

LEY, DESEO Y LA ACCIÓN DESDOBLADA:  
HACIA UNA POÉTICA PSICOANALÍTICA DE LA COMEDIA

HENRY W. SULLIVAN  
University of Missouri

Mi propósito en este trabajo es enfrentarse una vez más con dos problemas viejos y tenaces, suscitados por nuestra apreciación estética del teatro clásico español: 1) la cuestión de la multiplicidad de la acción contra la sencilla unidad de acción que exigía Aristóteles, y 2) la cuestión del lugar del humor y del gracioso en obras dramáticas serias. La metodología que estoy utilizando reúne la díada crítica, o pareja rara, a la cual doy el nombre de «poética psicoanalítica». Rigurosamente hablando, los dos problemas que discutimos son de índole formal y han sido controvertidos tradicionalmente desde la época de Aristóteles —en tratados sobre la poética, «artes poéticas», y semejantes— en términos formalistas. Siguiendo al crítico inglés Eagleton, podemos subdividir la crítica literaria psicoanalítica en cuatro clases, según lo que ésta enfoque como objeto de su atención. O bien atendemos al *autor* de la obra; al *contenido* de la obra; a su *construcción formal*; o bien al *lector*.<sup>1</sup> Sería posible, claro está, encontrar analogías entre la «construcción formal» de obras literarias y los sueños, partiendo de la descripción freudiana del «trabajo del sueño» y aquella elaboración del «contenido latente» en narrativa coherente por el proceso que él llama la «revisión secundaria». Pero aquí estoy proponiendo algo un poco distinto con mi «poética psicoanalítica» de la comedia.

En una serie de ensayos escritos a través del último decenio he procurado demostrar que el drama literario es un género que deriva su poder, o aliciente, de la experiencia edípica que subyace toda formación psíquica humana. En varios trabajos sobre Tirso de Molina en particular, he preferido la versión laca-

1. Terry EAGLETON, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, U of Minnesota Press, 1983, p. 179.

niana del Edipo a la de Freud.<sup>2</sup> Dijo Lacan una vez que el complejo de Edipo era el sueño neurótico del propio Freud.<sup>3</sup> Al decir esto, quería decir que el supuesto deseo de un niño de cinco años de asesinar a su padre y acostarse con su madre no era un paradigma psíquica y literalmente verdadero en su sustancia. Pero el complejo de Edipo, según Lacan, sí era verdadero en cuanto a su estructura. La ubicación del crío dentro del triángulo familiar precisamente, tanto como su lugar en el discurso de sus padres, son las cosas que crean su subjetividad y especificidad como ser ético. En otro pasaje, Lacan habló de Edipo como «el tránsito por el desfiladero del significante»,<sup>4</sup> con lo cual quería decir que la estructuración única de la conciencia en la formación del sujeto —y de cadenas significantes inconscientes— son el resultado del impacto de todos los significantes preexistentes en el lenguaje y la cultura. Y éstos se imponen en el animal humano sin habla. Visto desde la perspectiva de lenguaje y cultura, el complejo de Edipo no es meramente un cuento mítico, ni una categoría de la psicología anormal, sino una descripción de cómo todo el mundo llega a ser humano.

Algo fundamental en la estructura del sujeto humano ético es la dialéctica entre ley y deseo. A mi modo de ver, la dialéctica de ley y deseo como fenómeno estructurante universal nos da la clave de la estructura peregrina de la comedia española y su acción desdoblada. La ley y el deseo surgen del sujeto humano como la expresión inversa uno de otro, como consecuencia del proceso llamado por Lacan la «castración». La castración, o «el eclipse del sujeto por el significante», ha de entenderse aquí como el advenimiento del lenguaje en la criatura y su fuerza de mandato negativo como tal, así como su precepto positivo de obediencia a las leyes sociales. La pérdida y la falta implícitas en esta división del sujeto, ahora un sujeto hablante además del sujeto ontológico anterior, juntas establecieron el deseo como la condición normal y careciente del hombre. El deseo individual es el origen de la pulsión y la motivación, y esto da la razón de por qué las compulsiones de la ley tratan de cohibir y domar el deseo socialmente, mientras la ley tiene que luchar siempre contra la presión del deseo al subvertir las pretensiones de aquella.

Ningún sistema estético, que yo sepa, ha propuesto esta dialéctica entre ley y deseo como la base de un procedimiento dramático. Y sin embargo un escruti-

2. Henry W. SULLIVAN, «Love, Matrimony and Desire in the Theater of Tirso de Molina», *Bulletin of the Comediantes*, XXXVII (Verano de 1985), pp. 83-99; «Sibling Symmetry and the Incest Taboo in Tirso's *Habladme en entrando*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X, nº 2 (1986), pp. 261-78; «Towards a Definition of Tirsian Tragedy», en *Proceedings of the VII Annual GASDS* (El Paso) (ed. Barbara Mújica), Washington D.C., U Presses of America, 1988; «The Incest Motif in Tirsian Drama: A Lacanian View», en *Parallel Lives: Spanish and English National Drama, 1580-1680* (ed. Louise Fotergill-Payne), Bucknell: Bucknell U Press, 1989.

3. Ellie RAGLAND-SULLIVAN, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, Urbana y Chicago, U of Illinois Press, 1986, p. 267.

4. Jacques LACAN, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York: Norton, 1978, 51.

nio detenido de la comedia española demuestra claramente que tal dialéctica subyace, en efecto, el desdoblamiento aparente de la acción dramática en dos tramas. Por lo tanto, la novedad de enfoque que yo estoy sugiriendo estriba en los principios siguientes: 1) las acciones principales de los dramas clásicos españoles conciernen a la ley expresada como asunto de poder político, y 2) las acciones secundarias conciernen el deseo expresado como asunto de amor y pasión.

En un caso típico, la acción principal planteará el dilema político en términos de una cercana crisis de sucesión. Un ejemplo obvio de esto sería la supuesta incapacidad de Segismundo para seguir a su padre en *La vida es sueño* de Calderón. Otro ejemplo sería la necesidad de producir un heredero legítimo para el ducado de Ferrara en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. En *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, al rey Fernando I de Castilla le preocupa que su hijo y heredero, el descomedido y indomable infante Sancho, exhiba una incompetencia como soberano si no es disciplinado por un ayo en el arte de mandar prudentemente. El nombramiento mal aconsejado del caduco Diego Laínez (el padre del Cid) a tal puesto por Fernando es el móvil que inicia la acción política de esta obra. Algunas acciones principales más que giran en torno a la ley son las que tratan de luchas dinásticas (*La prudencia en la mujer* de Tirso); o de guerras civiles en que la misma corona está en juego (*Fuenteovejuna* de Lope o *Lances de amor y fortuna* de Calderón); de la restitución de un privado caído a la gracia real (*El vergonzoso en palacio* o *el Privar contra su gusto* de Tirso); o bien la ascensión y caída de un valido (como en las dos partes de la *Próspera y adversa fortuna de don Álvaro de Luna* de Mira de Amescua), y muchísimas más.

La acción secundaria de la comedia, que gira en torno al deseo, plantea unas relaciones basadas en el amor o la atracción sexual entre una, dos o tres parejas galán-dama, complicadas por la rivalidad o los celos, seducciones ocurridas antes de empezar la comedia, promesas de matrimonio, o matrimonios clandestinos, y otros enredos de este jaez. No hay drama español de cualquier categoría que sea que no contenga tan abundante interés erótico, o materia de deseo, en su centro afectivo. Ya que hay ejemplos de lo que estoy diciendo en cada uno de ellos, no me detendré en hablar de casos particulares.

Ahora bien, tanto los asuntos de ley que están en juego en la acción principal como los asuntos de deseo plasmados en la secundaria tienen su conflicto e interés dramáticos, pero un rasgo inconfundible de la dramaturgia española es la manera en que el comediógrafo pone a las dos acciones en camino del choque mutuo. Esto produce a su vez una confrontación directa entre ley y deseo en el reino de la imaginación que imite la dialéctica entre ley y deseo en la vida misma. El asunto de ley pone dificultades y obstáculos de por medio al asunto de deseo, mientras el asunto de deseo ejerce un efecto subversivo en los preceptos y voluntad de la ley. Aun cuando las dos acciones se perfilen nítida y separada-

mente al ser expuestas en las escenas de la primera jornada, con el desarrollo de la pieza se entremezclan y se influyen cada vez más entrañablemente. Por lo tanto, el interés dramático intrínseco de las acciones principal y secundaria adquiere un nivel mucho más intensificado gracias al choque inevitable entre las dos.

Sin embargo, hasta la ley es una forma de desear (por ejemplo, que alguien haga o no haga algo), y el deseo también tiene sus normas o leyes. De modo que el contraste entre las dos en las acciones desdobladas de la comedia se reduce a una cuestión de grado. Pero en esta cuestión de grado precisamente vamos a encontrar la respuesta al interrogante molesto de aquella distinción tragicómica que hasta ahora se les ha escapado a los aficionados de la comedia. Siempre ha sido cosa aceptada, hasta en escritos contemporáneos tal como el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), que la comedia española era un género híbrido. Es decir, que contenía elementos trágicos y cómicos entremezclados. Este era además un rasgo estético del género que les resultó odioso a los críticos neoclásicos del Siglo de las Luces. En otro lugar, y en contribuciones hechas con la profesora Ellie Ragland-Sullivan, he mantenido que la tragedia pinta el destino de las víctimas de la arbitrariedad de la ley.<sup>5</sup> La comedia, por otra parte, pinta la subversión feliz de la ley por el deseo.

Según esta interpretación de la práctica trágica, el héroe noble o destacado típicamente comete algún error, como pretendió Aristóteles hace siglos, pero en su muerte es castigado en medida muy superior a cualquier maldad cometida por él. Su castigo no corresponde a su crimen. Existe, pues, un exceso en el castigo infligido, por comparación con la maldad del error del héroe. Sin embargo, partiendo de las razones planteadas en el preámbulo de este trabajo, cada uno de nosotros sufre un sacrificio interior de nuestro deseo ante las exigencias de la ley de la sociedad, sacrificio que es al mismo tiempo el precio de poder vivir sanos en la comunidad humana. Este sacrificio personal, según Lacan, es lo que da lugar a sentimientos de culpabilidad, aun cuando no hayamos cometido ningún crimen particular. Estos sentimientos de culpabilidad, se puede decir, se acumulan en forma de exceso de culpa por comparación con cualquier maldad tachable presente en el espectador. Lo que el proceso que llamamos catarsis trágica consigue es aniquilar los sentimientos de culpa excesivos —y no merecidos— del espectador por medio del castigo excesivo del héroe. La culpa colectiva del auditorio es vaciada en la crisis y desenlace de la tragedia como por un «agujero negro» poético. De modo que la purgación y la purificación ritual — como dijo Aristóteles— son realmente la meta de la catarsis y el efecto trágico.

5. Ellie RAGLAND-SULLIVAN y Henry W. SULLIVAN, «A Lacanian Theory of Christian Catharsis», en *Critiques of Psychoanalysis/Psychoanalysis as Critique* (ed. Richard Feldstein y Henry Sussman), Minneapolis: U of Minnesota Press, 1989.

Los dos excesos en cada columna del balance drama-espectador se anulan mutuamente en tal economía psíquica.

En la comedia cómica, al contrario, es el deseo que presenta la ley como trivializada y logra triunfar él. Es más, en vista de la arbitrariedad de la cultura humana como creación ficticia sobrepuesta en la naturaleza, la ley misma se revela mermada y vacía. La ley es un asno. La figura de autoridad en las obras cómicas españolas será un padre, un hermano celoso u otro tutor, quizás un duque o grande (como es el caso en *El galán fantasma* de Calderón), que desempeñe un papel de obstáculo. El héroe de la comedia es por regla general un joven pretendiente, quien busca el acceso a la hija, hermana o pupila de la figura obstáculo, en función de un desplazamiento transparente del triángulo edípico. Así, el padre pretende la «posesión» del personaje femenino a su cuidado (el lugar de la «madre») y prohíbe el acceso del «hijo» a esta mujer tabú. Por sus embustes, el joven pretendiente o «hijo» logra engañar al padre y frustra las prevenciones de éste, creando así el enredo cómico y la acción de la obra.

Pero la teoría que estoy esbozando aquí acaba con la necesidad de pensar en la comedia como género malogrado o como algún híbrido monstruoso. Uno de los mayores enigmas críticos de la comedia, en términos formales, siempre ha sido éste: ¿cómo un procedimiento estético idéntico en el arte de hacer comedias puede llevarnos, al parecer indiferentemente, a una sensibilidad y resolución trágicas en un determinado caso y a una sensibilidad y resolución cómicas en otro? Mi afirmación es que el desdoblamiento de las acciones principal y secundaria en asuntos de ley y asuntos de deseo respectivamente nos da la respuesta a este enigma. Mi teoría quedaría corta, sin embargo, si no hiciera cara a la cuestión de los elementos cómicos como tales. Como quedó dicho al principio, *todo* drama español —sea cuál fuese su aire ambiente o resolución final— rebosaba de donaire o toques de farsa, sobre todo en el papel imprescindible del gracioso.

Comparemos la comedia barroca con una fuga barroca. Ya tenemos las dos primeras voces, soprano y contralto, o sea la acción principal y secundaria. La dimensión cómica merece ser reconocida ahora como una tercera acción, o voz de tenor, en la mezcla subliminal del conjunto. Pero ¿cuál es la función de esta tercera acción cómica en la economía psíquica de una tradición dramática plasmada en la dialéctica de ley y deseo? Creo que hay que buscar la respuesta en el efecto inconsciente producido en el auditorio al contemplar el choque mutuo de ley y deseo. Puesto que estos componentes estructurales cada sujeto humano en una proporción debida a la postura inconsciente que toma aquel sujeto hacia el significante fálico, la provocación intencionada del dramaturgo en torno a estos componentes va seguramente a perturbarle al oyente. Según Lacan, la provocación en cuestión expone al sujeto humano a la ansiedad. Al sacudir estas estructuras culturales, poniéndolas en duda, el dramaturgo le pone al oyente en contacto con el orden de lo real que, según Lacan, es la fuente de la ansiedad. Lo

real es aquella esfera indecible, más allá del imaginar inconsciente o de la simbolización consciente, que siempre ahueca un vacío en el centro de aquel mundo interior y enmarcado de nuevo del sujeto que se llama el Otro. El arte de verdad se puede definir, en parte, como el proceso que nos presenta la realidad a la vista.

Ahora bien, es archiconocido que una reacción normalísima frente a la ansiedad es la risa. Puede que sea una risa nerviosa o una carcajada, una risa disimulada o por lo bajo, pero todas ellas pueden resumirse bajo el rótulo más amplio de la «catarsis cómica». En otras palabras, el desarreglo de la estructura ética del sujeto —así que *mutatis mutandis* es el caso en una catarsis trágica— encuentra su descargo por vía de la comicidad. Esto, pues, nos da la clave del lugar de la tercera acción cómica en la comedia española: ella le proporciona al oyente una descarga continua y esporádica, o catarsis, al trastorno venido de la presencia inefable de lo real en el conflicto entre ley y deseo. No es un rasgo accesorio ni una concesión a las exigencias del público, sino una parte íntegra de las crecientes ondas de impacto afectivo en el drama.

Pero no hemos dicho nada hasta ahora de la cuarta voz o parte en la mezcla contrapuntística: la acción dramática que correspondería al bajo. Ésta, la más subliminal e intangible de las cuatro continuidades dramáticas, es la que llamaría yo la «acción poética». En un ensayo sobre la bella obra de Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, yo propuse una teoría de la tragedia clásica ejemplar en España que viera la continuidad de la imagería poética como un refuerzo esencial del efecto dramático de conjunto.<sup>6</sup> Sostuve que un análisis detenido de las imágenes repetidas en un drama dado revelaría una intencionalidad de autor que manifiestamente no era casual. Las series de imágenes repetidas estaban ensartadas como tres largos hilos de metáforas a través de la obra. Estas tres metáforas básicas se derivaban de la situación dramática misma, hechas de la mismísima sustancia de la acción desdoblada. En la tragedia de Vélez, las tres imágenes básicas se revelaron como «la criatura selvática acosada» (el secuestro fatal de Inés de Castro en la quinta del infante Pedro); «duelo y luto» (la pesadumbre de Pedro por su reina muerta); y «el sol en su cumbre» (la autoridad solar del rey Alonso y la razón de estado). Estas imágenes, al combinarse y entrecruzarse en el texto, son como un significado subliminal o comentario ricamente entretejidos en la situación trágica en vía de desarrollarse.

Al haber decidido el plan general de su cuento o fábula dramática, los comediógrafos españoles solían explotar la acción poética para sus efectos prolepticos o anticipatorios. Es decir, podían infundir al texto sugerencias imaginísticas ya antes de la situación dramática concreta desde la cual esta o aquella imagen

6. Henry W. SULLIVAN, «Vélez de Guevara's *Reinar después de morir* as a Model of Classical Spanish Tragedy», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara* (ed. C. George Peale), West Lafayette: Purdue Romance Monographs, 1983, 144-64.

básica estuviese derivada. Así, por ejemplo, en *Reinar después de morir*, la muerte y coronación póstuma de doña Inés son culminación y desenlace del conjunto. Ocurren al final de la tercera jornada, cuando ya el drama está por terminar. Habría de suponerse, entonces, que unas imágenes de «duelo y luto» tampoco aparecerían hasta muy avanzada la acción. Pero éste no es el caso. Estas imágenes ocurren desde el principio y crean una atmósfera lúgubre que impregna todo el drama, preparando de modo subliminal lo que ha de suceder. Por la misma lógica, la imaginería puede utilizarse retroactivamente para recordar acontecimientos ya sucedidos. Este uso anticipatorio y retroactivo de las imágenes básicas en la acción poética pertenecen por lo tanto a la trama o *énonciation* (en la palabra de Emile Benveniste), y contradicen el orden rigurosamente cronológico del cuento mismo o *énoncé*. La acción poética, entonces, es una de las voces más importantes por la cual el dramaturgo narra su cuento a su propia manera inimitable.

Aunque la crítica psicoanalítica y los varios tipos de estética formalista (la Nueva Crítica, el estructuralismo) pueden parecer unos modos de discursos incompatibles, en realidad no lo son. Parece cierto que las formas del drama clásico español surgen de la estructuración ética de la psique humana, ella misma un producto de la génesis edípica del sujeto que es a su vez un dato de la condición humana. Hay en cualquier pieza del barroco español cuatro acciones: la principal, la secundaria, la cómica, y la poética. La primera se centra en la ley, la segunda en el deseo. El choque de ambas produce la ansiedad, la cual es aliviada periódicamente por la tercera acción en una catarsis cómica. La trama desdoblada suple la materia de la cuarta acción, la poética, en la forma de tres imágenes básicas que son ingeniosamente extendidas, desarrolladas, y entrecruzadas en el nivel subliminal de las metáforas textuales. Éste no es, por cierto, el procedimiento de los griegos antiguos, aunque ha producido clásicos de otra índole. Lejos de estar malogrados en su forma tragicómica, los dramas españoles daban fe de un inmenso refinamiento psicológico dentro de una estructura sofisticada. Sobre todo, el papel de la risa no se ha de considerar estéticamente problemático, sino parte íntegra de la variopinta catarsis cultural que la comedia española les ofrecía a sus auditorios en el Siglo de Oro.