LIBROdot.com

Sigmund Freud

XXXI PERSONAJES PSICOPÁTICOS EN EL TEATRO (*)

1905-6 (?) (1942)

SI, como desde los tiempos de Aristóteles viniese admitiendo, es la función del drama despertar la piedad y el temor, provocando así una «catarsis de las emociones», bien podemos describir esta misma finalidad expresando que se trata de procurarnos acceso a fuentes de placer y de goce yacentes en nuestra vida afectiva, tal como el chiste y lo cómico lo hacen en la esfera del intelecto, cuya acción es precisamente la que nos ha tornado inaccesibles múltiples fuentes de dicha especie. No cabe duda de que, a este respecto, el principal papel le corresponde a la liberación de los propios afectos del sujeto, y el goce consiguiente ha de corresponder, pues, por un lado, al alivio que despierta su libre descarga, y por el otro, muy probablemente, a la estimulación sexual concomitante que, según es dable suponer, representa el subproducto ineludible de toda excitación emocional, inspirando en el sujeto ese tan caramente estimado sentimiento de exaltación de su nivel psíquico. La contemplación apreciativa de una representación dramática cumple en el adulto la misma función que el juego desempeña en el niño, al satisfacer su perpetua esperanza de poder hacer cuanto los adultos hacen. El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia; se siente como ese «Mísero, al que nada importante puede ocurrirle»; hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal; anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista. Y he aquí que el autor y los actores del drama le posibilitan todo esto al ofrecerle la oportunidad de identificarse con un protagonista. Pero de este modo le evitan también cierta experiencia, pues el espectador bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito. Sabe, además, que sólo tiene una vida que vivir, y que bien podría perecer ya en la primera de las múltiples batallas que el protagonista debe librar con los hados. De ahí que su goce dependa de una ilusión, pues presupone la atenuación de su sufrimiento merced a la certeza de que, en primer término, es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena y en segundo lugar trátase sólo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal. Es en tales circunstancias cuando puede permitirse el lujo de ser un héroe y protagonista cuando puede abandonarse sin vergüenza a sus impulsos coartados, como la demanda de libertad en cuestiones religiosas, políticas, sociales o sexuales, y cuando puede también dejarse llevar dondequiera sus arrebatos quieran llevarlo, en cuanta gran escena de la vida se represente en el escenario.

Todos estos prerrequisitos del goce, empero, son comunes a varias otras formas de la creación artística. La poesía épica sirve en primer lugar a la liberación de sentimientos intensos, pero simples, como en su esfera de influencia lo hace también la danza. Cabe afirmar que el poema épico facilita particularmente la identificación con la gran personalidad heroica en medio de sus triunfos, mientras que del drama se espera que ahonde más en las posibilidades emocionales y que logre transformar aún las más sombrías amenazas del destino en algo disfrutable, de modo que representa al héroe acosado por la calamidad, haciéndolo sucumbir con cierta satisfacción masoquista. En efecto, podríase caracterizar el drama precisamente por esta relación suya con el sufrimiento y con la desgracia, ya sea que, como en la comedia dramática, se limite a despertar la ansiedad para aplacarla luego, ya sea que, como en la tragedia el sufrimiento realmente sea desplegado hasta sus términos últimos. Es indudable que este significado del drama guarda cierta relación con su descendencia de los ritos sacrificiales (el chivo y el chivo emisario) en el culto de los dioses: el drama aplaca, en cierta manera, la incipiente rebelión contra el orden divino que decretó el imperio del sufrimiento. El héroe es, en principio, un rebelde contra Dios y lo divino; y es del sentimiento de miseria que la débil criatura siente enfrentada con el poderío divino de donde el placer puede considerarse derivado, a través de la satisfacción masoquista y del goce directo del personaje, cuya grandeza el drama tiende, con todo, a destacar. He aquí, en efecto, la actitud prometeica del ser humano, quien, animado de un espíritu de mezquina complacencia, está dispuesto a dejarse aplacar por el momento con una gratificación meramente transitoria.

Todas las formas y variedades del sufrimiento pueden constituir, pues, temas del drama, que con ellas promete crear placer para el espectador. De aquí emana la condición primera que este género artístico ha de cumplir: no causar sufrimiento alguno al espectador y hallar los medios de compensar mediante las gratificaciones que posibilita la piedad que ha suscitado -una regla ésta que los dramaturgos modernos se han entregado a violar con particular frecuencia. Dicho sufrimiento, empero, no tarda en quedar restringido a la angustia psíquica pues nadie desea presenciar el sufrimiento físico, teniendo presente la facilidad con que las sensaciones corporales así despertadas ponen fin a toda posibilidad de goce psíquico. Quien está enfermo conoce sólo un deseo: curar; salir de su condición actual; que el médico acuda con sus medicamentos; que cese el hechizo del juego de la fantasía- ese hechizo que nos ha corrompido al extremo de permitirnos derivar goce aun de nuestro sufrimiento. Cuando el espectador se coloca en el lugar de quien sufre una afección física, nada encuentra en sí mismo que pueda procurarle un goce o que le permita un trueque psicológico, y por eso una persona físicamente enferma sólo es admisible en el teatro a título secundario, pero no como protagonista, salvo que algún aspecto psíquico particular de la enfermedad sea susceptible de una elaboración psicológica, como, por ejemplo, en el abandono de Filoctetes enfermo o en la desesperanza de los enfermos presentados en las obras de Strindberg.

El sufrimiento psíquico, empero, se reconoce particularmente en relación con las circunstancias de las cuales se ha desarrollado; de ahí que el drama requiera una acción de la que dicho sufrimiento emana, y de ahí que comience por presentar esa acción al espectador. El hecho de que obras tales como Ayax y Filoctetes presenten un sufrimiento psíquico ya existente, sólo es excepcional en apariencia, pues debido a la familiaridad de los temas para el público, en los dramas griegos el telón se levanta siempre, por decirlo así,

en el medio de la representación. Ahora bien: es fácil definir las condiciones que dicha acción debe reunir. Es preciso que exista en ella un juego de fuerzas contendientes; la acción habrá de llevar implícito un anhelo de la voluntad y alguna oposición a éste. El primero y más grandioso ejemplo en el cual se dieron tales condiciones fue la lucha contra la divinidad. Ya se ha dicho que la esencia de esta tragedia es la rebelión, con el dramaturgo y el espectador adoptando el partido del rebelde. A medida que se va reduciendo luego lo que se atribuye a la divinidad, acreciéntase paulatinamente el elemento humano, que al profundizarse la comprensión tórnase cada vez más responsable del sufrimiento. Así, la lucha siguiente, la del héroe-protagonista contra la comunidad social, se convierte en la tragedia social. Una nueva situación en la cual vuelven a cumplirse las mencionadas condiciones la hallamos en la lucha de los hombres mismos entre sí, esto es, en el drama de caracteres, que lleva implícitas todas las características agonistas, debiendo tener, pues, más de un protagonista y desenvolverse preferentemente entre personalidades notables, libres de todas las restricciones impuestas por las instituciones humanas. Naturalmente, nada se opone a la combinación entre los dos géneros dramáticos antedichos; por ejemplo, en la forma de una lucha del protagonista contra instituciones encarnadas en personajes fuertes y poderosos. Al genuino drama de caracteres le faltan las fuentes de goce ofrecidas por el tema de la rebelión, que en las piezas sociales, como las de Ibsen, vuelve a destacarse en primer plano, con el mismo poderío que tenía en las obras históricas del clasicismo griego. Mientras los dramas religiosos, de caracteres y social difieren principalmente entre sí con respecto a la escena en la cual tiene lugar la acción y de la que emana el sufrimiento, cabe considerar ahora otra situación dramática, en la cual el drama se convierte en psicológico, pues el alma misma del protagonista es la que constituye el campo de una angustiosa batalla entre diversos impulsos contrapuestos: una batalla que debe concluir, no con el aniquilamiento del protagonista, sino con el de uno de los impulsos contendientes, o sea, con un renunciamiento. Naturalmente, todas las combinaciones imaginables entre esta situación y la de los géneros dramáticos anteriores -el social y el de caracteres- son posibles, en la medida en que también las instituciones sociales suscitan idénticos conflictos internos, y así sucesivamente. Es aquí donde cabe situar el drama de amor, ya que la coartación de éste -sea en aras de las costumbres, de las convenciones o del conflicto entre «el amor y el deber»; tan conocido a través de la ópera- constituye el punto de partida de una casi infinita variedad de situaciones conflictuales, tan infinitas en su variedad como lo son las fantasías eróticas del género humano. Con todo, las posibilidades no se agotan aquí, pues el drama psicológico se convierte en psicopatológico cuando la fuente de ése sufrimiento, que hemos de compartir y del cual se espera que derivemos nuestro placer, no es ya un conflicto entre dos motivaciones inconscientes casi por igual, sino entre motivaciones conscientes y reprimidas. Aquí, la condición previa para que se dé el goce es que también el espectador sea neurótico. En efecto, sólo a un neurótico podrá depararle placer la liberación y, en cierta medida, también la aceptación consciente de la motivación reprimida, en vez de despertar su repulsión, como ocurriría en toda persona no neurótica, que, además de rechazar dicha motivación, se dispondrá a repetir el acto represivo, ya que en ella la represión ha tenido pleno éxito. El impulso reprimido se mantiene en perfecto equilibrio con la fuerza originaria de la represión. En el neurótico, por el contrario, la represión está siempre a punto de fracasar: es inestable y requiere esfuerzos incesantemente renovados para mantenerse, esfuerzos que podrían ser evitados mediante el reconocimiento de lo reprimido. Sólo en el neurótico existe, pues, una puja de índole tal que pueda convertirse en asunto dramático; también en él, empero, el dramaturgo

despertará no sólo el placer derivado de la liberación, sino también la resistencia consiguiente a la misma.

El máximo drama moderno de esta especie es Hamlet, que expone el tema de un hombre normal tornado neurótico a causa de la índole particular de la misión que se le impone; un hombre en el cual trata de imponerse un impulso que hasta ese momento ha estado eficazmente reprimido. Hamlet se distingue por tres características que parecen importantes para nuestra consideración: 1) No es un protagonista psicopático, pero llega a serlo en el curso de la acción que hemos de presenciar. 2) El deseo reprimido pertenece a la categoría de aquellos que están igualmente reprimidos en todos nosotros y cuya represión forma parte de una de las más precoces fases de nuestro desarrollo individual, mientras que la situación planteada en el drama está destinada, precisamente, a aniquilar esa represión. En virtud de estas dos características nos resulta fácil reconocernos a nosotros mismos en el protagonista, pues somos víctimas de los mismos conflictos que él, ya que «quien no pierde la razón bajo ciertas provocaciones, ninguna razón tiene que perder». 3) Parecería, sin embargo, que uno de los prerrequisitos de este género artístico consistiese en que la puja del impulso reprimido por tornarse consciente, aunque indentificable en sí misma, aparece tan soslayada que el proceso de su conscienciación llévase a cabo en el espectador mientras su atención se halla distraída y mientras se encuentra tan preso de sus emociones que no es capaz de un juicio racional. De tal modo queda apreciablemente reducida la resistencia, a semejanza de lo que ocurre en el tratamiento psicoanalítico cuando los derivados de los pensamientos y afectos reprimidos emergen a la consciencia como resultado de una atenuación de la resistencia y mediante un proceso que no se halla al alcance del propio material reprimido. En efecto, el conflicto de Hamlet se encuentra tan profundamente oculto que en un principio sólo atiné a sospechar su existencia.

Posiblemente sea a causa del descuido de estas tres condiciones, ineludibles, por lo que tantos otros personajes psicopáticos son tan poco aptos para el teatro como lo son para la vida misma. Pues el neurótico es, para nosotros, por cierto, un ser humano de cuyo conflicto no podemos obtener la menor comprensión (empatía), cuando nos lo exhibe en la forma de un producto final. Recíprocamente, una vez que nos hemos familiarizado con dicho conflicto, olvidamos que se trata de un enfermo, tal como él mismo deja de estar enfermo al familiarizarse con el conflicto. Es así tarea del dramaturgo transportarnos dentro de la misma enfermedad, cosa que se logra mejor si nos vemos obligados a seguirlo a través de todos su desarrollo. Esto será particularmente necesario si la represión no se encuentra ya establecida en nosotros y si, por consiguiente, debe ser efectuada de nuevo cada vez, lo cual representaría un paso más allá de Hamlet en cuanto a la utilización de la neurosis en el teatro. Cuando en la vida real nos topamos con tal neurosis enigmática y plenamente desarrollada, llamamos al médico y no vacilamos en considerar a la persona en cuestión como inapta para convertirse en personaje dramático.

En términos generales quizá podríase dejar establecido que la labilidad neurótica del público y el arte del dramaturgo para aprovechar las resistencia y para suministrar un preplacer son los únicos elementos que fijan límites a la utilización de personajes anormales en el teatro.

«Sigmund Freud: Obras Completas», en «Freud total» 1.0 (versión electrónica)