

HAMLET: QUE DICE FREUD Y DICE LACAN?

Hugo Urquijo

Se diría que el Hamlet de Shakespeare es, del teatro de todas las épocas, una de las obras que ha producido siempre una fuerte interpelación. Dentro y fuera del campo específico del teatro. En actores y directores, desde ya. Pero también entre otros campos de la cultura. Hay escritores tan geniales como Goethe o Coleridge que se centraron en el análisis psicológico de Hamlet para intentar dar cuenta de su síntoma mayor que enseguida veremos cual es. Goethe lo trata más como un intelectual no habituado a la acción y Coleridge como un carácter psicasténico indeciso. Hay una vertiente de críticos alemanes como Klein y Werder de fines del XIX que toman otro derrotero y se centran en la dificultad externa a Hamlet, a saber, la dificultad de hacer que el pueblo de Dinamarca reconozca la culpabilidad de Claudio, preocupación que no aparece nunca en los textos de Hamlet. Y por supuesto la obra está servida en bandeja para que desde el psicoanálisis se haya intentado hacer inteligible el síntoma más importante de Hamlet que es la procastrinación, es decir, la postergación del acto de asesinato de su tío según el mandato de su padre, el Rey muerto...

¿Por qué no actúa Hamlet? ¿Por qué no ejecuta el acto que daría respuesta al mandato de su padre de asesinar al regicida, su propio tío, ahora casado con su madre Gertrudis? ¿Por qué no mata a Claudio tal como se lo dicen todos los argumentos racionales y morales? ¿Qué es lo que le impide tomar la espada y enterrarla en el cuerpo del impostor?

No le faltan motivos ni oportunidades ni el coraje necesarios para ejecutar la venganza de la muerte del padre, que ha venido a ordenárselo desde el más allá más infernal porque la muerte lo encontró en pecado, es decir, sin extremaunción.

Y no es que Hamlet sea incapaz de actuar e incluso de matar: lo hace con Polonio cuando escucha escondido detrás del cortinado

en el cuarto de su madre. Lo hace de nuevo con Rosencrantz y Guildenstern cuando intercambia las cartas que habrían de enviarlo a el al matadero y en cambio, intercambia las cartas y manda a los dos cortesanos a la muerte. Lo que le impide cumplir con esa tarea encomendada por el fantasma, entonces, es la índole de la misma. No puede vengarse del hombre que se deshizo de su padre y ocupó su lugar junto a su madre. El horror podría despertar su violencia, pero esta queda reemplazada por remordimientos y escrúpulos de conciencia. Escrúpulos en la conciencia que corresponden a algo que transcurre más allá de ella, es decir, en el inconsciente.

Y a pesar de todo no lo hace, lo pospone cada vez esperando mejor ocasión, posterga hasta el momento final de la obra en que, ya mortalmente herido, asesina al tío traidor en medio de esa verdadera carnicería en que se convierte uno de los momentos finales y decisivos del drama.

Descartados factores externos a el mismo vayamos al meollo: cual es el impedimento que lo frena desde su interior?

Se dice que Hamlet es el que no sabe lo que quiere. Se reprocha a si mismo su inacción después de haber recibido el mandato del su padre muerto. Y de todos modos no puede actuar. No quiere? No puede? O no puede querer?

Empecemos por el principio, es decir, por Freud

El Hamlet de Shakespeare tiene las mismas raíces que Edipo Rey, viene a decir Freud en La Interpretación de los Sueños. Freud plantea la aplicación de su teorización del Edipo como universal de la neurosis humana para su

análisis de Hamlet. Su impedimento es su propio deseo POR la madre.. Deseo reprimido que le impide realizar la venganza contra un hombre que es el actual poseedor del objeto materno. El protagonista de la tragedia queda enredado en sus cavilaciones y no puede realizar el mandato porque el Tío, el asesino, realizó en su momento el deseo edípico de Hamlet de matar al padre y quedarse con la madre. Si los hechos actuales evocan en Hamlet el deseo infantil por la madre, Hamlet resultaría de alguna manera un cómplice de su propio tío, el asesino del padre. En la identificación inconsciente reside para Freud el núcleo de su imposibilidad de concretar la venganza. Esto precisamente podría llevarlo a actuar y precipitarse sobre su padrastro.

En el artículo sobre PERSONAJES PSICOPÁTICOS EN EL TEATRO de 1904 después de decir que es el máximo drama moderno, le dedica el párrafo final donde plantea

- 1) Que no es un personaje psicopático al empezar la obra pero llega a serlo.
- 2) Que el deseo reprimido en Hamlet es universal, común a todos nosotros y que es la situación planteada en la obra la que está destinada a aniquilar esa represión
- 3) Que la lucha del impulso reprimido contra la fuerza que pugna por reprimir que no es consciente en el personaje produce en el espectador un efecto mayor precisamente porque está preso de sus emociones y reducida su resistencia, como en un tratamiento psicoanalítico

Lacan toma con mucho cuidado lo planteado por Freud para complejizarlo con las teorizaciones que lo ocupan en los años 1958/ 59. Y escribe un formidable texto sobre Hamlet en el Seminario 6. Coincide con Freud en decir que el alcance fundamental de la obra para nosotros tiene que ver con su estructura equivalente a la de Edipo. Pero ya no está hablando del Edipo en los mismos términos que Freud. Aquí radica lo más interesante del contraste entre las dos interpretaciones.

Lacan, en *El deseo y su interpretación*, va a decir que, entre Hamlet y Edipo, hay algo que marca una diferencia entre las dos tragedias. “Edipo no sabía”, y lleva a cabo todo su accionar no sabiendo. Edipo mata a su padre y se casa con su madre sin ningún tipo de vacilación, pero también sin saber nada de lo que hace. En Hamlet el padre vuelve de ultratumba como fantasma y le pide al hijo que venga su muerte. Es un padre que sabe sobre su muerte y sobre lo que su hijo tiene que hacer. Como dice Lacan, aquí el crimen edípico es sabido por el otro, ese saber lo aporta la víctima para ponerlo en conocimiento del sujeto Hamlet. Ese saber del otro, genera como efecto que el acto de Hamlet se dilate y postergue.

Hamlet, según Lacan, es un drama en el que se juega el encuentro con la muerte. En él, el duelo y los ritos fúnebres (aunque bajo una forma degradada) ocupan un lugar preponderante. En primer término, el duelo por el padre muerto y la no obediencia al mismo por parte de su madre, que es uno de los fuertes motivos de reclamo de Hamlet a Gertrudis, el mismo que lo lleva —entre otras cosas— a producir el famoso texto con Horacio: “Economía, Horacio, economía. Aún no se habían enfriado los manjares cocinados para el convite del duelo, cuando se sirvieron los mismos en la mesa de la boda...”. En segundo lugar tenemos la falta de rituales en el

apresurado entierro de Polonio, y, por último, los impugnados rituales por la muerte de Ofelia, quien, de acuerdo con el precepto religioso de la época, no tendría derecho a funerales por haberse suicidado.

Es justamente la desaparición de Ofelia, su pérdida, lo que va finalmente a movilizar a Hamlet y a colocarlo en la vía de la realización de su acto. Para Lacan, Ofelia ocupa un sitio relevante en el texto, ya que aparece para el personaje central bajo dos formas del objeto: como objeto de su deseo consciente antes de la aparición del Fantasma, un objeto de orden imaginario. Y como el objeto perdido causa del deseo, situado –según Lacan– en el registro de lo real.

Lacan va con mucho cuidado pero cuestionando puntos cruciales, a saber: no puede atacar al actual poseedor de su madre sin despertar su antiguo deseo. Toda la visión freudiana podría cuestionarse y hasta revertirse si pensáramos que si Hamlet se precipitara enseguida sobre su padrastro, sin darle tiempo al tiempo que es lo que luego le va complicándole las cosas, encontraría la oportunidad de aplacar su propia antigua culpabilidad.

Por otra parte todo lo lleva a actuar. El mandato del superyó está materializado en la presencia y la voz de alguien que viene de ultratumba con toda su autoridad, su grandeza, y siendo victimizado además. Allí hay seguramente dos tendencias, dice Lacan, la orden del padre y el amor que le tiene por una parte y por otra, su voluntad de defender a su madre y de guardársela para él. Ambas deberían hacerlo avanzar en una sola dirección: matar a Claudio. Sin embargo, dos positivos aquí dan un negativo.

El conjunto de la obra, el modo en que Shakespeare la articula, la maquinaria compleja que tiene son los elementos que le dan esa enorme profundidad de que hablábamos e instalan una superposición de planos en cuyo interior podemos ubicar la dimensión propia de la subjetividad humana, a saber, el problema del deseo. LA resonancia de la obra, según Lacan, se produce por

la posibilidad que ofrece de ubicar allí lo problemático de nuestra relación con nuestro propio deseo. El efecto que el Hamlet tiene y ha tenido siempre en públicos diversos, su alcance y su fuerza, tendrían que ver con esa ignorancia del personaje que no es un vacío ni es el negativo de algo sino más bien es una presentificación: la del inconsciente. Hamlet personaje comparte con Edipo un no saber. Hamlet, a diferencia de Edipo, tiene un saber que le ha traspasado su padre pero carece absolutamente de un saber acerca de su síntoma, del por qué de la postergación del acto de la venganza. El deseo que allí se juega se le escapa a su conciencia.

Aquí hay algo que diferencia radicalmente a Edipo de Hamlet: nadie en la corte tiene acceso a la verdad salvo Hamlet que es receptor del saber que el fantasma tiene de su propia muerte. El crimen edípico es cometido en la inconciencia. El no sabe. Quien sabe en Hamlet? El otro, la víctima y emerge para darle conocimiento al sujeto Hamlet.

Dirá Lacan, repito, que *la tragedia de Hamlet es la tragedia del deseo*.

Me detengo un momento en una referencia que hace Lacan al trabajo del actor. Me impactó especialmente porque se refiere al otro tema que había pensado trabajar con Uds este año: el tema de la inspiración artística.. Dirá Lacan que es totalmente diferente leer la obra que verla representada. En la experiencia de la relación Hamlet/ audiencia, Lacan ilustra la función del inconsciente como discurso del Otro. El inconsciente se presentifica ahí bajo la forma del discurso del Otro, un discurso perfectamente compuesto. LA representación y la presencia y el cuerpo del actor agregan una dimensión que es la que crea un entramado entre lo inconsciente y nuestro imaginario, en este caso, nuestro propio cuerpo. No ignoro la existencia del cuerpo. Es con nuestros propios miembros, con nuestra presencia física, que armamos el alfabeto de ese discurso que es inconsciente. En la representación, el actor es quien presta sus miembros, su cuerpo, y no como un títere sino con su propio inconsciente. Hay buenos y malos actores, viene a decirnos. La diferencia la da la medida en que el inconsciente del actor es compatible con

prestarle al personaje su propio títere. Es lo que hace que un actor tenga más o menos talento. O genio.

Vayamos prolijamente recorriendo los 5 actos de la obra, tal como lo hace Lacan mismo, en un recorrido minucioso y lleno de lucidez y creatividad en la interpretación. Por más conocida que parezca la obra, las claves para interpretar el acto de la postergación en Hamlet aparecen en momentos muy específicos y muy precisos.

Comienza cuando acaba de morir un Rey muy admirable, según su hijo, un ideal de rey y de padre, que ha muerto misteriosamente por la picadura de una serpiente en un huerto. Pocos meses después la madre se casa con su cuñado Claudio. Le anuncian a Hamlet que hay un fantasma que aparece en la noche en las explanadas del castillo, que parece querer hablar pero luego se aleja. Sus amigos le sugieren que vaya el mismo esa noche porque parecería tener que ver con el fantasma de su padre. Aparecen el rey y la reina y el rey dice que ya es tiempo de dejar el duelo: lloremos por un ojo y riemos por el otro. Hamlet escucha apesadumbrado y solo a Horacio le dice: Economía, etc...Shakespeare introduce inmediatamente a Ofelia, enamorada del príncipe, con su padre Polonio y su hermano Laertes que le aconsejan prudencia con Hamlet.

Y por fin para cerrar el acto nuevamente en la explanada, el fantasma habla con Hamlet efectivamente. Le da los detalles sobre el atentado de que fue objeto a manos de su propio hermano y le hace saber a su afligido vástago las circunstancias de intriga y traición que rodearon su muerte, y le da el mandato de vengarla. Le dice, además –lo cual es muy importante–, que la muerte lo sorprendió “en la flor de sus pecados”, sin extremaunción. Con esto se abre para Hamlet la dimensión de un saber que está en la fuente de sus indecisiones para llevar a cabo el designio del padre muerto; el hijo no puede pagar la deuda del padre, pero tampoco puede dejarla abierta.

Y le da la consigna, que tiene su vericuetto: que mate al asesino pero preserve

a su actual esposa. Que se las arregle para que cese el escándalo de la lujuria de la reina pero sin dejarse arrastar el mismo por ningún exceso. Tiene que cuidarse de sí mismo en sus relaciones con su madre. Y le revela que el asesino es Claudio, su hermano, y que sobre él debe ejecutarse la venganza por el asesinato. Además de una consigna, dirá Lacan, el fantasma ubica ya en primer plano el deseo de la madre que la liga con el regicida.

El segundo acto podría llamarse la organización de la vigilancia en torno a Hamlet. Intervienen en esto Ofelia, su padre y su hermano, Claudio y la reina Gertrudis. Y luego Rosencrantz y Guildenstern, viejos amigos del príncipe pero de quienes él desconfía, de quienes se burla y juega el juego de la locura. Son efectivamente espías enviados por el Rey y Hamlet lo denuncia, se los pregunta directamente y ellos se preguntan: ¿Que le decimos? Son ellos los que introducen a los actores, que Hamlet conoce y cuyo arte aprecia desde siempre.

El tercer acto es el del teatro dentro del teatro. Es aquí que le viene a nuestro príncipe la idea de utilizar a los actores para reconfirmar la verdad de lo dicho por el fantasma. Sigue la procastrinación que ya había comenzado con el juego de hacerse el loco del acto anterior. Frente al arte de los actores, capaces de la emoción verdadera frente a un hecho de ficción, él se reprocha su cobardía y se acusa a sí mismo. ES esto mismo lo que le hace concebir la estrategia del teatro dentro del teatro. LA escena que los cómicos representaran replicara el asesinato cometido por el Rey y allí podrá él atrapar la conciencia del rey. Las cosas ocurren así y llegado ese momento el rey pide Luces! Luces! Y sale de la sala.

Las consecuencias se ven inmediatamente. Hamlet es citado con suma urgencia por su madre en su habitación (Polonio la custodiara detrás de las cortinas) pero de camino hacia allá, el príncipe ve a Claudio rezando compungido. Podría matarlo allí mismo, pero se detiene. Si lo mata ahora le daría el ser eterno. Iría al cielo yendo así contra el mandato de su padre de matarlo en pecado, de sorprenderlo en el exceso de sus placeres con la reina

El punto clave, seguimos viendo, es el deseo de la madre. . Todo el to be or not to be esta allí. El ser de Hamlet, dirá Lacan, se ve confrontado a ese destino de ser simplemente el agente del drama, aquel a través del cual pasan las pasiones.

Y viene la escena con la madre. Clave en la obra y en general en todas las puestas porque allí se ve la idea del director. El hijo quiere a la madre tanto como la madre al hijo, aunque ella no lo diga, pero la escena es una escena entre dos estrategias. Una reunión de altas esferas. No es una escena de cama, como se la ha hecho muchas veces. En ella, Hamlet incita a Gertrudis a romper los vínculos del monstruo del hábito. YA no te acuestes con ese hombre, le dice con crudeza, si te lo propones, vas a ver que te va a resultar cada vez mas fácil.

Es en esta escena que aparece el fantasma por segunda vez (porque el tono ha subido y asoma cierta violencia entre ellos) y es para prevenir a Hamlet, como en el primer acto, que no le haga daño a ella. Que se deslice entre ella y su alma que lucha y esta cediendo. Que se deslice entre ella y ella. Ese es el lugar al que Hamlet es llevado siempre: a estar entre dos. Hamlet flaquea una vez mas, hecho fundamental, y se despide de su madre diciéndole: Después de todo, el va a venir, dejate acariciar, te va a dar un beso y te va a acariciar la nuca.- Queda nuevamente atrapado en el deseo de la madre y la deja abandonarse a su deseo nuevamente. Su deseo es el deseo del Otro y el sujeto Hamlet vuelve a quedar anulado en su capacidad de desear y por tanto de accionar. Hamlet se dirige inicialmente al Otro, su madre, con el saber que ha tomado de su padre y también con el discurso de la medida, el pudor, del código de la ley el orden para caer luego al nivel de este Otro ante el cual solo puede doblegarse.

Con esta escena termina el tercer acto, no sin antes tener un crimen: el de Polonio entre las cortinas que grita cuando cree que Hamlet puede dañar a su madre y Hamlet le da la estocada mortal.

Cuarto acto: A causa de lo ocurrido, Hamlet es enviado a Inglaterra con cartas que dan precisas indicaciones de matarlo. El descubre este hecho, tacha su nombre y pone los de G y R y regresa. Cuando regresa, asiste a escondidas al entierro de Ofelia que se volvió loca por varias causas. Laertes quisiera tramar un golpe para matar a Hamlet pero el Rey lo frena advirtiéndole la popularidad de que goza el príncipe.

Escena del cementerio: Laertes se desgarró el pecho y se tira al pozo de la tumba de su hermana para abrazarla por última vez, desesperado. Hamlet no lo soporta y se arroja el mismo al pozo después de lanzar un rugido de guerra. Los dos amigos pelean en el pozo y al final los sacan para separarlos.

¿Qué es lo que se están disputando? Quién era la falta de Ofelia. Por eso, dice Hamlet *“Yo amaba a Ofelia, cuarenta mil hermanos no podrían con toda la suma de su amor, alcanzar el mío”*. Es como decir: “A quién más que a mí le hace falta esa mujer”. Eso es lo que lleva a Hamlet a actuar, y ahí “se olvida” del padre, de la madre y actúa: hace lo que tenía que hacer.

Lacan dirá que Ofelia funciona como motor poniéndolo en marcha en relación con su acto, es porque está en el lugar del falo, de eso que falta y motoriza. Ofelia que había sido el objeto consciente de deseo de Hamlet antes de la aparición del fantasma del padre, pasa a ser el objeto causa de deseo. A partir de que Ofelia pasa a encarnar el objeto perdido, el falo se pone en circulación nuevamente.

Lacan dice: “Hamlet se hace hombre de golpe”. A partir de ahí, se encausa por el camino que le permite hacer lo que debe hacer.

El quinto acto es el acto en el que la posición de Hamlet, su deseo siempre tambaleante, encuentra su salida. Acepta el desafío de Laertes a batirse en

un torneo. Lo derrota en todos los rounds pero acaba el mismo clavándose la espada envenenada. LA madre grita, lo advierte de lo que esta pasando, Hamlet recupera la espada envenenada y mata a Laertes. Los dos heridos de muerte, el último golpe cae por fin sobre quien se trataba de liquidar desde el comienzo: Claudio.

#### EL DESEO DE LA MADRE Y NO EL DESEO POR LA MADRE

Lacan plantea entonces que la tragedia de Hamlet es la tragedia del deseo . Una tragedia que se desenvuelve en el atolladero de un duelo imposible. Lo que le imposibilita la realización de un duelo normal es, para el psicoanalista francés, su sometimiento al deseo DE la madre y no al deseo POR la madre, que es el planteo de Freud. Aún antes de su encuentro con el fantasma del Padre, en el primer acto de la obra, Hamlet expresa su repugnancia por la falta de duelo en su madre, por su “voracidad instintiva” que la lleva a sustituir de modo obsceno al marido por el cuñado. En el marco del desenfreno materno se le aparece a Hamlet el Padre como fantasma y le entrega su mandato. Ofelia, objeto del deseo de Hamlet hasta el momento del crimen es rechazada como representante de la mujer que puede dejarse arrastrar a la degradación. El amor hacia ella es reemplazado por desprecio.

Hay dos escenas fundamentales para Lacan en el sentido de la tragedia del deseo. La escena con la madre con la aparición de la Sombra y el giro: Hamlet vacila y su deseo se desvanece ante el deseo de la madre dándose por vencido ante lo que aparece como inevitable. Queda a merced del deseo del Otro, la madre.

La otra escena es la del cementerio en la que Hamlet se lanza al duelo con Laertes( hermano de Ofelia), un duelo por el amor una Ofelia recuperada para él a través de la muerte. En esa instancia no hay cavilaciones, se adueña de la causa de su deseo y hace uso por primera vez de sus títulos: Hamlet el danés,” el que se burlaba de Dinamarca”. Este duelo por amor lo conduce al

duelo final que es torpemente disfrazado de torneo. Es sólo en el escenario de dicho torneo y herido de muerte por veneno, igual que su padre, que Hamlet puede producir el acto que tan largamente ha sido dilatado y postergado.

Sólo estas reflexiones psicoanalíticas alcanzarían para dar fundamento a la vigencia y universalidad de la tragedia shakesperiana. Pero además hay otro plano que va más allá y es más ideológico. Como en toda la obra de Shakespeare hay un tema que la atraviesa que es la usurpación del poder y la producción de una situación caótica por subversión de un orden. En este caso toma de un poder por la fuerza, la usurpación del trono por un regicidio cometido por el hermano del Rey en complicidad con su propia esposa. Todo este largo y tortuoso camino que Hamlet recorre para cumplir el mandato de la Sombra paterna es para restablecer un orden en la sucesión del trono que hubiera quedado en manos del príncipe Hamlet de no mediar aquel torneo que termina en carnicería general final. Hay un sobreviviente que es encargado por el autor de narrar la historia a las generaciones futuras. Por Horacio el mundo sabrá “de actos impúdicos, sangrientos y monstruosos. De muertes producidas por la astucia y la violencia. Y, como remate, de maquinaciones que después de fallar caen como un boomerang sobre las cabezas de quienes las concibieron”. Son palabras que tienen fuertes resonancias hoy, creo yo.

## EL DESEO DEL OTRO

Hamlet está supeditado permanentemente al deseo del Otro, básicamente al de la madre. Pero también está siempre suspendido a la hora del Otro. Cuando quiere volver a Wittenberg, ni bien muere su padre, la madre y el tío insisten para que se quede y Hamlet queda suspendido a la hora del Otro. Si le hubieran dado el pasaporte a tiempo, no hubiera habido drama ni obra, ES a la hora de los adultos que se queda aquí.

También a la hora de los otros suspende su crimen: cuando ve a Claudio rezando después de la escena de los cómicos, podría muy bien desenvainar y matarlo pero se detiene porque no es la hora. LA hora sería la de un Claudio impuro, pecador.

También es a la hora del padrastro que se embarca para Inglaterra. Y es en la hora de Ofelia, dice Lacan, a la hora de su suicidio, que la tragedia finaliza, cuando Hamlet se dé cuenta de que no es tan difícil matar a alguien. Y es a la hora del Otro, o más bien para sostener la apuesta del Otro que entra en el torneo final con Laertes.

Freud y Lacan piensan a Edipo y Hamlet como dos versiones del mito que para Freud es fundante de lo humano: el del asesinato del padre primordial. Shakespeare – dice Lacan– modifica la estructura fundamental de la eterna saga de todos los tiempos, la del conflicto del héroe contra el padre, contra el tirano: “...hace aparecer que el hombre no sólo está poseído por el deseo, sino que tiene que encontrarlo, en este caso a costa suya y con el mayor esfuerzo”. Ninguno de los dos presenta a Hamlet ni a Edipo como sujetos psicopatológicos sobre los que se puedan aplicar categorías psicoanalíticas. Hay algo en este personaje que permite reflexionar sobre la estructura del sujeto y sobre la constitución subjetiva. Lacan no duda en sumarse a la línea del pensamiento de Freud cuando sostiene que las creaciones poéticas (como Hamlet y Edipo), más que reflejar las creaciones psicológicas, las engendran.

Concluyo con lo mismo que les planteaba al comienzo, es decir, la interpelación que Hamlet implica para quien lee y mucho más para quien asiste a su representación. Y concluyo con un párrafo de Lacan muy representativo de su aproximación al texto y que resume las ideas sostenidas en el mismo: “Hamlet lleva el juego hasta el marco mismo de la problemática que intento presentarles: el marco en el cual se sitúa el deseo.

Este lugar está tan excepcionalmente bien articulado que cada uno llega a reconocerse en él, a reencontrarse. La obra de Hamlet es una especie de aparato, de red, de enrejado, donde se articula el deseo del hombre y, precisamente, con las coordenadas que Freud nos descubre, a saber: el Edipo y la Castración”.

Hubiera terminado este trabajo aquí. Pero al releerlo me di cuenta que lo atraviesa ,algo mas que nuestro tema del año: Arte, creatividad y psicoanálisis. Pienso en la creatividad en la producción teorica.

Freud despliega su teorización en torno al Hamlet según sus ideas sobre el Complejo de Edipo a comienzos del Siglo XX y lo mismo sucede con todas las complejizaciones que le da Lacan 50 años después. Entonces la creatividad con que Silvia Bleichmar a fines del siglo XX se planteaba la necesidad de revisar cuales eran los paradigmas que se sostenian un siglo después y cuales debían cuestionarse.

Dice Silvia;

.\*El descubrimiento del *Complejo de Edipo* aporta indudablemente el eje ordenador del amor al semejante, pero no por ello deja de ser también un mito histórico que forma parte en la constitución de la subjetividad en cierto momento de la historia. El modelo de familia que conocemos está en mutación; hay nuevas formas de engendramiento y de procreación. Rota la relación entre procreación y sexualidad, no hay ninguna razón por la que la gente tenga hijos; salvo porque quieren, por angustia de muerte, deseo de trascendencia y necesidad de amar a otro. Esto confirma el acierto del psicoanálisis al haber planteado, desde sus comienzos, que el deseo de procreación no tiene nada que ver con la sexualidad animal, natural, sino con una forma de la sexualidad sublimatoria, amorosa, ligada al narcisismo. Una vez que ha entrado en estallido el instinto por la presencia de la sexualidad pulsional implantada por los cuidados precoces otorgados a la cría, el deseo de procreación es una sofisticada y compleja resultante de los sistemas representacionales de los seres humanos. El deseo de hijo no es un deseo instintivo, pero obliga a su vez a una revisión de los modos tradicionales con los cuales el complejo de Edipo da cuenta de un modo de constitución de la subjetividad históricamente determinado, que debe ser desprendido de los elementos de universalidad que guarda: asimetría sexual y simbólica del niño y el adulto, prematuración de la cría humana como efecto de la presencia de la

sexualidad inconciente del adulto, ligazón amorosa al adulto como forma de reengarzamiento y sublimación del deseo pulsional.

Siendo el niño parasitado sexual y simbólicamente por el adulto, en la medida en que éste introduce formas de la sexualidad en todos los cuidados precoces que le brinda, *podemos reformular el Edipo como la prohibición que toda cultura ejerce respecto a la apropiación del cuerpo del niño como lugar de goce del adulto*. Esta reformulación del Edipo sostiene al mismo tiempo lo central de la prohibición en el interior de la asimetría sexual y simbólica inter-generacional, reubicando al mismo tiempo el carácter fundante de la prohibición como lugar generador del fantasma infantil.