanalítica han reflexionado durante décadas acerca de los personajes del Rey Lear y de Macbeth que se dejan seducir por evidentes engaños y desatan las tragedias. “En ninguna tragedia de Shakespeare —señala Costa Picazo— el mal es únicamente externo, producto de la casualidad o el destino. El héroe trágico es destruido porque hay algo en él que contribuye a su propia destrucción” (2010, p. 13).

Mi propuesta se basará en explorar la relación entre el engaño, el narcisismo y la desmentida a partir del análisis de fragmentos de los actos inaugurales de dos tragedias de Shakespeare: Macbeth (1606) y El Rey Lear (1605).

Antes de responder a la pregunta de porqué Lear o Macbeth —con diferentes modalidades pero con coincidencias— no pueden renunciar a una existencia majestuosa, haré un recorrido que consistirá primero, en presentar el argumento de cada obra, luego destacar los puntos centrales del análisis que Freud hace de cada una de ellas (*La elección del cofre*, 1913 y *Los que fracasan al triunfar*, 1916) para continuar con una selección

²⁰ Miembro de la Asociación Psicoanalítica Argentina - Buenos Aires.

de trabajos psicoanalíticos (Donnelly, 1953; Goode, 1963; Hanly, 1983; Blum, 1986; Toyos, 1996; Tebaldi, 2015). En esta ocasión, dejaré de lado los aportes de críticos literarios (Johnson, 1765; Lamb, 1808; Hazlitt, 1817; Coleridge, 1818; Bradley, 1904; Thomas de Quency, 1823; G. Wilson Knight, 1930; K. Muir, 1962; Kermode, 2000; Bloom, 2011).

Presentaré luego las escenas principales del primer acto de cada obra y haré una lectura del engaño en función de las nociones de Yo ideal, narcisismo tanático y desmentida. Para ello quiero plantear que, tanto en Macbeth como en Lear, existe una situación inicial que muestra la imposibilidad de aceptar limitaciones y que en ambos dicha imposibilidad se conjuga en un anhelo de inmortalidad y omnipotencia.

Freud (1914) señala que “El punto más espinoso del sistema narcisista, la inmortalidad del yo, tan duramente negada por la realidad, conquista su afirmación refugiándose en el niño” (p. 88). Estos Reyes-Niños presentan el conflicto ante el paso del tiempo y la sucesión generacional. Macbeth no tiene herederos y en él, el tiempo futuro se confunde con el presente. Será un rey sin porvenir. Lear, bajo una apariencia de reconocimiento respecto del tiempo transcurrido hace planes para dividir el reino entre sus hijas, pero también se quedará sin quien lo suceda. En su proceder ambivalente, la desmesura que acompaña sus “planes” se hará evidente: exigirá halagos, escuchará mentiras y desoirá verdades. Macbeth y Lear, al desestimar el principio de realidad quedarán inermes ante la auto-destructividad en la que se verán embarcados y entrarán en un estado hipnoide de pesadilla y confusión, del que solo podrán salir con su muerte.

La imposibilidad acerca de devenir rey o la imposibilidad de dejar de serlo, se apoya en un conflicto de la estructura narcisista que en tanto resultado de una identificación primaria pasiva (Marucco, 1998) —ejercida por el narcisismo parental— da cuenta de una desmesura del Yo ideal que demanda ser satisfecha. Los protagonistas, ignorantes de la fuerza que los empuja, avanzan hacia su destrucción.

Ejercicio de psicoanálisis aplicado: la lectura interpretativa

Quiero recordar a Green (1969) en sus notas preliminares en *El complejo de Edipo en la tragedia* donde se pregunta con qué derecho puede un psicoanalista inmiscuirse indiscretamente en la tragedia, considerando que la obra se presenta en un mutismo obstinado, encerrada sobre sí misma, inerme ante el tratamiento al que se la pueda someter. Green sostiene que el psicoanalista al entrar en contacto con la obra, hará una lectura que impone una visión determinada, y que por lo tanto será, indefectiblemente, una lectura interpretativa. El psicoanalista penetra en el “universo” de una obra, pero no para “patologizarla” sino porque reconoce en todos los productos del género humano la marca de los conflictos del inconsciente. El psicoanálisis no es una crítica de inspiración biográfica, no postula una influencia directa entre los acontecimientos de la vida y el contenido de la obra, sino que inserta esos elementos históricos en un conflicto.

Este ejercicio postula un psicoanálisis que integre versiones diferentes, con desarrollos teóricos divergentes. La idea de problematizar estas lecturas, de tomar en consideración otros puntos de vista, promueve además no encasillarse en una sola teoría. Coincido además con Martin Bergmann —psicoanalista e historiador de gran trayectoria— que al reflexionar acerca de su labor como analista didacta dijo que “la lectura de las obras de Shakespeare aporta profundidad a la formación psicoanalítica de un analista”. (Bergmann, 2014, p. 11).

La noción de engaño o autoengaño

El sustantivo engaño, del verbo engañar —según la definición del Diccionario etimológico Corominas— deriva del latín “ingannare”, que se traduce por “escarnecer o burlarse de alguien”. En el diccionario María Moliner, la primera acepción del verbo engañar es “hacer creer a alguien

con palabras o de cualquier manera, una cosa que no es verdad”, “hacer ver una cosa distinta de como es”, “burlarse”.

En Macbeth y en La tragedia del rey Lear hay una serie de engaños, mentiras, ocultamientos que se suceden unos detrás de otros. Mi intención aquí es ceñirme a las consecuencias trágicas que este primer autoengaño tiene tanto en Lear como en Macbeth.

¿Por qué Macbeth escucha la profecía de las Brujas y la toma como verdad irrefutable o porqué Lear hace oídos sordos a la honestidad de Cordelia mientras se deja engañar por las mentiras de Goneril y Regan? Entreveo en estas reacciones, una predisposición al engaño. Por un lado, la revelación de una creencia previa en Macbeth que es *confirmada* por los dichos de las Brujas; esta confirmación revela, a mi entender, la ambición de un Yo ideal, de *un niño maravilloso* que impaciente reclama ser monarca hoy y se devora el futuro desde su ansiedad presente. Por otro, se sabe que Macbeth ha logrado conjurar su necesidad de ser Rey hasta el encuentro con las Brujas. Macbeth era el general más valioso de Duncan: una máquina de matar al amparo del Rey, secundado en fraternal vínculo, por su lugarteniente Banquo, defensores ambos de causas sangrientas, nobles y ajenas. Sin embargo, las Brujas vienen a desbaratar esta alianza: encuentran en Macbeth un terreno fértil donde hacer crecer la semilla de la ambición. ¿Pero de qué ambición se trata?

Ahora bien, Lear es un rey en el ocaso de su mandato. Ha envejecido y plantea una división anticipada de su reino. Esta idea fracasa en parte por la enorme ambivalencia y la paradoja imposible que plantea en su propuesta: renunciar a ser rey pero seguir siéndolo. Por un lado, hay en él un grado de sensatez aparente en esta cesión anticipada de bienes. Por otro, en la ceremonia, apenas fracasan las expectativas del modo particular en que pretende que se desarrollen los acontecimientos— que en el caso de Lear debía tener ciertas características respecto de la manera en que las hijas le profesaran amor— el protagonista estalla en un ataque de furia,

desterrando a su hija Cordelia y proyectando en ella el odio y el rechazo del que muy pronto después será víctima él mismo.

En ambas tragedias es problemática la posición subjetiva que implica “encarnar” *His Majesty*, esto es, pasar a la acción para satisfacer las apetencias de ese Yo ideal inmortal y omnipotente. Esto puede ser mejor comprendido si se toman los desarrollos de Marucco (1998) respecto de la identificación primaria pasiva y de la desmentida. ¿Por qué se presentan tan inermes ante el engaño, es decir tan proclives al autoengaño? ¿Cuánto de esta disposición al engaño es propiciada por los anhelos del Yo Ideal?

Oscuridad y tormenta en el Yo ideal

En Lear y en Macbeth, este *Yo ideal*, portador de un ideal de desmesura, exigirá ser reconocido en toda su omnipotencia, con el inevitable despliegue de destructividad. Ante el surgimiento de limitaciones (obstáculos para convertirse en Rey en Macbeth, obstáculos para dejar de serlo en Lear) recurrirán a la desmentida como mecanismo *princeps*.

Las figuras de las Brujas en Macbeth o de las hijas en Lear sirven como instrumentos para este autoengaño. Macbeth tomará la profecía de las Brujas como verdad, Lear hará lo mismo con los dichos mentirosos de sus hijas Goneril y Regan al tiempo que rechazará la honestidad de Cordelia. Ambos protagonistas se verán atrapados en un descenso infernal de autoengaño, engaño y desengaño, a partir de las exigencias de un *Yo ideal*, que, majestuoso en su gloria mortífera e implacable en su ambición, no se detendrá hasta conseguir aniquilarlos.

Una línea clásica de interpretación de la obra es considerar las dificultades de asumir la castración (ya no-ser el Rey) que incluye el parricidio y una interpretación edípica del drama. La idea aquí es sumar otra lectura sin excluir a las anteriores. Para entender el predominio de una u otra línea de interpretación sin por ello descartar las otras es valiosa la idea de Marucco (1998) de la coexistencia de diferentes zonas psíquicas que

refieren, cada una de ellas, a un modo particular de funcionamiento psíquico se trate del inconsciente reprimido, del narcisismo o de la compulsión de repetición, o de la escisión del yo.

Macbeth

Shakespeare, durante el período que va del 1601 al 1608, escribe las tragedias de Rey Lear y Macbeth —además de Otelo y Hamlet—. Macbeth está basada, entre otras fuentes, en una historia de las *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1586) de Holinshed a la que luego Shakespeare le agregó otros elementos y modificó de manera significativa.

Son tragedias en las que el engaño —parcialmente auto-inducido— funciona como desencadenante del destino trágico de los protagonistas.

Idea Vilariño²¹ (2006) (citando a Bradley) explica que “el hecho trágico ya no es, como lo entendía la concepción medieval, un vuelco por el que alguien, instalado en una posición de privilegio, caía por obra de la suerte o del hado y padecía calamidades que lo llevaban a la muerte” (p. 15) sino que estas desgracias tienen origen en las acciones de los protagonistas, revelando de este modo una relación causal entre carácter, hecho y catástrofe.

Argumento de Macbeth

En el camino de regreso del campo de batalla en el que derrotaron a fuerzas opositoras al rey Duncan, Macbeth y su lugarteniente Banquo se encuentran con tres Brujas que por un lado prometen a Macbeth que “será Barón de Cawdor y rey”, y por otro a Banquo, que sus hijos serán quienes gobiernen en el futuro. Poco después de esta revelación, Macbeth se

²¹ Idea Vilariño es la traductora y poeta uruguaya (1920-2009) de los fragmentos seleccionados y aquí transcritos de las obras *Macbeth* (Montevideo, Técnica, 1977; Buenos Aires, Losada, 1999. y *La tragedia del Rey Lear* (Buenos Aires, Losada, 2003). Su elección responde a mi deseo de mantener un tono similar en la forma, al contenido y al espíritu del texto. Vilariño también tradujo *Hamlet*, (Montevideo, Banda Oriental, 1974), *Sueño de una noche de verano* (Buenos Aires, Losada, 1997. 259), *Medida por medida*, (Benos Aires: Losada, 2000). *Julio César*, (Buenos Aires, Losada, 2004).

enterará que ha sido nombrado efectivamente Barón de Cawdor. Macbeth llega a su castillo y habla con su esposa, Lady Macbeth, a quien ya le ha adelantado las revelaciones de las Brujas. Lady Macbeth se convence que para que ésta se cumpla, tienen que matar a Duncan. Macbeth lo asesina y los hijos del rey, Malcolm y Donalbain, deben huir porque se los acusa de haber sido ellos quienes han cometido ese crimen. Macbeth es coronado rey. Atormentado por el posible cumplimiento de la otra parte de la profecía, la que se refiere a Banquo y sus descendientes, decide matarlos. Banquo es asesinado. El joven Fleance, hijo de Banquo logra escapar. En la cena de esa noche Macbeth ve el fantasma de Banquo y entra en pánico. Consulta nuevamente a las brujas que le dicen que nadie nacido de mujer lo matará y que estará a salvo hasta que llegue el día en que el bosque de Birnam se mueva y llegue hasta su castillo en Dunsinane. Cuando Macbeth se entera que el barón de Macduff se ha ido, decide matar a su mujer e hijos. Lady Macbeth, superada por el sentimiento de culpa, se suicida. Macbeth se enfrenta luego a Macduff, quien en su nacimiento fue arrancado del vientre de su madre, y logra matarlo. Luego lo decapita y se proclama a Malcolm, el hijo de Duncan, como nuevo rey.

Freud y Macbeth

El estudio que Freud le dedica al análisis de Macbeth apareció en alemán en la revista *Imago* (tomo IV, 1915-1916). Fue luego traducido al inglés por Ernest Jones en 1925, un año después M. Wulff lo tradujo al ruso y E. Marty y Marie Bonaparte al francés en 1933. La traducción al castellano la hizo Ludovico Rosenthal en 1943.

El ensayo sobre Macbeth, "*Los que fracasan ante el éxito*" es uno de los textos del artículo *Algunos tipos caracterológicos revelados por el psicoanálisis*. Shakespeare escribió La tragedia de Macbeth especialmente para la coronación de Jacobo, hasta entonces Rey de Escocia. Freud asocia el argumento de la obra a la condición de su antecesora, la "virginal" Isabel, de la que corría el rumor que jamás podría dar a luz un hijo y que forzada por

su esterilidad debió aceptar como sucesor a Jacobo, quien además era hijo de María Estuardo, cuya muerte Isabel había ordenado unos años antes.

Freud asevera que hay una similitud entre la ascensión al trono de Jacobo I y la aspiración de Macbeth:

Sobre idéntico contraste reposa la evolución de Macbeth, el personaje de Shakespeare. Las Parcas le han anunciado que será rey, pero al mismo tiempo le dicen a Banquo que sus hijos heredarán la corona. Macbeth se revela contra esta sentencia del destino: no se conforma con la satisfacción de su ambición personal; pretende ser el fundador de una dinastía y no se resigna haber matado para provecho de extraños. Este conflicto escapará a quien no quiera ver en la obra de Shakespeare más que la tragedia de la ambición.

Fragmentos seleccionados de Macbeth

Macbeth y Banquo regresan vencedores de una batalla sangrienta. Atrás dejan una montaña de cadáveres. Han sofocado el levantamiento de tropas rebeldes y de generales traidores y han asesinado en nombre del Rey. Pese a la victoria, el clima que se respira no es de celebración. Me centraré en la disposición a creer en la profecía de las Brujas.

Empieza en un descampado en un clima de confusión sombría que va a prevalecer durante toda la obra. La primera escena, nos toma de sorpresa y con gran velocidad, nos mete en la atmósfera irrespirable de este páramo en que están las Brujas. Hablan un lenguaje de opuestos, que resulta inquietante, aumentando el clima de desorientación.

En la primera escena entre, lluvia, rayos y truenos, las tres Brujas se preguntan cuando se reunirán nuevamente. Una de ellas responde que será “cuando la batahola esté acabada y la batalla perdida y ganada” (I, 1). Otra dice: “Entonces será antes que el sol se ponga. El próximo encuentro será en el páramo, con Macbeth:

Brujas (a coro)
Lo hermoso es feo y lo feo hermoso
Revoloteemos
por el aire lóbrego y brumoso (Acto I, 1)

Quisiera detenerme aquí para mostrar cómo desde el comienzo las Brujas invocan la reversibilidad y la equivalencia en sus dichos: no hay opuestos sino intercambios de lugares sin diferencias. El lenguaje de las Brujas pertenece a este modo de comunicación enloquecedor.

En la siguiente escena, entran el Rey Duncan con sus hijos Malcolm, Donalbain y Lennox, con acompañantes y se encuentran con un Capitán ensangrentado que relata el desempeño de Macbeth y Banquo en el campo de batalla.

Pero fue en vano que el bravo Macbeth
(que bien merece ser llamado así)
Tratando con desdén a la Fortuna,
Y blandiendo su acero que humeaba
Después de tanta ejecución sangrienta,
Se abrió camino y enfrentó al canalla;
Pero no fue para estrechar su mano
Ni para despedirlo, sino para
Abrirlo del ombligo a la mandíbula
Y clavar su cabeza en las almenas (Acto I, II)

Más adelante, ante la pregunta del Rey Duncan de si Macbeth y Banquo no se habían sentido atemorizados por la presencia de enemigos noruegos, el capitán responde:

Para decir verdad, debo informaros
Que aquellos eran como dos cañones

*Sobrecargados con doble estampido,
De tal manera, sobre el enemigo
Redoblaban sus golpes doblemente.
No podría decir si pretendían
Bañarse en las heridas que humeaban
O buscaban dejarnos la memoria
De Otro Gólgota... (I,2)*

La obra transcurre y se cuenta que entre los traidores estaba el Barón de Cawdor, a quien sentencian a muerte. Duncan dice:

*Ese Barón de Cawdor nunca más
Volverá a sorprender nuestra confianza
Ve ya y anuncia su inmediata muerte
Saluda con su título a
Macbeth
Nunca vi un día tan feo y tan hermoso (I,3)*

Macbeth y Banquo en la tercera escena se encuentran con las Brujas. A la confusión que surge en ellos, ante la visión de estos seres mustios, de aspecto estafalario con labios apergaminados, dedos agrietados de modo que no parecen seres de esta tierra, se le suman los saludos:

*Macbeth
Hablad, si lo podéis hacer. ¿Qué sois?
Bruja primera
¡Salve, Macbeth! ¡Salve, barón de Glamis!
Bruja segunda
¡Salve, Macbeth, barón de Cawdor!
Bruja tercera
¡Salve, Macbeth! Que después serás rey!*

Banquo reacciona rápidamente y le pregunta a Macbeth porqué se sobresalta ante cosas que suenan tan bien. El también quiere saber qué dicen “las semillas del tiempo” y las brujas entonces responden a Banquo:

Bruja tercera

¡Salve!

Bruja primera

Menor que Macbeth, y mayor

Bruja segunda

No tan feliz, mucho más feliz

Bruja tercera

De ti nacerán reyes, aunque tú

No lo serás (Acto I, 3)

Macbeth pide a las Brujas que se queden; ellas no lo hacen. Banquo se pregunta si ellas de verdad se hallaban ahí o si esto era efecto de haber “comido la raíz insana que toma prisionera la razón”. Minutos más tarde entra Ross para anunciar que Duncan los espera y que Macbeth ha sido proclamado Barón de Cawdor. Esta coincidencia pone en marcha una creencia previa en Macbeth. En cambio, Banquo expresa sus dudas, se cuestiona y dice que a veces:

Los agentes de las tinieblas suelen,

Para ganarnos nuestro daño,

Contándonos verdades, conquistarnos

Con algunas genuinas fruslerías...

(Acto I,3)

¿No percibe Banquo acaso la presencia de un narcisismo tanático? Se equivoca cuando piensa que son Brujas y su profecía. Macbeth

las ha tomado como verdades en las que, en principio, aceptará la intervención del azar, pero solo como una manera de no tener ninguna responsabilidad.

Macbeth

(Aparte) Si la suerte desde hacerme rey,

Pues bien, la suerte puede coronarme,

Sin que yo haga nada para ello. (Acto I, 3)

En la cuarta escena Duncan recibe a Macbeth y a Banquo, el clima es de júbilo y celebración. El rey nombra como futuro heredero y, príncipe de Cumberland, a Malcolm, su hijo y decide esa noche honrar a Macbeth con una visita a su castillo de Inverness. Antes de partir Macbeth, indignado, dice:

¡Príncipe de Cumberland!

Este es un escalón

con el que debo tropezar, si no salto por encima

porque yace cruzado en mi camino.

¡Ah, estrellas, ocultad vuestros fuegos!

No permitáis que la luz pueda ver

Mis deseos oscuros y profundos;

Que los ojos no vean a la mano;

Pero cúmplase aquello que al hacerlo

El ojo va a tener miedo de verlo”.

En la quinta escena que transcurre en Inverness, Lady Macbeth entra leyendo una carta

Me salieron al encuentro el día de la victoria; y he

sabido por su perfecto informe que hay en ellas un saber

más que humano. Cuando ardía en deseos de preguntarles más, se hicieron aire, en el que se desvanecieron. Mientras estaba absorto, asombrado por eso, llegaron mensajeros del rey que me saludaron como Barón de Cawdor; con dicho título me habían saludado antes estas hermanas fatídicas, que me habían remitido al tiempo venidero con “Salve, rey que serás”. He creído bueno enterarte de esto a ti, mi muy querida compañera de grandeza, para que no perdieses tu parte de regocijo por ignorar la grandeza que te ha sido prometida. Guárdalo en tu corazón, y adiós.

La lectura de la carta de Macbeth despertará, también en Lady Macbeth, las ambiciones de su propio Yo ideal y la puesta en marcha de las acciones necesarias para satisfacerlas.

Otras lecturas de la obra

B. Goode (1963) en *How Little the Lady knew his Lord: Macbeth* explica la caída de Macbeth en parte debido a sus sentimientos de omnipotencia, pero sobre todo por su temor a ser descubierto. Macbeth realiza un parricidio, un fratricidio y un infanticidio. Al escapar del castigo, se convence —neuróticamente— de su indestructibilidad. Por otra parte, su falta de conciencia de culpa o de *insight* lo empujan por el desfidadelero de una existencia carente de sentido a la que pone fin haciéndose matar.

L. Veszy Wagner (1968) en *Macbeth: Fair es foul and Foul is fair* retoma lo postulado por Freud: la primera explicación se refiere al fracaso ante el éxito que encarna Lady Macbeth. Para Wagner, el fracaso no estaría en el éxito sino en sus consecuencias. Wagner dice que la segunda hipótesis que propone Freud es la teoría que toma de Jekels en la que Macbeth y Lady Macbeth serían aspectos disociados de una misma personalidad. La tercera explicación es que la tragedia ocurre porque son una pareja

sin descendencia. Wagner retoma la segunda hipótesis y sostiene que Macbeth, usando el mecanismo de la identificación proyectiva, convierte a Lady Macbeth en la versión materna de mujer fálica que hay en él. Macbeth es su propia madre. No puede impedir la caída de este rey infanticida que es él mismo. Su drama reside en que actúa las fantasías más horrendas que un niño pueda concebir.

H. Blum (1986) en su artículo *Shared Fantasy and Reciprocal Identification* propone abordar Macbeth desde las fantasías compartidas y las identificaciones recíprocas correspondientes a su formación y estructura. Según Blum las fantasías compartidas influyen en la formación de la historia personal, familiar y social. El mito personal (Kris, 1965) puede estar sobredeterminado y afirmarse en una fantasía compartida intrafamiliar y el niño puede ser elegido para grandes empresas, para satisfacer la ambición parental, como chivo expiatorio o como un niño de reemplazo. En Macbeth parecía predominar una fantasía compartida fálica en la que predomina la idealización de la agresión masculina. Su narcisismo demanda descendientes, al no tenerlos demanda inmortalidad. Para Blum, Macbeth ilumina la comprensión analítica de la hostilidad extrema y la esterilidad versus la armonía y la fertilidad, que se nutren de la ternura “de la leche humana” (I,5), es decir, de la benevolencia internalizada de las actitudes y la autoridad parentales.

En *Macbeth: Una acción sin nombre*, Toyos (1996) dice que el genio shakesperiano nos confronta hasta la exasperación con las consecuencias del desasimiento de la pulsión de casi todo referente simbólico. Freud sostiene que el tema central es la “esterilidad”, la imposibilidad de procurarse descendencia. Para Toyos en esta tragedia se articulan la posición perversa con el pasaje al acto. Los títulos que la figura paterna cede a Macbeth no alcanzan a sostenerlo, no le permiten esperar²² el transcurrir de los acontecimientos que le ponen al goce pulsional el coto de

²² El tiempo, otro de los temas que pueden considerarse centrales.

la historización de la subjetividad. Este autor entiende que queda abierta la puerta a la identificación con el goce absoluto de la acción, representado por la figura doble de Lady Macbeth y las brujas. Macbeth se transforma en el nombre de una acción que solo remite a su reiteración. Reiteración del crimen parricida, fratricida y filicida, de alguien que no soporta su deseo edípico. Macbeth es un traidor del deseo.

La tragedia del rey Lear

Bloom (2000) dice que todos los intentos de leer *La tragedia del rey Lear* como una obra positiva, esperanzadora y cristiana resultan débiles y poco convincentes porque la obra es tan violenta que los desesperados intentos para suavizarla resultan comprensibles, aunque deplorables. Es la obra literaria más desgarradora que se ha escrito. Shakespeare nos arrastra a ella, nos agota y nos suelta en medio de un descampado en el que nada tiene sentido.

Esta obra fue concebida en 1605 y representada en Whitehall antes los reyes, en las navidades de 1606. Su argumento esta basado en material preexistente de cuentos recopilados en las *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1586) de Holinshed, donde aparece la historia de origen celta, un King Leir, sus hijas, la propuesta de que las tres compitieran en la expresión de su amor. Shakespeare usa esta historia, aunque la modifica y agrega otros elementos, enriqueciéndola.

Argumento de La tragedia del Rey Lear

Lear ha decidido repartir su reino en tres partes entre sus hijas Goneril, Regan y Cordelia y dar la mayor parte a quién más lo quiera de las tres. Las dos primeras le expresan, entre lisonjas y halagos, un amor falso. Lear decide repartir el reino entre ellas dos ya que la tercera, Cordelia se niega a adularlo y pone un límite a su expresión de amor filial. En un ataque de furia, Lear destierra a Cordelia que sin dote, contrae matrimonio con el

rey de Francia. Kent, un conde leal a Lear, intenta defenderla pero resulta en vano y es también expulsado. Kent se las ingenia para regresar disfrazado de sirviente y así continuar velando por el bienestar de Lear. En la otra línea argumental que se desarrolla en paralelo, Edmond, hijo ilegítimo de Gloster, encumbrado miembro de la corte, pone en marcha un plan para difamar a su hermano Edgar y sustituirlo en la sucesión. Goneril y Regan insultan a Lear y él reacciona con furia. Injuriado se lanza a la intemperie en medio de la noche seguido por su Bufón y por Kent. Se encuentran con Edgar, que ha adoptado el disfraz “de pobre Tom”, de lunático. Mientras tanto Goneril y Regan traman matar a Lear. Gloster encuentra a Lear y al Bufón y decide enviarlo a Dover donde desembarcará Cordelia que viene a su rescate, acompañada de tropas francesas. Goneril y Cornwall acusan de traidor a Gloster y le arrancan los ojos. Un sirviente interviene y mata a Cornwall. Gloster, ciego es arrojado fuera del castillo para que muera. Edgar encuentra deambulando en el páramo a su padre Gloster. Disfrazado de lunático, lo conduce a los acantilados de Dover, donde Gloster intenta suicidarse. Lo salva. Lear mientras tanto ha enloquecido. Goneril y Regan se enamoran simultáneamente de Edmund. Edgar intercepta una carta de amor y se la da a Albany, marido de Goneril. Edgar muere, pero antes hiere de muerte a Edmund. Llega la noticia de que Goneril ha envenado a Regan y se ha suicidado. En sus últimos suspiros, Edmund revela que ha ordenado la muerte de Lear y Cordelia. Albany envía el indulto, pero ya es demasiado tarde. Lear encuentra a Cordelia muerta en prisión, llora por ella y muere.

La elección del cofrecillo (Freud, 1913)

Este texto de Freud apareció publicado en 1913 en la revista *Imago* y fue traducido al castellano en 1943 por Ludovico Rosenthal. Freud cuenta en una carta a Ferenczi (1912) que la determinación subjetiva para escribir este texto se vinculaba con sus tres hijas. Freud se pregunta qué representan y cuál es el significado simbólico del tema de las tres hijas,

frecuente en cuentos populares, mitos y textos clásicos. Freud dice que su “propósito no es contradecir que el drama del rey Lear quiera realzar dos sabias enseñanzas: uno no debe renunciar en vida a sus bienes y derechos, y debe guardarse de confundir lisonja con buena moneda”. Lear no sólo es un viejo, sino un moribundo. La premisa de la distribución de la herencia, tan singular, pierde así toda su extrañeza. Para Freud, Lear es un condenado a muerte que no quiere renunciar al amor de la mujer, quiere oír que le digan cuánto es amado.

Freud, se va a enfocar en el significado de la última escena de la obra (p. 316).

Considérese ahora la sobrecogedora escena final, una de las cumbres de lo trágico dentro del drama moderno:

Fragmentos seleccionados de La tragedia del Rey Lear

En la primera escena del primer acto nos encontramos con Kent y Gloster que comentan cómo va a ser la división del reino... “no queda claro a cuál de los duques aprecia más porque las partes se compensan de tal modo que ni el más cuidadoso escrutinio de ninguna de ellas puede hacer que prefiera la porción del otro” (I, 1). Al diálogo entre Kent y Gloster se sumará Edmund, hijo bastardo de Gloster. Luego entra Lear y expone sus planes más secretos.

Lear

Dadme el mapa. Sabed

Que hemos dividido nuestro reino

En tres partes, y que es nuestro propósito

Sacudir todas las preocupaciones

Y las cargas que abruman nuestra edad

Y confiarlos a otras fuerzas más jóvenes

En tanto que nosotros, más livianos,

Nos vamos arrastrando hacia la muerte.

Lear comprende el período de la vida en que se encuentra, aunque unos versos más adelante pregunte:

Lear
Decidme, hijas mías,
Ya que ahora nos hemos despojado
Del poder, de las cargas del estado,
De los derechos sobre el territorio,
¿Cuál de vosotras tres nos ama más?
Para dejar nuestros mejores dones
En quién índole y mérito compitan.
Gonerilrlda, nuestra hija mayor,
Habla primero.

Lear, Gloster y Kent ya saben que de antemano ya se ha hecho la división del reino en partes iguales. Por qué Lear pregunta a sus hijas por cuál de ellas lo ama más.

Goneril
Señor, os amo más que cuanto puedan
Expresar las palabras, mucho más
Que al espacio, la libertad, la vista,
Que a aquello que se estime rico o raro,
No menos que a la vida cuando tiene
Hermosura, salud, gracia y honor.
Tanto como amó nunca un hijo, o como
Un padre se vio amado. Un amor
Que deja sin aliento y sin palabras
Que sobrepasa cuanto es ponderable.

Y Lear entonces decide legarle un territorio “de selvas umbrías y fértiles praderas”.

Lear

*¿Y qué dice nuestra segunda hija,
la querida Regania,
la mujer de Cornwall? Di.*

Regan

*Señor, yo estoy hecha
Con los mismos metales que mi hermana
Y me valoro a su mismo precio.
En el fondo del corazón encuentro
Que ella dice mis palabras de amor
Pero se queda demasiado corta
Pues yo me considero un enemigo
De todas las restantes alegrías
Que posee el más precioso juego
De los sentidos; sólo encuentro dicha
En el amor de vuestra alteza.*

Y luego Lear pregunta a Cordelia qué sería ella capaz de decir para conseguir un tercio más cuantioso que el de sus hermanas:

Cordelia

Nada, señor.

Lear:

¿Nada?

Cordelia:

Nada

Lear

Nada obtendréis de nada. Hablad de nuevo.

Cordelia (aparte)

Desdichada de mí, no puedo alzar

Mi corazón hasta mi boca. Yo amo

*A vuestra majestad, ni más ni menos
De acuerdo a nuestros vínculos.*

Lear se enoja y pide a Cordelia que mejore su respuesta, no sea que arruine su fortuna. Ella lo intenta pero revela su renuencia frente a las incesantes súplicas de un amor total que supere incluso su auténtica consideración por ese padre violentamente emotivo.

*Cordelia
Mi buen señor, vos me habéis engendrado,
Y cuidado y amado. Yo retorno
Esos deberes como correspondo:
Os amo, acato, y sobre todo os honro,
¿Por qué tienen maridos mis hermanas
Si dicen que os aman sólo a vos
Tal vez cuando me case aquel señor
Cuya mano tomara mi promesa
Se llevará la mitad de mi amor,
De mis deberes y de mis cuidados.
De seguro no me desposaré
Como mis dos hermanas. De ese modo
Todo mi amor será para mí padre.*

Lear, incrédulo le pregunta realmente si dice esto de todo corazón y luego arremete con furia y palabras crueles, y en un instante la rechaza. Este modo particular de comunicación fue señalado por Searles (1959) en su texto *The effort to drive the other person crazy* en el que cuenta que, en las historias de los pacientes esquizofrénicos es frecuente encontrar modos de comunicación que consiste en anular en el enunciado siguiente el enunciado anterior, formando una equivalencia que cancela lo positivo de la primera proposición: uno o ambos padres demandan muestras de

simpatía y comprensión por parte de un niño, para luego rechazar los esfuerzos que éste hace para ser útil, de modo que la empatía genuina y el deseo de ser útil se agrava con la culpa, la rabia y tal vez, sobre todo, con una sensación de impotencia e inutilidad personal. Bateson y sus colegas (1956) han descrito los mandatos parentales de naturaleza contradictoria o de “doble vínculo” como importantes en la etiología de la esquizofrenia. La propuesta de Lear pertenece a esta modalidad.

Lear

De todo parentesco de la sangre,

Como de cualquier obligación,

Serás como una extraña para siempre

Para mi corazón y para mí...

Quisiera detenerme aquí. Lear atraviesa un cambio de ánimo brusco, él mismo advierte a los presentes que no se interpongan “entre el dragón y su cólera” (I, 1)

Lear

Era la que quería más. Pensé confiar

A sus tiernos cuidados mi vejez

¡Fuera de aquí! ¡Que no os vuelva a ver!

Haya paz en mi tumba como aquí

Mi corazón de padre abjura de ella.

Lear prefiere lo que expresan sus hijas mayores, Goneril y Regan, que se deshacen en juramentos y alabanzas de amor; y rechaza los dichos de Cordelia. El rey fracasa en reconocer la medida en este amor recatado, de pocas palabras. Se equivoca sobre ella, la repudia y reparte el reino entre las otras dos, para su propio infortunio y el de todos.

Otras lecturas de la obra

Donnelly (1953, p. 151) en su texto *Incest, Ingratitude and Insanity* analiza la obra centrándose en el tema de la “gratitud filial” y reconoce que el tipo de vínculo que Lear pretende para su bienestar emocional requiere que sus hijas le devuelvan el amor en términos absolutos. La gratitud filial:

se exige en las relaciones menos saludables, particularmente cuando el padre es anormal en una o más esferas emocionales. Ya sea porque son dependientes, o porque necesitan afecto etc., algunos padres educan al niño esperando, a menudo inconscientemente, para Que él o ella satisfaga lo que les falta. En el niño se proyectan los ideales y las ambiciones de los padres, y en muchos casos, el progenitor se apega a los atributos proyectados, incluso cuando las cualidades no existen. En este contexto, el niño es educado con un sentido del deber, de la obligación, que es mayor en el niño cuando hay afecto coexistente. Cuando se acerca la edad adulta y el adolescente se esfuerza por ser independiente, la seguridad emocional de los padres se ve amenazada y comienzan las recriminaciones de “ingratitude”. Además, es este mismo tipo de padre o madre que provoca un comportamiento que se acusa de “ingratitude filial”, incluso cuando la conducta es evidencia de una reacción saludable²³.

Hanly (1986) considera que Lear es un personaje vil y que su vileza reside en su narcisismo y su sadismo. Esta obra es una tragedia de la vida familiar. Se enfoca en mostrar la forma en que Lear contribuye a la exacerbación de la violencia en sus hijas. El lado vil de Lear quizá no se haya tenido en cuenta por la tendencia a idealizar al Rey y al Padre y a

²³ Mi traducción del original en inglés “Incest, Ingratitude and Insanity” de John Donnelly, publicado en The Psychoanalytic Review, Serial No. 158, 1953.

negar algunos de los rasgos en la relación padre e hija. La segunda escena de la obra en la que Lear decide dividir su reino entre sus hijas constituye un elemento clave y no simplemente el *deus ex machina* del que hablan Coleridge y otros. Esa escena presenta a Lear como un padre narcisista y sádico que les impone exigencias descabelladas a sus hijas. Hanly dice que a las hijas de Lear se las debe considerar como personas con flaquezas humanas y no como símbolos, y la obra se puede pensar como el dilema trágico de una familia y no como la expresión de procesos de mayor alcance.

Schafer (2010) en su trabajo titulado *Curse and consequence: King Lear's destructive narcissism* destaca que la conmoción, el dolor y la antipatía son respuestas comunes del público luego del violento abuso de Cordelia por parte del rey Lear en la segunda escena del primer acto. Sin embargo, hay un giro en la trama, y ante la falta de obediencia de Cordelia, y el cambio de actitud en Goneril y Regan se construye una estructura trágica en la que un Lear más complejo se convierte en la víctima de su maldición sobre Cordelia. Schafer sostiene que en la medida en que el público se identifica inconscientemente con la violencia de Lear y ha participado emocionalmente en otras escenas dolorosas, también quizás se vea inducido inconscientemente a sentir culpa y ansiedad depresiva. El largo primer acto del Rey Lear pareciera estar al servicio de ejercer un control represivo en la respuesta del público ante el despliegue inicial del narcisismo destructivo. Lear ha mostrado este narcisismo después de que Cordelia se negara a hacerle una extravagante declaración de amor. Impaciente, con una velocidad que nos deja atónitos, Lear se apura a lanzar una maldición sobre ella, su única hija verdaderamente cariñosa y a la que dice amar más. En su rabia, renuncia a su paternidad.

Tebaldi (2015, p. 6) señala que, a Lear, lo vemos embarcado en la idealización de envejecer sin tantas exigencias, en una búsqueda del Yo ideal —próximo al narcisismo de muerte—, para ignorar enfrentar la finitud. Tebaldi dice:

Es él quien no puede escuchar a Cordelia, cuyas palabras dan cuenta de su necesidad exogámica. Se desliza aquí una problemática muy interesante. Es en esta conflictiva intersubjetiva regida por la pasión, en la cual se desencadena la liberación de la destructividad. El rey, sin siquiera sentir angustia por el alejamiento del objeto, lo reemplaza por las otras hijas y lo denigra sádicamente.

Narcisismo (Freud, 1914)

Freud se interesa por el narcisismo como un concepto que merece ser incluido en la teoría de la libido y lo piensa como una particular colocación de la libido que le permite complejizar y ampliar dicha teoría. Atribuye el uso de este término a Nacke (1899) al referirse a la conducta que se prodiga un sujeto como si él mismo fuese un objeto sexual, pero que esta conducta puede formar parte del desarrollo libidinal normal.

Se pregunta si se puede considerar la idea de un narcisismo primario y normal y si este se puede incluir en su teoría de la libido. Este interrogante es resultado de las inferencias a las que llega por la clínica en relación con las parafrenias, (como la esquizofrenia de Bleuler, o la *dementia praecox* de Kraepelin) en que la retracción libidinal tiene dos efectos sobresalientes: 1) el delirio de grandeza 2) el extrañamiento de su interés respecto de los objetos de la realidad. Ambos aspectos, dice Freud, también pueden observarse en sujetos que han resignado su vínculo con la realidad (tanto en la neurosis obsesiva como en la histeria) pero no han resignado el vínculo erótico con estos objetos que son o conservados en la fantasía, o combinados con otros ya existentes ya que estos sujetos también han suspendido las acciones motrices para procurarse sus fines con estos objetos.

El mecanismo muestra que la libido narcisista es repliegue de la libido en el yo, es libido que se ha retirado de los objetos. El efecto de este repliegue libidinal tendrá en las psiconeurosis, un destino en los objetos de la fantasía, pero en las parafrenias, irá a engrandecer al yo (delirio de

grandeza) que se verá forzado al extrañamiento de la realidad. Freud dice que esta operación de retracción libidinal puede darse en todos los sujetos.

Por otra parte, también encuentra que este estado provocado por el delirio de grandeza es un fenómeno que se puede dar en la vida anímica de los llamados pueblos primitivos y de los niños y se le puede imputar la sobrestimación del poder de sus deseos y de sus actos psíquicos, la “omnipotencia de los pensamientos”, una fe en la virtud ensalmadora de las palabras y una técnica dirigida al mundo exterior, la magia que aparece como una aplicación consecuencia de la manía de grandeza.

Narcisismo primario: trófico y patógeno

Además se puede considerar el desarrollo de un narcisismo primario trófico, que resulta en una identificación narcisista libidinizante y un “narcisismo tanático” con su correlato, la “identificación primaria pasiva” (Marucco, 1998). Ambos aspectos, corresponden a un narcisismo primario que deviene en una identificación primaria, que no pertenece al inconsciente reprimido sino a un inconsciente escindido. Marucco lo entiende como el deseo de los padres enquistado en el hijo y lo denomina *estructura narcisista*.

La idea de un narcisismo primario original, se deduce retrospectivamente a través de la distribución libidinal que se revela en las investiduras objetales. Ese narcisismo primario original, resultado del encuentro necesario con el objeto de auxilio en este proceso de narcisización, permite distinguir un aspecto libidinizante y otro aspecto amenazante. El sujeto se encuentra atrapado bajo el dominio del objeto primario, que se erige como amo de la vida y de la muerte.

En “Introducción del narcisismo” Freud (1914, p. 88) destaca respecto de las expectativas parentales el hecho que

“también prevalece la proclividad de suspender frente al niño todas esas conquistas culturales cuya aceptación hubo de arrancarse al propio narcisismo y a renovar a propósito de él la

exigencia de prerrogativas a las que se renunció hace mucho tiempo. El niño debe tener mejor suerte que sus padres, no debe estar sometido a esas necesidades objetivas cuyo imperio en la vida hubo de reconocerse. Enfermedad, muerte, renuncia al goce, restricción de la voluntad propia no han de tener vigencia para el niño, las leyes de la naturaleza humana y de la sociedad han de cesar ante él, y realmente debe ser de nuevo el centro y el núcleo de la creación. His majesty the baby como una vez más creímos, debe cumplir los sueños, los irrealizados deseos de sus padres; el varón será un grande hombre y un héroe en lugar del padre, y la niña se casará con un príncipe, como tardía recompensa para la madre. (...) El conmovedor amor parental, tan infantil en el fondo, no es otra cosa que el narcisismo redi-vivo de los padres, que en su trasmutación al amor de objeto revela inequívoca su prístina naturaleza.” (Freud, 1914)

Este “narcisismo parental” en su vertiente tanático, hace que ese sujeto sea depositario de expectativas de ilusiones de inmortalidad y omnipotencia de las que el narcisismo parental hubo de desprenderse. Introduce un narcisismo ajeno a sus propias pulsiones (Marucco, 1998). Vale recordar que el delirio de grandeza, y el extrañamiento de la realidad, expresiones de esa omnipotencia antes mencionada, también están presentes en otros cuadros psiconeuróticos, además de las parafrenias. La diferencia está en el destino libidinal depositado en el objeto. La omnipotencia, o el delirio de grandeza le permite formarse una idea de “una originaria investidura libidinal del yo cedida luego a los objetos” (Freud, 1914) y también explicar otra serie de fenómenos observables en la vida anímica de los niños y de los primitivos (la sobreestimación del poder de los deseos y los actos psíquicos, la omnipotencia de los pensamientos, una fe en la virtud ensalmadora de las palabras y una técnica dirigida al mundo exterior, la magia” (Freud, 1914).

Lo interesante es que esta marca de origen, de sobreestimación y omnipotencia, resulta de la relación con el objeto auxiliador de ese desamparo o inermidad primaria. Este niño ha sido objeto deseado, pero objeto erótico de los padres que se verá afectado en sus pulsiones, con una escena de seducción previa al tiempo del Edipo. La posterior modificación de la cualidad de esas pulsiones dependerá de las oscilaciones entre el objeto y el sujeto (con sus pulsiones) que afectarán la capacidad de modulación y transformación de las mismas.

Reflexiones finales

En la bibliografía psicoanalítica se suele dar por sentado que las expresiones *Yo Ideal* e *Ideal del Yo* tienen significado idéntico (Hanly, 1986). Sin embargo, entre ambas existe una diferencia sutil pero importante. Tienen un origen común en el narcisismo infantil (Freud, 1914) pero sus funciones están diferenciadas. El *Yo Ideal* es un heredero directo del narcisismo primario y es una representación más secreta, más privada y puramente subjetiva del sí-mismo.

Marucco (1979) insiste en que es clave reconocer el poderío del Yo ideal para, a su vez, comprender el efecto tanático de la identificación primaria pasiva, contraparte de la identificación primaria libidinizante.

En Lear y en Macbeth—en una lectura interpretativa y por *après-coup*—se infiere un narcisismo de características destructivas y un funcionamiento psíquico que se expresa en la desmentida y que en la conducta de los protagonistas se ve reflejada en la predisposición al autoengaño. Esta predisposición se apoya en la creencia de estar destinados a una existencia majestuosa. El paso a la acción sobreviene ante la imposibilidad de deponer los anhelos de inmortalidad y omnipotencia. El Yo frágil se ve arrasado ante los embates de un narcisismo tanático: tanto Lear como Macbeth caen bajo una “posesión demoníaca” de un Yo ideal en su vertiente destructiva. Cuando Lear y Macbeth descubran el engaño del que han sido objeto, será muy tarde.

El poderío del Yo ideal es una de las tantas aristas a tener en cuenta cuando se trata de las derivas pulsionales y sus efectos. Se expresarán en el terreno de la afectividad frecuentemente disociados de los contenidos verbales, tal es el caso de la omnipotencia o el anhelo de inmortalidad, que son afectos no fácilmente reconocibles por el Yo.

Este texto fue pensado como un ejercicio de psicoanálisis aplicado con el fin de intentar comprender la compleja heterogeneidad del funcionamiento psíquico.

Bloom (1998) sostiene que estos personajes nos exceden en energía y tormento, pero también en algún aspecto, nos representan y “los descubrimos más vívidamente dentro de nosotros cuánto más profundamente cavamos”.

Referencias

- Bollas, C., (1987) La sombra del objeto. *El mentiroso*. (pp. 209-227). Buenos Aires. Amorrortu.
- Bergmann, M. S. & Bergmann, M.
- (2008). What Silent Love Hath Writ: A Psychoanalytic Exploration of Shakespeare's Sonnets. New York: Gotschna Ventures.
 - (2013) The Unconscious in Shakespeare Plays. London. Karnac.
- Psychoanalytic Exploration of Shakespeare's Sonnets. New York: Gotschna Ventures.
- Bloom, H.
- (1995) *El canon occidental* (1995) Barcelona. Anagrama.
 - (1998) *Shakespeare. La invención de lo humano*. (1998) Barcelona. Norma.
 - (2011) *Anatomía de la influencia*. (2011) Buenos Aires. Aguilar. Alfaguara.
- Bradley, AC., (2004). *Shakespearean tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. New York, N. Y. Penguin, 1991.
- Blum, H., (1986) Psychoanalytic studies and *Macbeth*. Shared fantasy and reciprocal identification. The psychoanalytic Study of the Child. Volume 4.

Edited by Solnit, A. and Neubauer, P.

Bratchell, D. F., (1990) *Shakespearean tragedy*. London. Routledge.

Corominas J. -Pascual, J.A., (1980) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid. Gredos.

Conran, M., (1993). Algunas consideraciones sobre la vergüenza, la culpa y el perdón, principalmente basadas en el Rey Lear. *Revista de Psicoanálisis*. 50 (45), pp. 839-857.

Donnelly, J., (1953). Incest, ingratitude and insanity. Aspects of the Psychopathology of King Lear. *The Psychoanalytic Review*. (158). New York. Coolidge Foundation Publishers.

Hanly, C., (1983). Ideal del yo y yo ideal. *Revista de Psicoanálisis*. 40 (01), pp. 191-203.

Freud, S.

— (1895) Sobre la psicoterapia de la histeria. Buenos Aires. AE. Vol. 2

— (1913) El motivo de la elección del cofre. Buenos Aires. AE. Vol 12

— (1914) Introducción del narcisismo. Buenos Aires. AE. Vol. 14

— (1923) El Yo y el Ello. Buenos Aires. AE. Vol. 19.

Green, A., (1992). *Macbeth: engenderment et deracinement*. La deliaison. Paris. Les belles lettres.

Goode, B., (1963) How litte the Lady knew her lord: A note on Macbeth. *The American Ego*. Vol. 20 (1).

Kermode, F., (2000) *Shakespeare's language*. London. Penguin Books.

Marucco, N., (1978). La identidad de Edipo: acerca de la escisión del yo, de la compulsión a la repetición y de la pulsión de muerte. *Revista de Psicoanálisis*. 35(05), pp. 853-900

Marucco, N., (1979). Para la teoría de una resistencia final: ¿reacción terapéutica negativa o necesidad de enfermar?: algo más sobre estructura narcisista. *Revista de Psicoanálisis*. 36(04), pp. 611-631.

Marucco, N., (1998) *Cura analítica y transferencia*. De la represión a la desmentida. Argentina. Amorrortu.

Moliner, M. (1991) *Diccionario del uso del español*. Madrid. Gredos.

Shakespeare, W.

— Los sonetos de Shakespeare. Madrid. Ed. EDAF. (Trad. Alfredo Gómez Gil.

- *Macbeth* (1606). Barcelona. Losada. 2006 (Trad. Idea Vilariño).
- *El rey Lear* (1606). I. Barcelona. Losada. 2006 (Trad. Idea Vilariño).
- *El rey Lear* (1606). Buenos Aires. Colihue. (Trad. Rolando Costa Picazo).
- Schafer, R., (2010). Curse and consequence: King Lear's destructive narcissism. *The International Journal of Psychoanalysis*. Volume 91. Number 6. Oxford. Blackwell Publishing.
- Tebaldi, R., (2015) Algunas reflexiones sobre *El motivo de la elección del cofre, clínica del narcisismo y el objeto materno* (Comunicación oral del autor).
- Toyos, N., (1996). Una acción sin nombre : sobre Macbeth. *Revista de Psicoanálisis*. 53(03), pp. 707-719.
- Veszy-Wagner, L., (1968) Macbeth: Fair is foul and Foul is fair. *American Imago*. A Psychoanalytic Journal for culture, Science and The Arts.
- Weisse, C; Palacios, L; (1990). El motivo de la elección de Anna Freud: las tres hermanas en los cuentos de hadas. *Revista de Psicoanálisis*. 47(56), pp. 969-983.

Contacto:
natachajdelgado@gmail.com