

## **Psicoanálisis aplicado a la literatura**

Rodolfo Agorio

El presente artículo es una síntesis de un cursillo dictado por mí en la A.P.U. dentro del ciclo cultural de 1969.

El Psicoanálisis aplicado, como su propio nombre lo indica, difiere de la situación analítica propiamente dicha, ya que no se sitúa en el diálogo con el paciente, ni se ubica en la dinámica del campo operativo que se da con aquél, sino que apunta al enfoque de distintos aspectos de una obra dada, en base a los descubrimientos del psicoanálisis que nos permitan una mejor y más acabada comprensión de la misma.

La primera interrogante que se nos plantea de inmediato es sin duda sobre el alcance y limitaciones de la perspectiva psicoanalítica. El campo de su aplicación, como lo señala acertadamente Ricoeur, no tiene fronteras, no tiene límites. Los límites están dados, a nuestro entender, por la naturaleza misma de la labor e investigación analítica que debe circunscribirse a un área precisa, concreta y no como lo sostiene el mismo autor, al carácter “analógico” de las interpretaciones aplicadas. No podemos extendernos sobre este tema, pero pienso que el psicoanalista sin necesidad de recurrir a las analogías entre lo que ve en un paciente y el contenido de una obra literaria, tiene a su disposición en el momento actual, todo un cuerpo de principios y normas que le serán de suma utilidad para sus propósitos.

Para hacer psicoanálisis aplicado se requieren algunas condiciones. El analista que quiere abordar un tema fuera de su tarea habitual del consultorio debe atenerse a lo que estrictamente el psicoanálisis le da, es decir, a los conceptos generales del mismo, tratando de no invadir otros terrenos, otras esferas porque podría provocar

más confusión que otra cosa. El analista debe ser modesto y sólo debe intervenir en lo que a él atañe. No debe olvidar nunca que toda obra literaria, —y me refiero a ellas como a cualquier otro producto de la cultura— puede ser enfocada no solamente desde un punto de vista analítico, sino también desde el punto de vista histórico, social, político, antropológico, filosófico, etc. En suma: el enfoque psicoanalítico, no nos da una visión unívoca, exclusiva y global de la obra. Por penetrante, sutil y profundo que sea un análisis aplicado, necesariamente será parcial porque apunta exclusivamente a los aspectos psicológicos.

En los primeros tiempos de la actividad psicoanalítica, era muy frecuente que los psicoanalistas apoyaran o reforzaran sus conclusiones con datos recogidos de otras disciplinas como por ejemplo, la antropología, la historia y hasta la literatura. Esto obedecía indudablemente, a la necesidad imperiosa —sobre todo tratándose de una ciencia— de buscar la universalidad, ya que sólo pueden tener valor científico los descubrimientos que tengan carácter general y no simplemente individual. Se estaba a principios de siglo y no se tenía aún experiencia suficiente en el terreno de la práctica psicoanalítica: de ahí que para lograr la tan ansiada generalización no se titubeara en recurrir a ejemplos tomados hasta de la literatura. De esta manera se precedía a un psicoanálisis aplicado, pero al revés, tomando a tal o cual personaje literario o histórico, como comprobante de lo que se descubría en el paciente.

Cabe preguntarse ahora por qué ya desde sus comienzos estuvieron tan vinculados psicoanálisis y literatura. Esta situación se daba ya en los primeros historiales de Freud sobre la histeria. Él mismo trataba de justificarse diciendo que si sus historiales no tenían la justeza que tienen los de otras especialidades, se debía a que él no podía hacer otra cosa dada la naturaleza del material que tenía entre las manos. Y entonces narraba con un estilo realmente cautivante el drama vivido por sus pacientes.

Alfredo Von Berger, citado por E. Kris en su libro *Psicoanálisis y Arte*, muerto en 1912, era un historiador de la literatura, crítico dramático y director del Teatro Imperial de Viena; se sintió profundamente emocionado por las historias clínicas de Freud al punto de publicar en una revista de crítica un artículo titulado “La cirugía del alma” que, según Kris será lo que más perdure de la “copiosa producción” de aquel

autor. Dice Von Berger en ese trabajo, que los historiales de Freud hacían ver “cómo la experiencia y los recuerdos se estructuran en la mente del individuo”, concibiendo la idea de que algún día “será posible encarar el secreto más íntimo de la personalidad del hombre”. Pero lo más interesante es la observación hecha por Berger de que esa psicología ya había sido aplicada por los poetas. Tomando el ejemplo de Shakespeare, señala que Lady Macbeth era también una neurótica que recurría a los mismos mecanismos de defensa a que se refiere Freud y que tenían por objeto rechazar de su conciencia el horror del asesinato de Duncan y la aparición de Banquo. “Mediante ese y otros ejemplos, escribe Kris, Berger señalaba la posibilidad de que algunos de los principios dinámicos desarrollados en el estudio de Breuer y Freud pudieran servir para explicar la acción y la conducta de los personajes de ficción”. Fue así el primero en bosquejar las posibilidades de lo que más adelante se convertirá en un campo de extensos estudios.

Pienso que nunca se insistirá demasiado en el vuelco revolucionario impuesto por el genio de Freud a la psicología académica. Y esto se dio desde el principio, desde la publicación de los historiales. Al contactar directamente con los neuróticos, al establecer con ellos un diálogo permanente y participar en cierta medida de los problemas, de los temores y angustias de los pacientes, el Maestro había dado un paso definitivo e irreversible hacia lo que marcaría un jalón en la historia de la Psiquiatría: la desalienización del enfermo mental.

A partir de entonces este último deja de ser el tipo extraño, ajeno a la comunidad de los hombres “normales”, incomprensible en sus múltiples manifestaciones mórbidas. Sin temor a incurrir en exageraciones, yo diría que Freud humanizó al “loco”. Y es por esa razón que su obra está más vinculada con la de los poetas que con la de los científicos de su época. Hay en efecto, más psicología en cualquier escena de Shakespeare, o en una sola página de Stendhal, de Balzac o de Dostoiewski, que en toda la obra de los psicólogos positivistas y atomistas del siglo XIX, porque aquellos en sus creaciones enfocan al hombre concreto, auténticamente humano, mientras que los últimos se mueven en abstracciones y generalizaciones donde lo que es humano se esfuma, aparece como inasible o como una abstracción más. Si a todo esto, le agregamos las profundas intuiciones de los románticos quienes vislumbraron un mundo cuya existencia ni siquiera

sospechaban los “científicos”, es fácil verificar el abismo existente entre una y otra concepción del hombre.

Una vez escrito lo que antecede que bien pudiera considerarse como un introito y un intento de justificar la legitimidad del psicoanálisis aplicado, entraremos de lleno en el tema.

Las ideas de Freud sobre el artista se pueden resumir, en términos generales, de esta manera: el artista como el neurótico fracasan en sus esfuerzos de adaptación a la realidad, con la diferencia de que mientras el último limita cada vez más su actividad por la elaboración de síntomas y por las inhibiciones que los esterilizan, el primero, mediante un complicado rodeo trata de reconquistar el mundo intentando sustituir esta realidad por otra Y es aquí donde intervienen como motor principal en la creación artística las fantasías, las ensoñaciones y los sueños. A su vez son las frustraciones experimentadas el motor de lo que antecede. “Ante todo, escribe Freud, advertimos que el hombre feliz no fantasea, que sólo lo hace quien no halla satisfacción” y agrega luego refiriéndose a las fantasías: “cada una de éstas representa una realización del deseo, una enmienda de la realidad defraudante”. De ahí también las relaciones que establece Freud entre las fantasías de los adultos y el juego de los niños. “El poeta procede igual que el niño al jugar: crea un mundo fantástico al que toma muy en serio, es decir, que lo dota de grandes cantidades afectivas sin dejar de separarlo netamente de la realidad”.

En el transcurso de mi exposición, entraré a considerar con la amplitud suficiente cada una de aquellas premisas, sus alcances, sus limitaciones y las reservas que han merecido por parte de críticos e historiadores del arte.

En términos generales puede afirmarse que existen dos tipos de psicoanálisis aplicado: el que prescinde del autor y el que toma en cuenta los datos biográficos del mismo. Podríamos agregar un tercero, éste último muy bien explotado por Reik, mediante el cual en el curso del trabajo con el paciente, surge en su memoria algunos versos o frases de determinado autor que luego de un exhaustivo autoanálisis Reik encuentra vinculado a alguna fase del análisis en cuestión. Ya encuentro sin embargo, que esto tiene más que ver con una actuación

contratransferencial que lo permite al analista tomar conciencia de lo que sucede en el campo operacional. En realidad la evocación señalada ya constituye en sí misma un análisis aplicado.

En lo que se refiere a las dos orientaciones a que hacemos mención más arriba, debemos hacer constar desde ya, que Freud usó indistintamente de una y otra, no demostrando que tuviera mayor predilección por ninguna de las dos. Para algunos autores, no analistas, el único psicoanálisis aplicado legítimo es el que prescinde del autor. Ricoeur por ejemplo, le reprocha a Freud el haber alentado a muchos psicoanalistas a seguir un camino equivocado que desembarca inevitablemente en lo que él llama mal psicoanálisis aplicado. Afirma que valerse de los datos biográficos de un autor es un contrasentido porque “los documentos a los cuales la interpretación puede recurrir no son más significativos que los informes de terceros en el curso de una cura

En su oportunidad veremos los reparos que nos merece esta opinión. Por el momento diremos que el psicoanálisis mal aplicado no lo es tanto por el tipo a que se recurre como por la invasión en que se incurre de otras esferas o campos que le son totalmente ajenos, tal como lo decimos al principio.

## II

Dos ejemplos de psicoanálisis aplicado.

En algunos casos frente a un problema de orden literario, se establecen dos o más opiniones encontradas para tratar de resolverlo. Es cuando se presenta esa divergencia de pareceres ante un problema concreto, que nosotros podemos aclarar no como críticos literarios, desde luego, ni como historiador, sino exclusivamente desde el punto de vista psicoanalítico, algunos aspectos oscuros.

Así por ejemplo, en el siglo pasado un gran investigador, Gastón Paris, a quien los franceses deben la reactualización de la literatura medieoval que había sido dejada de lado y prácticamente relegada al olvido, debido a la distinta orientación que siguió la literatura francesa así como su propio idioma. Este autor formó una escuela y tuvo varios discípulos que continuaron sus investigaciones.

Refiriéndose a la literatura bretona dice Paris en Poemas y leyendas de la Edad Media: “en el concierto de mil voces de la poesía de las razas humanas, el arpa bretona es la que da la nota apasionada del amor ilegítimo y fatal y esta nota se propaga de siglo en siglo, encantando y perturbando los corazones de los hombres con su vibración profunda y melancólica. Una concepción del amor como no se encuentra antes en ningún poema; del amor ilícito, del amor soberano, del amor más fuerte que el honor, más fuerte que la sangre, más poderoso que la muerte; del amor que enlaza dos seres con una cadena que todos los demás y ellos mismos no pueden romper; del amor que los sorprende a posar suyo que los arrastra al crimen, que los conduce a la desdicha, que los lleva juntos a la muerte que les causa dolores y angustias pero también goces y delicias incomparables y casi sobrehumanas; esta concepción dolorosa y fascinadora nació y se realizó entre los celtas en el poema de Tristán e Isolda”. A través de este texto parecería que hubiese una contradicción, ya que por un lado habla del “amor más poderoso que la muerte” y por otro del “amor que los lleva juntos a la muerte”. Sin embargo veremos que esta contradicción es aparente.

Un gran investigador español, D. Marcelino Menéndez y Pelayo, ve en cambio el desenlace fatal que lleva a la muerte, “en la profunda inmoralidad del asunto que es, dicho sin ambages, no sólo la glorificación del amor adúltero y de la pasión rebelde a toda ley divina y humana, sino la aniquilación de la voluntad y de la vida en el más torpe y funesto letargo, tanto más enervador cuando más ideal se presenta” (Los orígenes de la novela Ti). Vemos pues que frente a un mismo problema (el amor fatal, violento, etc.) se presentan dos criterios: uno, el de Gastón Paris, lo señala como una característica del espíritu bretón, del espíritu celta, sin aducir ninguna influencia ajena sino mostrando cómo el amor lleva a la muerte por su propia naturaleza, por sí mismo. Otro, de Menéndez y Pelayo, del que se desprende en cambio que el carácter mortal del amor se debería a la inmoralidad del tema, a la apología del adulterio, a la violación de todos los preceptos religiosos y éticos. Frente a esta última cabe preguntarse por qué el adulterio llevaría siempre a la muerte. La historia está llena de ejemplos que demuestran lo contrario, no sólo la historia real, sino también la ficción literaria. Entonces debemos inclinarnos más bien a pensar que deben existir otras motivaciones en juego.

Hay des situaciones distintas que pueden considerarse como paralelas: una en la que el amor lleva a la muerte por frustración o desaparición de uno de los miembros de la pareja, y otra en la que el amor es consumado como tal, pero que también puede llevar a la muerte. Con respecto al primer caso la historia de la literatura está llena de ejemplos, que todos ustedes conocerán mucho mejor que yo.

Yo quiero referirme a un episodio muy simple pero muy conmovedor, extraído de la literatura medieeval. Lo he elegido por tratarse de personajes nada complicados. La ventaja que tiene hacer un estudio psicoanalítico, es su sencillez, su ingenuidad y su espontaneidad. Dicho episodio pertenece a “La muerte del Rey Arturo”, hermosísima novela que cierra el ciclo de la Tabla Redonda, y que tiene por heroína a la hija del vavador de Escalot. En cierta oportunidad, el caballero Lancelot du Lac, el más famoso de cuantos rodeaban al rey Arturo, asiste de incógnito a un torneo. Resulta herido y es acogido en casa del vavador, donde lo atiende su hija la doncella de Escalot, quien se enamora perdidamente de él y una vez curado le confiesa su amor exigiéndole correspondencia. Pero el caballero no puede acceder a Sus deseos puesto que su corazón pertenece a la reina Ginebra, esposa del rey Arturo, con quien estaba vinculado por relaciones amorosas, esas sí adúlteras.

Lo interesante que quiero hacer notar antes de proseguir es lo siguiente: desde un principio, desde que se vio rechazada por Lancelot la doncella sabe que va a morir; desdeñada por el caballero, su único destino posible era la muerte. Entre este presentimiento y el desenlace final pasa un tiempo que puede ser más o menos largo porque en la obra no se precisa con claridad, tiempo ocupado por toda clase de incidencias, hasta que Un día, frente al castillo de Kamaalot, donde reside la corte del rey Arturo, navegando en las aguas que bordean las escalinatas, aparece una nave ricamente adornada y en ella el cuerpo sin vida de la doncella de Escalot. Junto a ella, en un cofrecillo una carta dirigida a todos los caballeros de la Tabla Redonda. Es indudable que el lapso transcurrido desde el principio y el fin, constituye el tiempo durante el cual la doncella quiso elaborar su duelo, pero fracasó en su intento. La traducción de la carta es una traducción libre, ya que “La muerte del rey Arturo” por pertenecer al siglo XIII está escrito en francés arcaico cuya versión literal me resultaba muy dificultosa por la presencia de ciertos giros o expresiones

que traducidos literalmente alterarían el sentido de lo escrito. Por eso pienso que a veces y sobre todo en circunstancias como la señalada, las traducciones libres son muchos más fieles que las literales. La carta dice: “A todos los caballeros de la Tabla Redonda os saluda la doncella de Escalot. Elevo hacia vosotros mis quejas, no por lo que podáis amenguarlas jamás (acallarlas), sino porque yo os conozco como la gente más hidalga del mundo y la más amable; os hago saber muy simplemente que por amar con lealtad he llegado a mi fin. Y si me preguntáis por amor a quién he sufrido angustia de muerte, os responderé que muero por el hombre más hidalgo, y por el más villano (malvado): este es Lancelot del Lago, quién es el más malvado que conozco porque a pesar de mis ruegos, mis llantos o lágrimas, jamás tuvo merced (piedad) de mí, y tanto se me introdujo en el corazón (tanto lo sometió) que yo llegué a este fin por amar lealmente”. Es decir que por un lado es el más hidalgo del mundo, pero por otro y simultáneamente, el más villano, el mas malvado.

Creo que muy pocas veces en la literatura se dan en forma tan simple y tan parca, al tiempo que tan conmovedora los dos o tres pilares fundamentales sobre los que reposan las ideas freudianas sobre la depresión. Porque por un lado está la ambivalencia, los dos aspectos o tonalidades diferentes de la vinculación afectiva de la doncella con Lancelot, a quién consideraba un hidalgo pero al mismo tiempo un villano. Luego, tras la pérdida del objeto, la introyección del mismo: “tanto se me introdujo en el corazón”, etc. Aquí se da también la existencia del objeto idealizado. Tiene sus virtudes, pero al mismo tiempo es perseguidor. Corresponde a lo que llamamos “sometimiento al objeto idealizado” querido, odiado, envidiado. Se siente sometida, parasitada, absorbida, pero no se puede desprender de él y eso la lleva a la muerte. En este ejemplo tan sencillo y dramático se dan las premisas fundamentales del duelo patológico, que lleva a la muerte por la tiranización ejercida por el objeto idealizado (perseguidor) e introyectado.

El problema cambia cuando se trata, como ya dijimos, del amor consumado, que es al que aluden G. Paris y Menéndez y Pelayo; en este caso si podría plantearse el adulterio como causa de muerte según lo sostiene el crítico español, con su particular formación espiritual y religiosa, y sus juicios un tanto superyoicos.



Es el tema de Tristán e Isolda, leyenda celta, de orígenes 'muy remotos, retomado mucho después por los poetas normandos de los siglos XII y XIII quienes la difundieron. Dos fueron sobre todo los más destacados: Beroul y Thomas y el alemán Godofredo de Strasburgo. A partir de entonces, la leyenda se extendió por toda Europa, aún en siglos posteriores. Podría decirse que no hay ningún libro de caballería, por lo menos de los que yo he leído, en el cual no se sienta la presencia de Tristán e Isolda. En cualquiera de sus versiones, el motivo es siempre el mismo. No voy a hablar del tema en sí sino del sentido que pueda tener. Tristán se enamora de Isolda, que es la mujer de su tío, el viejo rey Marco, también caballero de la Tabla Redonda, y a quien él mismo fuera a buscar a Irlanda. En apariencia la suerte de Tristán e Isolda fue consecuencia de toda una serie de contrariedades y persecuciones, pero lo que aquí importa destacar es que para G. Paris, si ese amor llevó a la muerte de los amantes no fue por factores circunstanciales, ajenos, sino porque aquélla estaba implícita en el amor, desde el momento mismo de su nacimiento. Preguntamos entonces qué es lo que sucede, por qué ese amor tan intenso tiene ese triste final. Hay un pasaje de una novela anónima sobre Tristán e Isolda perteneciente al siglo XIII, un siglo posterior a las obras de Thomas y Beroul, que nos da un índice para orientarnos. Es un episodio que se refiere al momento en que los amantes acosados por los esbirros del rey Marc que no les dan tregua, se refugian en la parte más central y escondida de un bosque muy espeso, porque era la única manera de eludir a los perseguidores. Un día Isolda se queja amargamente a Tristán que ellos perdieron al mundo y "el mundo nos perdió a nosotros". Tristán le responde que no le importa y agrega esto que casi se comenta por sí mismo: "Si todo el mundo estuviera alrededor nuestro (junto a nos. otros) yo sólo te vería a ti (no vería a nadie fuera de ti)". Pese a que la crítica afirma que esta obra no tiene el valor literario de los autores del siglo anterior pienso que este fragmento nos está indicando un hecho muy importante. Si nos refiriéramos a los primeros conceptos de Freud y habláramos en términos de libido el pasaje citado nos está diciendo que la libido de ambos amantes se había fijado totalmente en su pareja y entonces *los* demás objetos del mundo que los rodea quedaron sin carga y por consiguiente desaparecieron, se desdibujaron, se diluyeron, en una palabra, se perdieron, y la pérdida del mundo de los objetos es la muerte. Estaríamos pues en presencia de una vuelta al narcisismo, o sea, en el esquema freudiano, a una situación anobjetal. Posteriormente varios autores, cuestionaron la esencia anobjetal del narcisismo

según Freud y así Rosenfeld afirma que “muchos trastornos clínicos que recuerdan la descripción de Freud de narcisismo primario, son en efecto, relaciones de objeto primitivas”. Dice este último autor que en las relaciones de objeto narcisistas la omnipotencia juega un papel principalísimo. Además la identificación es otro factor importante en este tipo de relaciones; y puede deberse a la introyección o proyección. Tanto en uno como en otro caso el self se une a sus objetos formando un todo indisociable, y omnipotentemente se niega a toda separación. Yo diría que estamos en presencia de una doble identificación proyectiva cruzada. En este caso de Tristán e Isolda, cada miembro de la pareja se identifica con el otro formando de esta manera una unidad narcisista que evita la separación y la angustia por las frustraciones de un objeto autónomo, separado. Pero esta unión implica también como en la primer hipótesis señalada antes sobre la libido, el desconocimiento del mundo circundante y por lo tanto la muerte.

Esta fusión de dos personajes en uno, es el sentido profundo que tiene ese acongojante segundo acto del Tristán e Isolda de Wagner. Este escribió la obra luego de haber sido profundamente impresionado por la lectura de “El mundo como voluntad y representación” por cuyo motivo y a pesar de toda su belleza y hondo sentido trágico carece de la espontaneidad y la frescura de los primitivos autores medioevales. En apoyo de lo que decimos bastará con referirme al final de a escena segunda, del segundo acto: el gran dúo de amor y muerte, cuando los amantes son interrumpidos sorpresivamente por la vuelta del rey Marc y su comitiva, quienes habían fingido partir hacia una cacería nocturna con el objeto de sorprenderlos en la noche. Se trata de un diálogo sobre el sentido que tiene la partícula en Tristán e Isolda. Se preguntan qué pasaría si desapareciera, ¿no sería eso la muerte de Tristán e Isolda? Pero agregan: “Disipa para siempre la angustia, oh buena muerte, muerte de amor ardientemente deseada. Tú Isolda, yo Tristán, yo no soy más Tristán, ni tú Isolda. No más nombres, más separación; un conocimiento nuevo, una llama nueva que se inflama, una sola alma, una sola conciencia para la eternidad”. De esta manera se fugan del mundo, pero se fugan a la eternidad. Y aquí aparece la omnipotencia de la que hablábamos y nos explica la aparente contradicción que señalábamos en G. Paris donde leíamos que era un amor que vence a la muerte pero que arrastra hacia la misma. Conduce a la muerte sí, pero triunfa sobre ella, porque no se trata de una destrucción sino que es el pasaje a otra esencia, a otra

experiencia. Y es en virtud de esta doble identificación proyectiva entre los amantes que se produce la anulación del mundo, la muerte.

Prosiguiendo en el mismo tema, podemos verificar aún otros detalles muy significativos. En primer término, el modo de explicitar la muerte que ya se da desde el principio en la unión estrecha y única entre los dos amantes; aquélla aparece siempre por causas externas y accidentales: unas veces es el embuste por venganza, como en el episodio de Isolda la de las blancas manos, otras con incidencias, aventuras, tormentas, desencuentros de toda índole que impiden la salvación de Tristán por el atraso de Isolda. El verdadero motivo queda pues inconsciente. En segundo lugar el recurso al filtro de amor, para librarse de la responsabilidad y de la culpa por el adulterio: se trata aquí de un desplazamiento y de una racionalización; no son ellos los culpables, sino quien los hizo ingerir el brebaje fatal.

Todos estos temas han trascendido al folklore popular. Me voy a permitir evocar un recuerdo de mi infancia de hace alrededor de 60 años. En las noches de verano un grupo de muchachas adolescentes solían aparecer por la vereda cantando aires populares y viejos romances españoles, uno de estos parecía tener la forma de un dialogado. Se trataba sólo de dos estrofas: en la primera la protagonista decía:

Son las 8 y Enrique no viene,  
son las 8 y Enrique no está,  
yo me pongo el vestido de seda  
y a la iglesia lo voy a buscar.

Luego continuaba el coro:

Se encontraron los dos en un bosque  
se abrazaron como dos leones,  
se estrecharon los dos corazones  
y juntitos se echaron al mar.

Especialmente esto último provocaba la risa de las personas mayores: la ingenuidad del poeta anónimo que colocó un bosque en la cima de un acantilado.

Esta segunda estrofa quedó grabada en mi memoria, me preguntaba qué había pasado cuando se encontraron, y porqué se arrojaron al mar.

Pasaron muchos años (15 o 20) y cuando torné conocimiento de la literatura medioeval encentré con gran sorpresa, que el refugio de los amantes perseguidos y acorralados, era casi un lugar común.

En primer término debemos inquirir sobre el significado simbólico del bosque tal como se expresa en estos trozos. En general el bosque simbolizaría el principio materno y femenino, y por la asimilación de lo femenino a lo inconsciente, según Jung, los terrores del bosque de los cuentos infantiles tendrían su explicación. Pero aquí debemos señalar que tiene también otro sentido, tal como se da en numerosos cuentos de la Edad Media y la estrofa cantada por las adolescentes la muerte. Esto está implícito en el hecho de que se aísla en una selva, pierde contacto con el resto del mundo. Pero también se da explícitamente. Así por ejemplo en el episodio de Beltenebros del Amadis de Gaula, aunque el retiro fuera hecho no en un bosque, sino en una roca muy alta y tan estrecha “que ningún navío a ella se puede llegar sino en el tiempo de verano”, el cambio de escenario no cambia la situación vivida, y es allí en ese islote tan particular donde Amadis, bajo el nombre de Beltenebros, buscó asilo junto al ermitaño que allí moraba, obligado por los desdenes de su amada. Un día en que se lamentaba amargamente de su suerte compuso una canción que dice así:

Pues se me niega vitoria  
de justo me era debida,  
allí do muere la gloria  
es gloria morir la vida.  
Y con esta muerte mía  
morirán todos mis daños,  
mi esperanza e mi porfía,  
el amor e sus engaños.  
Más quedará en mi memoria  
lástima nunca perdida;  
que por me matar la gloria

me mataron gloria e vida.

Vemos pues que después de todo no era tan descabellada la idea del poeta que había ubicado un bosque sobre un acantilado. Era como si hubiera unido en un mismo escenario la selva de Morois de Tristán e Isolda y la Peña pobre (pues así se llamaba el refugio de Beltenebros). Es decir, la muerte simbolizada por el bosque y el mar.

Por fin debo insistir en que la muerte en esos poemas se explicita a posteriori: así sucede con las incidencias que impiden la llegada a tiempo de Isolda para curar la herida de Tristán, como el arrojarse al mar de Enrique y su amante, En realidad la muerte estaba implícita ya, en la unión y fusión de los enamorados, tanto de Tristán e Isolda, como en los dos últimos en los que se expresaba por encontrarse en el bosque, abrazarse como dos leones y estrecharse los dos corazones, lo que también significaba la doble identificación cruzada y la fusión de ambos. Yo diría que aquí el poeta procede como en los sueños, en el sentido de que, como lo señala Freud, muchas veces lo que en el contenido manifiesto aparece como posterior, en el latente corresponde al principio.

Y bien, ¿acaso hemos resuelto el problema planteado por G. Paris? Sólo podemos aspirar a aclararlo en el sentido psicológico, pero la interrogante de si ese concepto del amor corresponde a los celtas como característica racial, es a los etnólogos y antropólogos a quienes corresponde averiguarlo.

Por mi parte transcribiré lo que el gran antropólogo H. Hubert escribió al respecto:

“Por otro lado, aunque las literaturas célticas no sean las únicas en que los héroes están por un lado situados dentro de lo maravilloso, y por el otro enlazados por una cadena de fatalidades y de responsabilidades que no se rompen jamás, cuando menos han extraído de estos dos elementos efectos estéticos incomparables” y más adelante: “El mundo misterioso que forma el fondo, es el mundo de los muertos; la idea de la muerte lo domina todo y todo lo descubre. Toda la literatura céltica sugiere el misterio con una rara fuerza de evocación. E igualmente por el hecho de llevar en sí un sentido oculto, cae fácilmente en el humor”.

