The top of the page features four horizontal red lines. The first and third lines are solid, while the second and fourth lines are dashed. They are arranged in a staggered, wavy pattern across the width of the page.

Lo que el psicoanálisis le hizo a *Hamlet*

Nicolás Garayalde



Of all poems, it is the most unlimited.

—Harold Bloom

De todos los poemas, *Hamlet* es el más ilimitado. La frase no carece de hipérbole. No carece, tampoco —porque sabemos además quién la pronuncia: Harold Bloom (2003: 2)—, de cierto conservadurismo etnofalocentrista, allí donde pertenece a la constitución de un canon establecido según un sistema de prioridades: hombres blancos anglosajones. Hay algo, sin embargo, que es indudable: ningún poema, como *Hamlet*, ha producido tal cantidad de respuestas, tal cantidad de variaciones lectoras, tal cantidad de controversias. De nuevo: esa dimensión cuantitativa es facilitada por el mismo canon que jerarquiza la obra. Pero es un hecho ineludible, más allá de toda condición sociohistórica: *Hamlet* es un poema ilimitado. La historia de su recepción lo demuestra, tal como lo sintetiza tan amablemente un crítico psicoanalista como Norman Holland (1975):

El Hamlet de los siglos XVII y XVIII, cercanos al mismo Shakespeare, era un joven de gran expectativa, prometedor, vivaz, un príncipe renacentista. El siglo XIX disfrutó del Hamlet de Goethe: un joven poético, esbelto, delicado, incapaz de llevar a cabo la venganza que su padre

demanda. Y, por supuesto, tenemos el Hamlet edípico del siglo XX. Pero no es solo que cada siglo ha tenido su propio héroe y su propia obra. Si miramos los volúmenes sobre volúmenes de comentarios sobre la tragedia, nos daremos cuenta de que, finalmente, cada persona tiene su propio *Hamlet*. (p. 28)

La virtud es también un problema. Ilimitado: que no tiene límite, ni espacial ni temporal; que no tiene fin —ni comienzo—, que no tiene bordes claros. Ilimitado, desmarcado, desbordado, inabordable. Problema metodológico y epistemológico: ¿cómo abordar lo inabordable? Y también: ¿es cognoscible lo ilimitado? ¿Hasta dónde puede llegar una lectura en este espacio-tiempo ilimitado del poema? En otras palabras: ¿cuáles son los límites no esta vez del poema sino de la interpretación? Pregunta que conduce a otra, todavía más difícil: los límites del poema y los de la interpretación, ¿son los mismos límites?

Los límites de la interpretación es el título de un libro de Umberto Eco de 1990 que parece la contracara conservadora de otro ensayo que el mismo autor había escrito casi 30 años antes: *Obra*



abierta. La respuesta de Eco a estas preguntas, entonces, parece ser: la obra es ilimitada, pero no su interpretación. Respuesta axiológica: una cosa es interpretar la obra, piensa Eco, otra es usarla. Explico rápidamente esta distinción, que Eco ejemplifica con el término *gay* que aparece en un verso de William Wordsworth. Nos apeguemos al término, pero veamos el caso en un escritor español, Antonio Machado, en un fragmento del poema “Retrato”:

mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Suelo dar a mis estudiantes este fragmento, despojado de su contexto de producción, para que lo interpreten, imitando de algún modo el ejercicio que Stanley Fish proponía en una de sus clases, según relata en el ensayo “How to Recognize a Poem When We See One”. Como se podría imaginar, las respuestas de los y las estudiantes son hilarantes, y suelen acudir a hipótesis ligadas a la metrosexualidad (por “la actual cosmética”) y a la homosexualidad (por el “gay-trinar”). Sin embargo, es evidente que en el estado de la lengua que define las condiciones de producción de este poema, la palabra *gay* (proveniente del provenzal) no tenía aún la acepción, que posteriormente adquirió a través de la lengua inglesa, de ‘homosexual’. Refiere aquí al trinar “alegre” del ave que el poeta no es. Eco diría: uno podría leer aquí *gay* como trinar homosexual, pero tal sería un uso del poema y no una interpretación, pues ignoraría las condiciones de la lengua en el momento de su producción. Pero no solo las condiciones de producción, sino también la organicidad propia del poema, porque se adecua mejor a la totalidad del poema entender aquí *gay* como ‘alegre’, y no como ‘homosexual’.

Ahora bien, el problema es que la distinción de Eco no puede apoyarse en ningún fundamento epistemológico; es sencillamente axiológica. Para establecer una distinción entre interpretación y uso deberíamos poder contar con un criterio de validación hermenéutica de tipo trascendental, algo que por cierto los estudios literarios buscaron con afán: la intención del autor, el contexto histórico de producción, el estado de la lengua, la alianza entre la retórica y la gramática en la inmanencia del texto, etc. Pero si algo ha terminado por demostrar la teoría literaria (y la obra del propio Eco se incluye en esa demostración) es que toda lectura carece de fundamento externo, pues la referencia en la que se valida es una construcción que ella misma termina por hacer. ¿Qué es la intención del autor sino una hipótesis de lectura? Si tomamos el argumento en toda su rigurosidad, toda interpretación termina por ser uso, de modo que la distinción sería más bien de grado que de naturaleza.

Pero aun ahí donde tal distinción pueda resultar válida, el propio Eco reconoce que nada impide usar un texto en lugar de interpretarlo, solo que, para él, el uso carece de valor (mejor, llega a decir jocosamente, me armo con las páginas del texto un cigarro de marihuana). De manera que la distinción se reconoce como axiológica.

El verso de Antonio Machado está precedido por otros que me gustaría, si se me permite, usar:

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Hay un buen sentido de la palabra bueno. Habrá entonces otro malo. Hay, al menos, dos sentidos, aunque el poema no especifica cuál sería



el bueno y cuál el malo. En todo caso, podemos inferir que si el hombre es bueno es porque no es alguien que, a pesar de llevar sangre jacobina, reproduzca su doctrina. Pareciera que nos alejamos de *Hamlet* y el psicoanálisis con esta digresión sobre el poema de Machado, pero estamos en el núcleo mismo del problema: ¿no se comporta a veces la crítica psicoanalítica como alguien al uso que sabe su doctrina?

Mantengamos esta pregunta en la memoria y volvamos, ahora sí, a Hamlet y su carácter ilimitado que Freud, en *Esquema del psicoanálisis*, liga a una incomprensión universal vinculada a la represión: “La universal incomprensión del mundo literario —escribe— mostró cuán pronta estaba la masa de los hombres a retener sus represiones infantiles” (1991a: 191). Es sabido que Freud ve a los y las artistas como seres más sensitivos y perceptivos de lo inconsciente que el resto de los mortales, psicoanalistas incluidos. La incomprensión de *Hamlet* tendría que ver con la represión de un conflicto inconsciente que gran parte de la humanidad no estaría dispuesta a reconocer. ¿De qué conflicto se trata?

Hamlet era una de las obras preferidas de Freud y, hasta donde sé, la primera obra literaria a la que se refiere, aunque no en sus trabajos sino en una carta dirigida a Fliess el 15 de octubre de 1897. Admite allí haber deseado a su madre y celado a su padre, y reconoce dos obras clásicas de la literatura en las que estos sentimientos aparecen: *Edipo Rey* y *Hamlet*. Ambas obras representan lo que Freud llamará, precisamente, el complejo de Edipo, aunque con una ligera diferencia, especificada tres años después en *La interpretación de los sueños*: en *Edipo Rey* el deseo es llevado al acto, mientras que en *Hamlet* es reprimido. Esto para

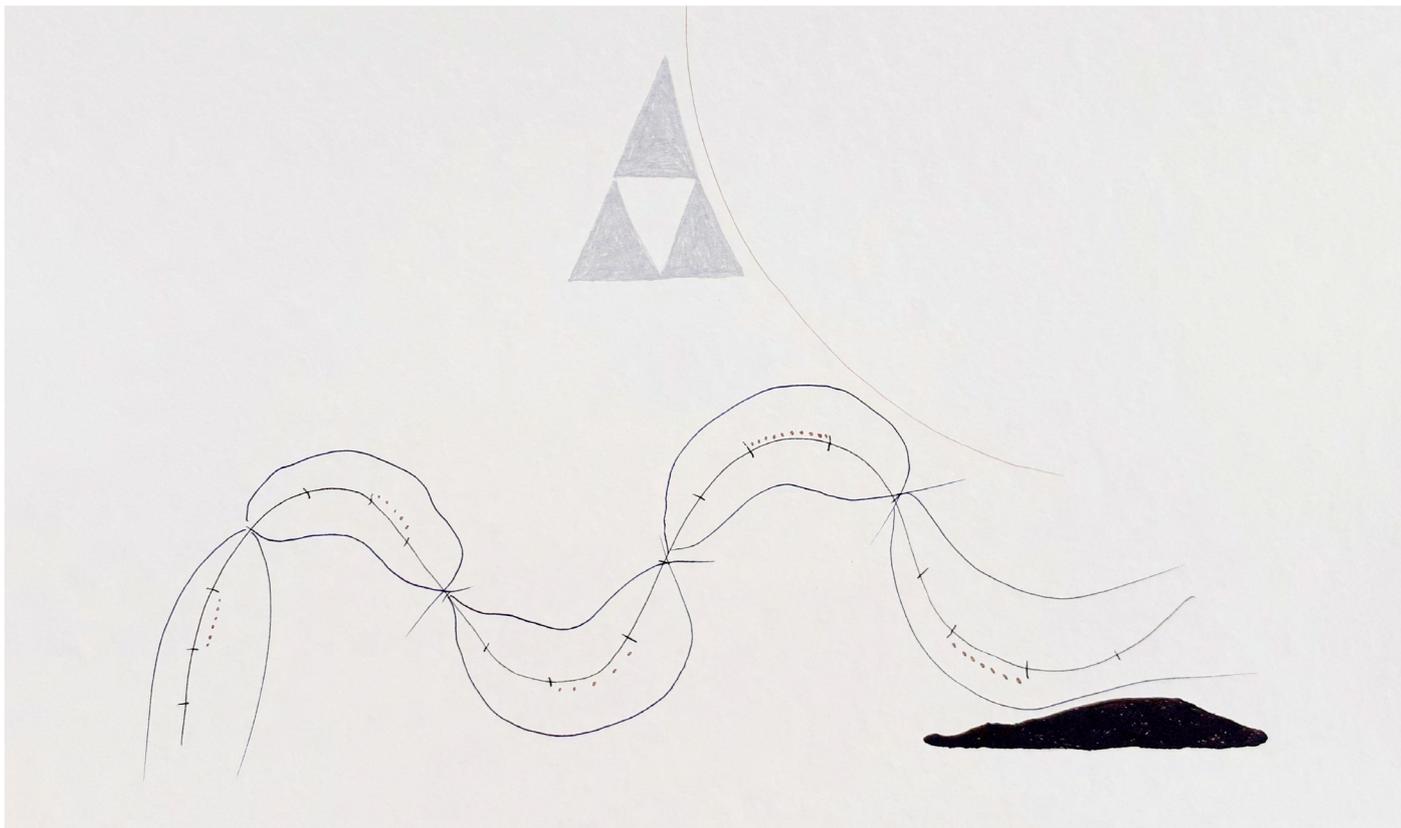
Freud pone en evidencia, según sus palabras, “el progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad” (1991b: 273).

Como sea, la hipótesis interpretativa de Freud —esto es: Hamlet padece de un complejo de Edipo— le ofrece una solución al enigma más discutido de la obra en toda la historia de sus recepciones: ¿por qué *Hamlet* demora tanto en llevar a cabo su venganza? La respuesta llega en *La interpretación de los sueños* (1991b):

Hamlet lo puede todo, menos vengarse del hombre que eliminó a su padre y usurpó el lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus deseos infantiles reprimidos. Así, el horror que debería moverlo a la venganza se trueca en autorreproche, en escrúpulo de conciencia: lo detiene la sospecha de que él mismo, y entendido ello al pie de la letra, no es mejor que el pecador a quien debería castigar. (pp. 273-274)

Con *Hamlet*, Freud no la tiene tan fácil como con *Edipo Rey*: *Hamlet* no ha matado a su padre ni mantiene relaciones con su madre, como es el caso del rey tebano. Digamos en todo caso que el problema no es grave. Basta con evocar ciertas nociones como *identificación*, *represión* y *desplazamiento* para que la hipótesis edípica se mantenga allí. El problema aquí vuelve a ser, en todo caso, el de los límites legítimos de la interpretación. ¿Freud usa o interpreta? Mantengo la distinción, pero con una ligera modificación. Entenderé ‘usar’ en un sentido diferente al de Umberto Eco. Digamos que para mí, *usar un texto es no respetar su alteridad*, su irreductibilidad. ¿Qué significa esto?

Significa ser un hombre o mujer buenos, en el sentido de que por más sangre psicoanalítica que



corra por nuestras venas, no seremos un hombre o mujer al uso que sabe su doctrina. Usar una obra literaria significa hacerle decir la doctrina que el/la intérprete ya trae entre manos. La obra parece hablar gracias a la interpretación; en realidad quien habla es el/la intérprete a través de la obra. Es una crítica ya muy extendida a lo que suele llamarse “psicoanálisis aplicado a la literatura” —amén de que los psicoanalistas gusten citar al Lacan que ha dicho que tal cosa no existe, que el psicoanálisis solo se aplica en la clínica. Pero quiéralo o no Lacan, existe un uso de la literatura por parte del psicoanálisis en el sentido en que la obra sirve a los fines de la reproducción del marco desde la cual se lee. En este caso, el marco psicoanalítico. Se podría objetar con las propias palabras de Freud —aunque tanto las suyas como las de Lacan sean palabras que ellos mismos no parecen haber sostenido. ¿A qué palabras me refiero? En *Consejos al médico sobre el tratamiento psicoana-*

lítico, Freud señala que se debe tratar cada caso como si fuese el primero. Y recomienda al médico mantener una atención parejamente flotante que vaya contra una *selección* que “obedece a sus propias expectativas o inclinaciones”.

A continuación, escribe: “si en la selección uno sigue sus expectativas, *corre el riesgo de no hallar nunca más de lo que ya sabe*; y si se entrega a sus inclinaciones, con toda seguridad falseará la percepción posible” (1991c: 112, el destacado es mío). ¿No es esta una definición de “usar un texto” tal como aquí estoy queriendo plantearla? Lo curioso es que el propio Freud, en su análisis de la *Gradiva de W. Jensen* se propone —según sus palabras— “buscar en los poetas corroboración [Bekräftigung] de sus conclusiones” (1991d: 46). Freud contra Freud.

Imagen - Nicolás Machado. Tinta china sobre papel -27 cm x 37 cm - año 2020.



Personalmente, no tengo ningún inconveniente en usar una obra literaria. Ni tampoco diría como Eco —aunque las acepciones de los términos son diferentes— que interpretar es siempre mejor que usar. Pero admitamos que una cosa es usar y otra es interpretar. Admitámoslo para saber exactamente qué hacemos y cuáles son los resultados cuando articulamos psicoanálisis y literatura.

Al volver a *Hamlet*, podemos advertir que la repetición es uno de esos resultados del uso psicoanalítico de las obras. Dice Norman Holland en *Poems in Persons. An Introduction to the Psychoanalysis of Literature* (1973):

Hace un tiempo me llamó la atención un comentario que hizo un hombre inteligente cercano al psicoanálisis: la limitación obvia del análisis literario freudiano es que solo un tipo de estudio puede ser escrito, dado que todo lo que uno quiera agregar vuelve a lo mismo. Ernst Jones ha hecho un hermoso trabajo encontrando el complejo de Edipo escondido en el *Hamlet*, pero si hubiese analizado *El Rey Lear* o *Sueño de una noche de verano* o los *Sonetos* hubiese encontrado para su sorpresa que reflejan el complejo de Edipo de Shakespeare también; y, en efecto, consintiendo sus teorías, hubiese hecho el mismo descubrimiento analizando cualquier obra de arte. (pp. 139-140)

El afán con el que Freud procuró sostener su hipótesis edípica en el *Hamlet* de Shakespeare se vuelve todavía más interesante cuando, en el marco de la psicobiografía a la cual en general adhiere —no lejos del paradigma de su época en el campo de los estudios literarios—, la pone a prueba a partir de la vida del autor. Esto es, de Shakespeare. Digo Shakespeare porque es un nombre propio y en tanto que nombre propio tiene un ca-

rácter referencial y no connotativo. Es decir, se supone que un nombre propio no dice nada sobre la persona a la que refiere; solo se remite a referirla. Digamos, por lo tanto, Shakespeare, para ponernos de acuerdo en referirnos a quien decimos es el autor de *Hamlet*. Pero ¿quién fue Shakespeare? Freud caviló mucho sobre esta cuestión, ciertamente discutida entre los shakespearianos ya desde el siglo XVIII, aunque en general hay consenso de que Shakespeare fue un dramaturgo que nació en Stratford-upon-Avon, en abril de 1564. Ernest Jones cuenta que Freud coqueteó durante un tiempo con la idea de que Shakespeare era en realidad un francés y que el nombre era una corrupción de Jacques Pierre. Simple travesura freudiana. Sin embargo, tuvo otra travesura mucho más seria, puesto que fue la que sostuvo hasta su muerte, según la cual Shakespeare no habría sido ese dramaturgo de Stratford-upon-Avon sino el decimoséptimo conde de Oxford. ¿Quién era este conde y cómo llega Freud a esta idea?

En 1920, Thomas Looney había publicado un libro titulado *Shakespeare Identified in Edward de Vere*, con la polémica hipótesis de señalar en el decimoséptimo conde de Oxford la verdadera identidad de Shakespeare. Si nos detenemos en su correspondencia, Freud tomó contacto con este libro en 1922 y llegó a estar completamente convencido de la tesis de Looney, a la que defendió vehementemente, molestándose incluso con Ernest Jones cuando éste último —el shakespeariano entre los psicoanalistas— se mostró resistente a considerarla veraz (Jones, 1957: 429). Tiempo después, afirmó que “los sonetos se vuelven mucho más entendibles” a la luz de esta hipótesis (p. 455). La razón de la posición de Freud frente al problema de la identidad de Shakes-



peare se vincula directamente con sus expectativas de lectura, por lo que corre “el riesgo de no hallar nunca más de lo que ya sabe”. La vida de Edward de Vere, decimoséptimo conde de Oxford, contiene elementos que compatibilizan con la lectura edípica que Freud hace de Hamlet: perdió a su padre de niño y su madre se casó apenas poco tiempo después de enviudar. Este autor se adecua mucho mejor a la teoría de Freud que el desconocido Shakespeare de Stratford. A Freud le interesa Edward de Vere porque su biografía fortalece su interpretación edípica de la tragedia. Esto es de crucial importancia porque un autor o autora —su nombre, lo que imaginamos de su vida o persona— forma parte de la obra. Toda lectura está condicionada por la figura de autor o autora que le atribuimos. Los límites de una obra se configuran también en el marco de las hipótesis que elaboramos de su autor o autora. No es lo mismo leer *Hamlet* —poema ilimitado— incorporando en nuestra lectura la vida del conde que la del dramaturgo de Stratford-upon-Avon. La lectura de Freud está condicionada por su uso de la obra, uso que pone al psicoanálisis primero. Pongámonos bíblicos y enunciemos este modo de ser de la crítica literaria psicoanalítica así: *en el principio, era el psicoanálisis*.

A partir de Freud, podemos nombrar una interminable lista que pasa por una crítica heterogénea, desde la psicobiografía al textoanálisis, desde Marie Bonaparte a Serge Doubrovsky, donde la operación analítica consiste en un desciframiento del símbolo, en una sustitución que pretende resolver por la vía de la hermenéutica la tensión entre la retórica (el sentido figurado elaborado secundariamente) y la gramática (el sentido literal): las mujeres pálidas de los relatos de Edgar Allan

Poe están en lugar de la madre; la magdalena proustiana está *en lugar* de la masturbación. Supuesto don que ofrecería a la crítica, el psicoanálisis traduce, en realidad, su propia lengua.

El interés de la literatura para el psicoanálisis está claro. Pero ¿cuál es el interés del psicoanálisis para la literatura? Antes de responder esta pregunta, quisiera plantear algo que podría objetarse en esta frase que acabo de enunciar: *en el principio, era el psicoanálisis*, y que refiere a la operación de psicoanálisis aplicado a la literatura. ¿Cuál es esta objeción? Carlos Gamerro decía que Shakespeare había sido el inventor del psicoanálisis. Podemos tomar en serio esta idea y preguntarnos: ¿no es precisamente una operación de literatura aplicada lo que fundamentó y dio nacimiento al psicoanálisis? ¿No se funda el psicoanálisis, colgado del Edipo, como decía Lacan en “Lituraterre”, a partir de la literatura?

“Edipo no necesita ser interpretado: es la figura directiva de la interpretación”, dice Jean Starobinski (1970: 347). Todo está allí, no hay nada que traducir. Cuando Freud lee la indecisión de Hamlet para matar a su tío como un índice de su deseo edípico, no lee a Shakespeare desde el psicoanálisis; lo lee desde Edipo: “los poetas —dice Freud— han descubierto el inconsciente antes que yo; lo que yo he descubierto es el método científico que permite estudiar el inconsciente” (como se citó en Starobinski, 1970: 305). Detrás de este gesto de supuesta humildad, es posible sospechar un movimiento estratégico: la separación entre el arte y la ciencia surge como necesidad positivista de poner el psicoanálisis del lado de la ciencia. Freud pretendía que los ladrillos de la lengua psicoanalítica sean aquellos de las neurociencias; pero en una época en que ese edificio



aún no había establecido sus cimientos, se vio conducido a levantar los muros del psicoanálisis con la lengua literaria de la cual debía distinguirse rápidamente en su lenguaje. En algún momento —ilusión de la ciencia— pareciera que se produce un olvido del carácter literario del lenguaje fundador. “Freud leyó *Hamlet* yendo hacia lo que sería el psicoanálisis —dice Starobinski—; Jones rele-yó la pieza a partir del psicoanálisis constituido” (p.360). Entre Freud y Jones, hay un olvido de la metáfora. La metáfora se naturaliza y crea la ilusión de una referencialidad literal. En la lectura que Freud hace de *Hamlet*, en el principio no está entonces el psicoanálisis, sino *Edipo Rey*, es decir: *en el principio, era la literatura*.

Pero prontamente surgirá otra objeción: ¿no deberíamos pensar que en el origen no era tampoco *Edipo*, sino la *lectura*, es decir el acontecimiento por el cual Freud se reconoce en *Edipo*, recuerda el amor por su madre y los celos por su padre, dice *yo soy como Edipo*?

Vuelvo a la carta a Fliess: “También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre, y ahora lo considero un suceso universal de la niñez temprana (...). Si esto es así, uno comprende el cautivador poder de *Edipo Rey*” (1991e: 307). El edificio que desde allí se construye —pasando a una operación de teorización que dice *Edipo fue y es nosotros*, es decir procediendo del acontecimiento a la universalidad— se establece a partir de un acto de lectura. Podríamos decir: *en el principio, era la lectura*.

Ahora bien, lo interesante es que este enunciado —que tiene una gran implicancia para los estudios literarios, para la teoría y la epistemología de los estudios sobre la literatura— necesita, para

ser fundamentado, de otra disciplina que ofrezca una teoría del sujeto que lee. ¿Cuál es esta disciplina? Ya lo adivinarán: el psicoanálisis. Si esto es así, lo que aquí quiero plantear no es simplemente una crítica al uso que el psicoanálisis hace de la literatura (uso legítimo pero, a mi modo de ver, solo interesante para el psicoanálisis mismo, para sus integrantes, no para la literatura), sino también una articulación posible y necesaria para pensar la literatura —lo que quiere decir: nuestra experiencia con ella a través de la lectura— en su irreductibilidad. Porque de esto se trata interpretar, me parece, frente a usar: dar cuenta de esa experiencia singular para cada caso que supone el encuentro con la obra.

La articulación entre la literatura y el psicoanálisis que quisiera proponer es entonces no la del uso, sino la de la interpretación. En el primer caso, el del uso, tenemos una crítica psicoanalítica de la literatura, lo que quiere decir un psicoanálisis aplicado a la literatura. En el segundo, el de la interpretación, el psicoanálisis no juega el rol de herramienta para la crítica, sino para la teoría literaria, y específicamente para la teoría de la lectura. Me permito dar dos ejemplos de autores que han desplegado, con virtudes y defectos, operaciones semejantes.

El primer caso es el de Norman Holland, en un artículo ya citado: “*Hamlet*: mi mayor creación”. Holland es el primero en combinar una teoría orientada a la lectura con un marco psicoanalítico: cuando leemos, nos dice, llevamos a cabo un proceso transaccional con la obra, de modo tal que utilizamos la obra para recrear nuestra propia identidad, entendida como un tema identitario y sus variaciones, en el marco de una perspectiva ego-psicoanalítica. Esta identidad está definida por modos típicos de articular el deseo de cada sujeto



con sus mecanismos defensivos. La lectura estará atravesada entonces por esta articulación y por la recreación, más o menos exitosa, de nuestra identidad. El mayor éxito que él ha tenido como lector, nos cuenta Holland, ha sido con la recreación de su identidad a partir del *Hamlet* de Shakespeare. Este ejemplo ya nos acerca a lo que me parece puede el psicoanálisis aportar a la literatura: no como crítica literaria, sino como teoría de la lectura que da cuenta de la incidencia del sujeto y su inconsciente en todo acto interpretativo. Ahora bien, en Holland encontramos sin embargo una ilusión de plenitud que es propia del psicoanálisis del yo al que adhiere. *En el principio era la lectura* no puede significar que el origen sea ocupado por algo como el saber psicoanalítico o la identidad. En el principio era la lectura significa el origen como acontecimiento. Y es allí donde, me parece, se puede vislumbrar el alcance de una relación entre el psicoanálisis y la teoría literaria, antes que entre el psicoanálisis y la crítica literaria o la literatura.

Si el cruce literatura/psicoanálisis ha de tener una consecuencia, tiene que tratarse de una puesta en evidencia de las condiciones por las cuales es imposible subordinar la literatura mediante una operación teórica. La literatura resiste a toda reducción, a toda pulsión de apoderamiento; difiere constantemente del sentido que se le otorga. En otras palabras, si el psicoanálisis puede aportar algo al campo de los estudios literarios, ese algo tiene que ver con las razones por las cuales la literatura no puede ser reducida al ejemplo ni a la ilustración —sea psicoanalítica, sea, pongamos, de los estudios culturales. Esto es lo que quiero decir con *en el principio era la lectura*. Pero no solo esto: *en el principio era la lectura* significa también que no puede hallarse en ella un punto de deten-

ción, porque la lectura no puede universalizarse según una teoría. ¿Dónde podemos encontrar un ejemplo de una articulación semejante? En Pierre Bayard, y su ensayo *Enquête sur Hamlet* (2002).

Se trata de un libro que pertenece a la trilogía llamada “crítica policial”. Es una crítica que Bayard inventa según la hipótesis, llena de humor e ironía, de que la literatura está plagada de asesinatos impunes, de investigaciones policiales mal llevadas. La crítica policial, por lo tanto, tiene la misión de identificar a los y las criminales que han logrado escapar de la justicia y de absolver a quienes, siendo inocentes, han recibido un castigo injustamente. En este libro, el caso es el de *Hamlet*, que en cierta forma es un caso policial. Bayard plantea que Claudio no es el asesino; que el asesino es el propio *Hamlet*, quien ha llevado a cabo su fantasía edípica, a la cual no puede luego tolerar y forcluye. Pero lo forcluido retorna como alucinación y delirio, en el espectro del padre.

Lo interesante de esta lectura de Bayard es que no se trata, aunque así parezca, de un caso de psicoanálisis aplicado. Lo que finalmente hace el psicoanálisis aquí es demostrar que todo texto puede ser intervenido de un modo singular cada vez y según los restos que deja en cada lectura.

El psicoanálisis no es interesante cuando usa el texto: es decir, cuando le hace decir una y otra vez lo mismo, cuando el/la crítico/a es una persona al uso de la doctrina psicoanalítica. El psicoanálisis se vuelve interesante para la literatura cuando interpreta el texto: esto es, cuando demuestra la incidencia del sujeto en cada lectura singular, cuando da cuenta del carácter de acontecimiento de la lectura literaria y exhibe la resistencia del texto a ser clausurado.



Bibliografía

- Bayard, Pierre. (2002). *Enquête sur Hamlet*. Minuit.
- Bloom, Harold. (2003). *Hamlet. Poem Unlimited*. Riverhead Books.
- Freud, Sigmund. (1991a). *Esquema del psicoanálisis*. Obras completas, Tomo XVIII. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1991b). *La interpretación de los sueños*. Obras completas, Tomo IV. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1991c). *Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico*. Obras completas, Tomo XII. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1991d). *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Tensen*. Obras completas, Tomo IX. Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1991e). *Fragmentos de la correspondencia con Fliess, “Carta 71”*. Obras Completas, Tomo I. Amorrortu.
- Holland, Norman. (1973). *Poems in persons. An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*. The Northon Library.
- Holland, Norman. (1975). Hamlet -my Greatest Creation. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 3(4), 419-427. [Traducción al español: Holland, Norman. (2015). Hamlet: mi mayor creación. *Literatura, lectura y neuropsicoanálisis*. Alción. Trad. de Nicolás Garayalde].
- Jones, Ernest. (1957). *The Life and Work of Sigmund Freud* (Vol. 3). Basic Books.
- Starobinski, Jean. (1970). *La relation critique*. Gallimard.

Colección CUADERNOS

Esta colección tiene como objetivo colaborar en la sistematización de los contenidos generados por docentes y equipos de cátedra de cada una de las Facultades y Escuelas de la Universidad Provincial de Córdoba. La intención es posibilitar la circulación y apropiación de los mismos por todos aquellos que tengan interés en las diferentes áreas de conocimiento y saberes que contiene UPC.

La colección tiene dos series: **Cuadernos de Cátedra** y **Cuadernos Críticos**.

Los ***Cuadernos de Cátedra***, pensados como guía o mapa al recorrido del espacio curricular, con un carácter más instrumental.

Los ***Cuadernos Críticos***, destinados a profundizar y ampliar un campo de conocimiento transversal a varios espacios curriculares, donde se amplían y profundizan estos recorridos en función de las problemáticas y debates actuales.

En ambos casos es manifiesta la pertenencia y articulación entre espacios curriculares de cada una de las Facultades y unidades académicas de la Universidad Provincial de Córdoba, donde se hace explícita la identidad de UPC como un espacio plural para la construcción de conocimiento y cruce de saberes.



Este Cuaderno se terminó de editar en la
Universidad Provincial de Córdoba
en el mes de Noviembre de 2022.
Córdoba, Argentina.