

LA COMPRENSIÓN HERMENÉUTICA: UN ACERCAMIENTO PSICOANALÍTICO Y SOCIO-HISTÓRICO A LA INTERPRETACIÓN DE TEXTOS MÍTICOS Y LITERARIOS

Roxana Hidalgo Xirinachs

RESUMEN

En este trabajo se exploran los fundamentos metodológicos de la comprensión hermenéutica de textos míticos y literarios tanto en el nivel psicoanalítico como socio-histórico. Mediante una comprensión socio-psicoanalítica de la creación artística, se analiza la forma literaria como espacio intermedio entre la simbolización y la desimbolización de conflictos inconscientes en la interpretación de textos. La función del análisis de la contratransferencia juega un papel esencial en la interpretación de textos. En este sentido, no sólo tiene importancia el análisis de la relación entre el intérprete y el texto como espacio contratransferencial, sino también el contraste de la propia interpretación con otras interpretaciones de la historia de recepción del texto, con el contexto sociocultural en el cual se escribió el texto y con la fundamentación teórico-conceptual con base en la cual se construye la investigación.

ABSTRACT

In this work the methodological foundations of mythical and the hermeneutics literary text understanding are explored as much in the psychoanalytic level as in the social-historical one. By means of a social-psychoanalytic understanding of the artistic creation, the literary form like intermediate space between the symbolization and the non-symbolization of unconscious conflicts in the text interpretation is analyzed. The counter-transference function analysis plays an essential role in the text interpretation. In this sense, not only the analysis of the relation between the interpreter and the text as counter-transference space is important, but also the contrast of the own interpretation with other interpretations of the text reception history. Besides, it has to be taking into account the social and cultural contexts in which the text was written and the theoretical-conceptual fundamentals where the investigation is constructed on.

INTRODUCCIÓN

La comprensión hermenéutica constituye un acercamiento metodológico fundamental tanto para la interpretación de fenómenos psicológicos, sociales o culturales, como para la comprensión de manifestaciones artísticas, narracio-

nes míticas o textos literarios. En el presente trabajo voy a abordar el caso de los textos míticos y literarios para ejemplificar los procedimientos metodológicos que conforman los fundamentos de la hermenéutica desde una perspectiva psicoanalítica y socio-histórica. El énfasis en vincular la interpretación psicoanalítica

de textos con un análisis socio-cultural e histórico del fenómeno que se esté analizando, se fundamenta en la necesidad de abordar la relación texto-contexto-intertexto. La comprensión del texto en sí mismo implica un primer momento en el acercamiento a este. El texto como tal tendría una cierta autonomía que a partir de la relación intérprete-texto permitiría elaborar una comprensión primordial tanto de los contenidos manifiestos como de los contenidos latentes, es decir, de aquellas manifestaciones inconscientes tanto individuales como culturales. En este sentido, el abordar la relación entre el intérprete y el texto desde la hermenéutica profunda (psicoanalítica) permitiría interpretar tanto la puesta en escena subjetiva que ocurre en el intercambio entre ambos interlocutores como las manifestaciones de mundos de la vida subjetivos dramatizados en el texto. Tanto el análisis sistemático de la contratransferencia como el análisis teórico-conceptual de los datos interpretados hace posible el mantener una tensión crítica en la relación intersubjetiva entre el lector y el texto. Por otra parte, el análisis del contexto social, cultural e histórico concreto, así como la comprensión del mundo social representado en el texto mismo, implica abordar la interdependencia entre las experiencias subjetivas escenificadas en el texto y la realidad social tanto textual como contextual. Finalmente, el análisis de las relaciones intertextuales, es decir, de la recepción histórica del texto, en términos de los análisis o interpretaciones que se hayan hecho sobre el mismo, permitiría acercarse a una comprensión más objetiva de los mundos de la vida subjetivos escenificados en el texto. A continuación voy a aproximarme a estas complejas relaciones que se tejen entre la comprensión psicoanalítica de un texto y el análisis social, cultural e histórico del mismo.

1. ACERCAMIENTO PSICOANALÍTICO A LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Al igual que el psicoanálisis mismo, la literatura, el arte y la mitología aparecen como regiones adyacentes, que permiten el difícil acceso hacia lo inconsciente. Junto a los sueños y a la formación neurótica de síntomas, las creaciones culturales han tenido, desde el inicio, un

carácter primordial para el psicoanálisis. Según Freud, los deseos ocultos del inconsciente no fueron descubiertos por el psicoanálisis, sino que han sido desde siempre material para poetas y filósofos. Lo que Freud descubrió, de acuerdo con Starobinsky, puede ser considerado como un método para investigar las pulsaciones oscuras e inconscientes y sacarlas a la luz:

Freud descubre la sombra en el interior, con la intención de descifrar su silueta, aclararla [...] Dicho brevemente, se trata de elaborar un discurso científico claro desde el murmurar inentendible del inconsciente y del Ello, sobre los conflictos internos que acechan desde una región de silencio y oscuridad (1970:92)¹.

En este sentido, no sólo los sueños, sino también las imágenes de la literatura, las obras de arte y la mitología, se convierten en fuentes esenciales, con las cuales el psicoanálisis logra el difícil acceso al inconsciente. Por lo tanto, la referencia a imágenes literarias o míticas constituye un componente central en la elaboración original de la teoría psicoanalítica. Específicamente como base de interpretaciones clínicas y culturales, la mitología tiene un papel decisivo y permanente en la historia del psicoanálisis, sobre todo en relación con dos figuras de la mitología griega: Edipo y Narciso (véase entre otros, Vogt, 1986). En cuanto al rol determinante de la literatura y, en especial de la mitología griega con sus figuras respectivas, en el proceso de desarrollo del psicoanálisis, Starobinsky opina:

De esta manera la literatura se convierte en una rica fuente de paradigmas, que se están utilizando en el vocabulario psicoanalítico: Narcisismo, sadismo, masoquismo, complejo de Edipo. Estos sólo se comprenden plenamente en relación con el mito, su autor o la obra literaria, siendo estos calificados como arquetipos de una forma de comportamiento específica (1970:93).

1. Las traducciones de textos en alemán, que hasta ahora no cuentan con una traducción al español, fueron traducidos por la autora.

La relación íntima de relatos literarios o míticos y el psicoanálisis puede entenderse, según Freud (1925), con ayuda de la interpretación de los sueños como modelo fundamental de análisis. Los sueños, así como las creaciones artísticas, son productos de la fantasía, creados en un espacio interno demarcado de forma borrosa, ubicado entre los deseos pulsionales del individuo, las exigencias internas del Super-yo y las demandas de la realidad social. Visto desde la perspectiva de la psicología evolutiva, la fantasía nace de la interacción entre la realidad psíquica y la realidad externa. Esta separación facilita al infante tanto experiencias satisfactorias como también frustraciones tempranas, específicamente en el transcurso de la separación paulatina del niño frente a su madre, con la cual conforma inicialmente una unión simbiótica. En este espacio potencial entre la madre y el niño se forman la fantasía y el juego como experiencias de transición primordiales. Aquí es necesario hacer referencia al concepto de objeto transicional, desarrollado por Winnicott (1951), como señal visible de este reino intermedio, sobre el cual se construye la *experiencia cultural*, es decir, las vivencias creativas del ser humano. Estos objetos o fenómenos transicionales aparecen en la niñez temprana y ayudan al niño a superar la separación de la madre y el desprendimiento paulatino e inevitable de la primera unión no delimitada con el mundo exterior. Más adelante, la creación artística se convierte, según el autor (1971), en una de las acciones más importantes, con cuya ayuda uno confronta esta separación que lleva a una individuación irreversible. Ante esta experiencia irremediable siempre se intenta reconstruir la ilusión de la fusión primaria con la madre. El objeto transicional y la obra de arte son objetos, que no pertenecen totalmente al mundo interno o externo; no pertenecen completamente al Yo, pero tampoco al otro. Ambos son tanto creación propia como objeto ajeno, realidad separada. Ambos representan el intento de hacer más soportable la relación con la realidad externa y la disconformidad del sí mismo con el mundo. Confrontado con el conflicto inevitable entre el principio del placer y el de realidad, es decir, entre el deseo interno de satisfacción, la frustración inevitable y la decepción frente a la realidad externa, tanto el niño por

medio del objeto transicional, como el artista por medio de la producción propia, recurren a la producción creativa. Como experiencias tempranas, el objeto transicional y el juego del niño preparan el camino hacia la capacidad posterior del sujeto para la sublimación que facilita las actividades creativas y las acciones independientes en un espacio intersubjetivo.

Como ya se ha dicho, sin embargo no sólo el objeto transicional, sino también el sueño se puede comparar con la obra de arte. Ambos desarrollan, mediante imágenes escénicas, los deseos impronunciados del inconsciente y permiten, por medio de sus figuras de fantasía, la satisfacción de los deseos ocultos, tanto física como psíquicamente. Estos deseos prohibidos, sin embargo, no pueden ser reconocidos de forma manifiesta, más bien se encuentran desfigurados por el proceso creativo de la fantasía, producido por el conflicto entre el inconsciente y las normas sociales. A diferencia de las escenas del sueño, la creación artística no representa una satisfacción narcisista y aislada de la fantasía del inconsciente, sino una transformación consciente de los deseos prohibidos con la ayuda del Yo, que se puede lograr mediante la unión con las demandas normativas de la sociedad y la supervisión inconsciente del Super-Yo. En la creación artística ocurre una actividad inevitable de autorreflexión del Yo, una conformación artística consciente y cognitiva, no sólo con las imágenes internas pertenecientes al inconsciente tanto individual como colectivo, sino también con los valores sociales, las percepciones o las normas éticas que regulan la vida común en la sociedad. El autor puede permear la literatura o el arte con su propia historia de vida, sus deseos y sueños personales, es decir, su realidad psíquica interna. No obstante, la creación artística debe emplear un *lenguaje*, que logre su desarrollo —más allá de las fantasías privadas del soñador— en confrontación con los acontecimientos históricos, los valores sociales dominantes y las necesidades colectivas de la sociedad. Sobre la particularidad de la literatura en relación con las imágenes de los sueños, opina Lorenzer:

En ambos casos se elabora en el símbolo —es decir, en la imagen, la escena del

sueño o el texto literario— una ‘estructura’ con dos significados entrelazados o un doble sentido. Eso sí, el soñador fracasa allí donde el poeta triunfa: en la capacidad de unir, por un período mayor, ‘la locura’ con el habla inteligente, de tal manera, que esté garantizada una doble pertenencia en suspensión y que la experiencia interna se pueda ‘expresar’ en un texto consensual. El poeta incorpora el contenido privado inconsciente a un sistema simbólico de cultura general, de tal manera, que este lo transporta y —aún de forma encubierta— lo ‘objetiviza’ (1986:38).

No sólo en la literatura, sino también en la obra de arte o en el relato mítico, esta estructura simbólica consensual es imprescindible. Todos estos géneros representan una formación simbólica común y externa, que más allá de los mundos vitales individuales del autor está en función de la satisfacción colectiva de las fantasías. Parece, entonces, que una de las más importantes diferencias entre los sueños y la creación artística es este proceso de reflexión del trabajo artístico, mediante el cual se busca una nueva unión con el mundo exterior. El artista pretende, por medio de su trabajo creativo, generar un nuevo espacio potencial, el cual, en opinión de Pietzcker (1978), logra producir una zona intermedia entre la satisfacción y la prohibición de deseos inconscientes, es decir, una forma de unión entre la satisfacción de los deseos y el castigo. La obra de arte se convierte en un tipo de espacio intermedio, en el cual no sólo se pueden trabajar las contradicciones internas propias de cada individuo, sino ante todo, los opuestos inherentes entre la develación y tabuización de los impulsos del inconsciente colectivo. Este espacio intermedio se crea por medio del trabajo estético, el cual produce una forma de atracción, con cuya ayuda el artista busca el encuentro de su interior con el mundo exterior, es decir, con un lector o espectador anónimo. La creación artística implica una tensión entre la develación y el encubrimiento de los tabúes o normas colectivas representados en los valores sociales, las tradiciones culturales o las instituciones sociales de una época determinada. En este sentido, Freud opina, que los mi-

tos probablemente “correspondan a residuos deformados de fantasías optativas de naciones enteras, a los sueños seculares de la Humanidad joven” (1908:1348). Los mitos se analizan en su función de servir a la satisfacción de fantasías de deseos colectivos, que crean una unión entre procesos históricos y experiencias vitales individuales, o dicho de otro modo, ellos describen un puente entre la onto y la filogénesis. Sobre lo anterior opina Schmid Noerr:

La unión entre lo individual y lo general en el mito se logra por medio de una analogía. El mito representa la realidad no controlada (cosmos, nacimiento, destino, muerte) según el modelo de las relaciones personales (1982:607).

Las imágenes puestas en escena en los textos literarios, obras de arte o figuras míticas, no sólo interpretan las percepciones colectivas de determinadas formas sociales de la vida en una época histórica, sino también espacios potenciales de vivencia pertenecientes a mundos utópicos. Según Aristóteles, la poesía y, en especial la tragedia, presentan mucho más aquello potencialmente posible en su validez universal y colectiva, que algo específico o individual. El autor expone sobre lo anterior:

De lo dicho se deduce también que no es obra de poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad [...]. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular (Poética IX, 60).

Se podría sostener, que como creación literaria, el discurso trágico convierte los mitos en fantasías colectivas utópicas, que relatan de mundos posibles más allá de las tradiciones religiosas o míticas. En este sentido colectivo de la *poesía* se encuentran también entretajidos las fantasías y los deseos individuales e inconscientes del autor, lo cual significa, que la autodeterminación de este también influye sobre el desarrollo trágico o literario de los mitos.

2. LA FORMA LITERARIA COMO ESPACIO INTERMEDIO EN LA INTERPRETACIÓN SOCIAL Y PSICOANALÍTICA DE TEXTOS

Estamos tocando ahora un ámbito, el cual el psicoanálisis, desde Freud, no ha considerado como aspecto importante en la interpretación psicoanalítica de figuras o textos literarios. En lo esencial, el interés psicoanalítico en la literatura se dirige al contenido del texto, mientras que pocas veces se pone atención a la forma literaria, los aspectos estructurales de la obra, o al trabajo intelectual del autor. El mismo Freud, a menudo, ocupó una posición indecisa en relación con el ámbito de la literatura y el arte. Según él, existe un tipo de secreto, un conocimiento inaccesible en la poesía, imposible de penetrar para el psicoanálisis; en sus palabras: "Por desgracia, el análisis tiene que rendir las armas ante el problema del poeta" (1927: 3004). El problema del poeta aparece aquí como un espacio oscuro, escondido y ubicado más allá de la comprensión psicoanalítica, el cual no permite al intérprete alcanzar el ámbito verdadero de la creación artística. Sobre las razones de esta limitación en la interpretación psicoanalítica de textos, se puede leer en Starobinsky:

Confrontado con la obra, el psicoanálisis se declara incompetente para definir la naturaleza del arte. Sólo puede hablar de la personalidad del autor, es decir, de una realidad psicológica profunda y anterior a la obra, cuyo conocimiento no es suficiente, sin embargo, para aclarar todos los aspectos de la obra (1970:97).

Aunque comparto con Freud la opinión, acerca de que la comprensión de una obra literaria no se puede reducir a un proceso de entendimiento psicoanalítico, es posible decir, que las restricciones en cuanto a la interpretación no tienen relación con la ausencia o el desconocimiento sobre el autor. A diferencia del criterio de Freud, el texto literario dispone, más bien, de una independencia, una *vida propia* frente a su creador. Para el lector, el texto mismo posee un significado propio e individual, más allá del autor histórico e incluso del fondo histórico cultural, en el cual fue escrito.

Es por esto, que Shakespeare, Cervantes e incluso Homero, al igual que en tiempos anteriores, todavía logran fascinar a un gran número de lectores en todo el mundo. Sobre lo particular, opina Raguse (1993), que para la interpretación lo más importante no es el autor verdadero, sino el autor representado implícitamente en el mundo social descrito en el texto. El autor implícito consiste en un tipo de representante del autor histórico, una individualidad propia o un sistema de valores propio en el texto. Se trata de una cosmovisión ficticia del mundo, realizada en la puesta en escena literaria por medio de personas, escenas o la estructura misma del texto. El lector se identifica con este mundo así representado, con el fin de construir una relación íntima con el texto. La vivencia estética inmediata del lector, emanada por el texto, sobrepasa los procedimientos de interpretación psicoanalíticos, sociales o literarios. Un texto literario recibe su fuerza creativa o importancia artística más allá de las innumerables posibilidades de interpretación siempre existentes. Es posible valorar la experiencia del placer pulsional del acto de lectura, la seducción sensual que el texto ejerce sobre el lector, como una experiencia propia y no reducida a una posición autorreflexiva en la relación lector-texto. Por cierto, esta relación primaria lector-texto sólo describe una primera etapa de interpretación, una identificación con el texto hecha posible por fascinación o miedo, atracción o rechazo, una identificación tanto inevitable como esencial para la interpretación posterior. Siguiendo esta línea, Raguse (1993) opina, que se deben considerar otros factores en el proceso de interpretación, como el análisis de la contra-transferencia, la discusión teórica o el análisis del trasfondo cultural e histórico del texto.

Antes de analizar estas posibilidades adicionales de interpretación, quiero referirme brevemente al término de la forma literaria dentro de la teoría psicoanalítica. Partiendo de la relación íntima entre el arte y la fantasía, Pietzcker intenta desarrollar un concepto psicoanalítico de la forma. La forma literaria se entiende como un tipo de espacio limítrofe de la fantasía; ubicado entre el deseo psíquico y el mundo exterior, este crea nuevas figuras estéticas. Sobre este espacio intermedio de la creación artística, el autor opina:

Yo entiendo al igual que Freud, la fantasía como una ‘zona protegida’ o una ‘reserva’ y la obra de arte como fantasía; el concepto de forma lo entiendo primero como el límite alrededor de esta zona protegida. La zona nace en la transición del principio del placer hacia el principio de realidad, de la antinomia entre la pulsión y la experiencia de la realidad (1978:135).

La forma literaria cumple, como ‘frontera penetrable’, un doble propósito: funciona como delimitación y, al mismo tiempo, para la transmisión entre los deseos psíquicos ocultos del poeta y las obligaciones sociales interiorizadas en su Super-Yo, así como de la realidad externa, la cual siempre intenta controlar los escasos espacios libres del individuo. No sólo la frontera de doble sentido, sino también la unión contradictoria entre las experiencias subjetivas inconscientes del colectivo y las tendencias objetivas de una sociedad determinada por la desigualdad y la opresión conforman las principales características de la forma estética.

La función de la forma estética es la satisfacción de las pulsiones provenientes del inconsciente imposibles de frenar y, a la vez, la defensa frente a sus componentes peligrosos y repulsivos. La satisfacción de los deseos y el castigo pueden, gracias a su deformación en la obra de arte, servir al mismo tiempo para el goce estético como para la defensa frente a lo prohibido. La deformación de las fantasías inconscientes en imágenes socialmente aceptables constituye una transformación estética, influenciada no sólo por los conflictos psíquicos, sino también por las contradicciones sociales de una época histórica o una tradición artística. Como resultado, la poesía requiere de un lenguaje metafórico, que permite transmitir los mensajes del inconsciente en la puesta en escena. La obra literaria se comporta como frontera permeable entre la fusión con el otro y el aislamiento inevitable, entre la unión irremplazable con el mundo y la separación irreparable de este, abriendo de esta manera un espacio potencial. El lenguaje enigmático de la literatura hace alusión al doble sentido del texto literario: por un lado, la tendencia que se rebela contra las endurecidas relaciones de

poder de las estructuras sociales y contra las órdenes psíquicas interiorizadas del Super-Yo; y por el otro lado, la necesidad social de defender los valores culturales y el consenso social general. Starobinsky resume este doble sentido, este espacio intermedio lingüístico, como una característica básica de los textos literarios:

Ahora bien, para una definición más exacta, lo oculto es lo implícito, es decir, lo obvio —contenido dentro de lo dicho mismo y no escondido detrás de él— pero que no podemos descifrar a primera vista. Lo oculto es una evidencia en espera de ser expuesta [...] Aún cuando uno tiene que admitir con Freud, que el símbolo es el que esconde o encubre el deseo subyacente, es precisamente también el que lo descubre y designa (1970:106).

A continuación voy a ocuparme más detenidamente de las características del lenguaje creativo en la poesía, con el fin de entender mejor la función del lenguaje en la literatura y en la mitología.

3. EL LENGUAJE ENIGMÁTICO DE LA POESÍA

La creación poética está ubicada en un espacio intermedio, que logra transmitir la unión de estas imágenes internas y borrosas del inconsciente con un lenguaje discursivo provisto de una sintaxis y estructura gramatical propias. El texto literario busca promover un lenguaje común, cuando pretende crear una obra pública para un lector anónimo; sin embargo, debe estar permeado por un lenguaje de doble sentido, —algo así como un lenguaje enigmático o misterioso. Tanto la poesía como la mitología se caracterizan por un lenguaje emblemático, compuesto por descripciones alegóricas, imágenes plásticas y figuras metafóricas. Ya Aristóteles sostuvo, que el lenguaje de la poesía y, específicamente el de la tragedia, debería ser oscuro y misterioso, lo cual se logra con expresiones extrañas como metáforas, palabras de doble sentido o glosas (Poética, xxii, 106). Utilizando la ambigüedad del lenguaje literario, de las imágenes misteriosas e impenetrables del

drama, el autor logra captar mejor la diversidad psíquica interna en la vida de los protagonistas. En la tragedia griega, como región intermedia ubicada entre las antiguas leyendas míticas y las nuevas capacidades literarias del artista, se despliega un nuevo lenguaje, que logra hacer muy palpable la tensión entre la concientización y la represión, exponiéndola de forma plástica.

Tanto en el lenguaje literario o mítico, como también en el del discurso trágico, el autor debería crear una forma de equilibrio entre el descubrimiento y el encubrimiento de lo inconsciente —mediante la creación de nuevos y potenciales mundos internos y externos— en los cuales también lo prohibido, lo tabuizado, logra encontrar su lugar. Por un lado, el poeta busca transgredir las barreras impuestas por la cultura, por otro lado, no puede ceder totalmente a los deseos secretos del colectivo, debido a que ello demostraría excesivamente el placer encubierto del inconsciente, convirtiéndolo de esta manera en algo abominable. En este sentido, él debe esforzarse para lograr un equilibrio entre las dos fuerzas contradictorias. El goce de la satisfacción del deseo constituye, como instrumento de seducción, un aspecto esencial de una obra literaria. Es función del texto, sin embargo, mitigar lo controversial o amenazante del deseo prohibido por medio de su forma estética. Sobre esto, Freud sostiene: “El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías” (1908:1348). Un tal goce adicional, que el autor facilita al lector por medio de la transformación de lo repugnante de los impulsos inconscientes en lo literario, se llamaría *prima de atracción o placer preliminar* (Verlockungsprämie o Vorlust). Según Freud, esta seducción por parte de la creación literaria puede ser considerada como la verdadera *Ars poetica*. Intentemos, ahora, ocuparnos de los aspectos comunes del lenguaje de la literatura y la mitología, con el fin de así reconocer mejor el significado interno de la creación literaria.

No sólo la literatura, el arte o los mismos sueños, sino también la mitología y los rituales sobrepasan, como creaciones culturales, el orden lógico del discurso articulado. Según Langer (1942), estas experiencias corresponden

más a la estructura de *símbolos presentativos*, es decir, el tipo de formación simbólica que va más allá del nivel de discurso y del orden lógico del lenguaje objetivo y socialmente estructurado. En el caso de los *símbolos discursivos*, característicos del lenguaje común, los significados tienden a ser firmes e inequívocos. En el área de los símbolos presentativos, sin embargo, lo descrito en palabras o imágenes fluye de modo indeterminado; siendo estos más bien símbolos complejos, variables y polivalentes. En este sentido opina Lorenzer (1986), que los símbolos presentativos, o en sus palabras, los *símbolos sensoriales-inmediatos*, se refieren originalmente a lo que no se puede simbolizar verbalmente, lo impronunciable, constituyéndose en lo más parecido al *modus operandi* del inconsciente. Este tipo de simbolización coincide, de esta manera, mejor con estas experiencias subjetivas, que conforman la base tanto de las fantasías y los sueños, como del arte, la mitología y los rituales. Al contrario, los símbolos discursivos propios del habla articulada por consenso común, corresponden más al discurso objetivador de la tecnología, de las ciencias o la filosofía. Este es un lenguaje, en el cual la estructura lingüística y los significados corresponden a principios generales y constantes, como por ejemplo, las leyes gramaticales, la sintaxis y la retórica. Estos principios forman una comunidad de sentido compartido colectivamente, un tipo de simbolización que traspasa lo individual y se aleja de la experiencia subjetiva, aunque nunca rompe sus vínculos de forma total.

Es en esta coyuntura de dos formas de simbolización, donde se traslapan la literatura y la mitología. Ambas se sitúan, no obstante, como experiencias culturales supra-individuales en un espacio intermedio entre los deseos inconscientes, más cercanos a la experiencia subjetiva de individuos o grupos, por un lado, y las normas, los valores y roles sociales compartidos, que se construyen durante el proceso de socialización, por otro lado. Ambas son manifestaciones simbólicas presentativas, ubicadas en el límite entre el orden objetivo del lenguaje común y la región de lo impronunciable más cercano al *modus operandi* de la fantasía y de los sueños. Se trata de creaciones lingüísticas, pero sobrepasan el lenguaje discursivo. Más que por conceptos formales, las creaciones mí-

ticas o literarias están conformadas por símbolos sensoriales-inmediatos, que expresan las experiencias subjetivas de forma inmediata, es decir, se trata de relatos o percepciones de los mundos vitales. Me refiero a estas experiencias subjetivas e intersubjetivas, que resultan de la práctica social, las instituciones y tradiciones culturales, sobre las cuales se construyen las diversas formas de reproducción cultural e integración social. Aún cuando ambos tipos de creación cultural utilizan el lenguaje común como medio esencial de expresión, lo hacen de una forma específica, que permite una mayor cercanía a las manifestaciones psíquicas internas, es decir, a los deseos inconscientes existentes no sólo en la experiencia individual, sino también en el ámbito grupal y colectivo.

En este punto quisiera enfatizar, siguiendo a Lorenzer (1986), la ambigüedad del sentido textual. Los dos contenidos escénicos que forman en la producción literaria una unidad, se convierten en el punto de partida de una interpretación psicoanalítica y socio-histórica de un texto literario o mítico. El sentido del texto se desarrolla mediante la relación entre el significado manifiesto en el lenguaje discursivo y la estructura latente del texto, que está unida a las imágenes internas del sistema de ordenamiento inconsciente. Siguiendo al autor, el texto como estructura simbólica dispone de dos sistemas autónomos de ordenamiento, es decir, que cada uno de estos sistemas posee una estructura interna propia, mientras que juntos conforman a la vez una totalidad, completa y única. Por un lado tenemos las experiencias sensoriales tempranas, que conforman el orden de lo inconsciente y que sólo parcialmente o no del todo pueden ser expresadas en palabras. Estas pueden expresarse fundamentalmente mediante imágenes internas como en los sueños o en los síntomas, o en imágenes palpables externas como son las obras de arte o la literatura. Ellas son las imágenes de recuerdos escénicos inmediatos, denominados por Freud representaciones de cosa. Por otro lado tenemos las vivencias conscientes, las cuales pueden ser comprendidas con la ayuda del orden lógico y la estructuración gramatical del lenguaje discursivo. Estas experiencias conscientes, entonces, conforman el sentido mani-

fiesto del texto. Sobre lo anterior, se puede citar la conocida fórmula de Freud: “La presentación consciente integra la imagen de la cosa más la correspondiente presentación verbal, mientras que la imagen inconsciente es la presentación de la cosa sola” (1915: 2081). Por un lado encontramos en los símbolos lingüísticos la unión de dos diferentes sistemas de sentido: el ámbito de los complejos escénicos de vivencia y el ámbito del lenguaje discursivo. Por otro lado, encontramos en la visualidad de los símbolos sensoriales inmediatos en el lenguaje literario o mítico no sólo una fusión creativa de estos dos sistemas de ordenamiento, sino también dos escenas iguales, dos formas escénicas de experiencia. En los símbolos presentativos, el lenguaje poético mismo forma una estructura escénica, que logra esconder al mismo tiempo múltiples vivencias escénicas, es decir, que estos símbolos no pertenecen a una estructura sensorial lógica o cerrada, sino más bien abierta, difusa y difícil de descifrar. Para el acercamiento metodológico, esta condición multifacética de los símbolos sensoriales inmediatos implica diferentes niveles de interpretación, a los cuales volveré en la última parte de este trabajo.

4. ANÁLISIS DE CONTENIDO Y FORMA EN LA INTERPRETACIÓN SOCIAL-PSICOANALÍTICA DE TEXTOS

En este acercamiento a la interpretación de textos, me quiero referir tanto al contenido escénico del mito o la obra literaria, como a las figuras estéticas y estructurales, mediante las cuales la obra busca despertar en el lector el placer de la satisfacción prohibida del deseo. Mi interés en la combinación de forma y contenido en la interpretación, está dirigido no sólo hacia la construcción de la comprensión del texto con base en su representación escénica, en los relatos en torno al drama intersubjetivo de las figuras literarias, sino que quiero desarrollar la interpretación también en una confrontación con la estructura formal del texto. En otras palabras, me refiero al acercamiento a las figuras literarias por medio del análisis tanto del marco textual como también de los discursos y estructuras de acción, con las cuales el autor logra

mantener el goce identificador del lector y su propio placer narcisista. En este sentido, quiero resaltar, siguiendo a Bosse (1996, 1998), que no sólo las manifestaciones de contenido que aparecen como dramatización de proyectos de vida, sino también la forma del discurso y de las actuaciones de las figuras, así como la estructura del relato manifiesto en la forma literaria, son momentos fundamentales en una interpretación psicoanalítica y socio-histórica.

Para la interpretación de un texto literario o de un mito, este análisis de la forma y del contenido necesita de dos diferentes movimientos de interpretación, entrelazados entre sí. Por un lado, las manifestaciones de contenido se interpretan de forma independiente y secuencial, dentro de sus relaciones intersubjetivas en las diversas escenas, con un énfasis especial en las escenas iniciales, finales y claves del texto-novela, drama, cuento, mito, entre otros. Después de la interpretación del intercambio entre el sentido discursivo manifiesto del texto y la estructura del sentido inconsciente de las diferentes escenas, las tesis o conclusiones más importantes se comparan entre sí, con el fin de encontrar un hilo conductor en la interpretación. Tanto mediante un análisis del lenguaje y de la acción en relación con los roles desempeñados, como a través del análisis de la estructura dramática del texto, es posible, ahora, entender mejor las condensaciones plásticas en el texto. No sólo el análisis de la forma de los diálogos o monólogos, sino también el análisis del desarrollo escénico de la narración en sus diferentes momentos dramáticos, encuentran uso como medio de interpretación para el análisis profundo de los diferentes niveles de sentido del texto. En este contexto, las imágenes, metáforas, vacíos, contradicciones o incoherencias del relato, juegan un papel primordial. Desde el enfoque metodológico de la interpretación, la narración debe ser considerada como la puesta en escena de formas de interacción y relaciones familiares subjetivas que tienen lugar dentro un contexto colectivo. Tanto los aportes teórico-conceptuales de las ciencias sociales y literarias modernas, como el trasfondo social y cultural del texto deben apoyar la interpretación del mismo desde los diferentes niveles de análisis.

5. LA CONTRATRANSFERENCIA EN LA INTERPRETACIÓN DE TEXTOS LITERARIOS: LA RELACIÓN LECTOR-TEXTO COMO ESPACIO DE CONTRATRANSFERENCIA

A continuación, quiero ocuparme del problema del análisis de la contratrtransferencia en la interpretación de textos. Aunque esta juega un papel principal en el método de tratamiento analítico, el rol asumido por el análisis de la transferencia y la contratrtransferencia, dentro de la interpretación psicoanalítica de la literatura, los mitos o los hechos culturales, no ha sido hasta hoy en día debatido a fondo. No es posible referirme aquí a la discusión en su totalidad, quiero sin embargo profundizar sobre algunos aspectos importantes en este contexto. El análisis de la contratrtransferencia en la interpretación de textos se refiere, en primer lugar, a la puesta en escena subjetiva, esbozada por el lector en su intercambio con el texto y que permite, según la comprensión psicoanalítica, la recepción de las múltiples escalas de sentido del texto. El primer acercamiento a la obra de arte se hace posible por medio de una identificación fundamental del intérprete con la obra. El lector no puede asumir una posición distanciada, únicamente intelectual hacia el texto, sino tiene que crear un espacio vivencial con la obra, es decir, un diálogo escénico entre este y la misma.

Es oportuno volver en este lugar a Aristóteles. Como ya se mencionó, este propuso ya en su tiempo, que una buena tragedia debería imitar acciones temibles y dignas de conmiseración (*Poética*, XIII, 70). No sólo el espectador, sino también el que escucha un relato trágico, debería experimentar temor y conmiseración frente al protagonista. En relación con el rol de la identificación existente entre el lector/espectador y las personas actuando en el texto de la tragedia, Lessing opina, siguiendo la teoría de la imitación de Aristóteles, que el mejor método para producir una tragedia es provocar pasiones en el espectador. El autor lo plantea así:

En breve, yo encuentro sólo una pasión, que la tragedia despierta en el espectador, que es la compasión [...]. Las etapas son, entonces: temor, compasión, admiración. El eje conductor, se llama, sin

embargo: compasión; y el temor y la admiración no son más que los primeros eslabones, el inicio y fin de la compasión (1756:7).

La potencialización de la capacidad del espectador para sentir compasión, es decir, para poder identificarse con las figuras y tener empatía con ellas, se convierte en la base de la tragedia. Tanto experiencias placenteras como la alegría, el amor o la admiración, como también aquellas que causan desagrado, como son el temor, la cólera, la venganza, los celos o hasta la envidia, son despertadas inicialmente a través de la empatía con las figuras del drama. No son las pasiones, ni el temor o la compasión de las figuras mismas, sino lo parecido del espectador con ellas, su conmiseración interna, lo que representa un requisito indispensable para el desarrollo de lo trágico.

Ya antes del desarrollo del psicoanálisis se consideró que el despertar de la compasión, el compartir el escenario expresivo de las figuras literarias constituyera lo esencial del ámbito de la acción literaria, en este caso, del drama. Sobre el significado de estos aspectos relevantes de una vivencia subjetiva para la interpretación psicoanalítica, opina Lorenzer: “La comprensión se fundamenta en la empatía escénica. O, formulado de otra manera: Desde la empatía escénica se desarrolla la comprensión escénica.” (1986:62). La capacidad empática del lector/intérprete hace posible la identificación con el complejo vivencial escénico representado en el texto, permitiendo de esta manera que este pueda ser tanto unido a los proyectos de vida propios como diferenciado de ellos. El involucrarse empáticamente con el texto constituye una experiencia introspectiva del lector/intérprete y permite a la interpretación psicoanalítica del texto la comprensión del sentido de las escenas representadas en él. Según el autor, sin embargo, el análisis no debería estancarse en la comprensión escénica, sino incluir también un entendimiento teórico, un momentum reflexivo y conscientizador. El autor habla de la interacción recíproca entre la empatía escénica como un tipo de unión interna con el texto y la sistematización teórica y contextual, como la capacidad de

distanciarse del texto. Existe un intercambio entre la comprensión del sentido y el entendimiento del sentido de las experiencias vitales representadas: “cuyo punto central constituyen los conceptos de la interpretación tanto concretos y existenciales como teóricos y conscientizadores” (1986:64).

El campo de tensión, creado entre la identificación del lector con las personas literarias y las figuras escénicas, transmitidas por el texto, así como el distanciamiento de la puesta en escena subjetiva, ocasionado por la fusión con la obra, constituyen el requisito para el análisis de la contratransferencia. La fusión imaginaria con la obra como espacio contratransferencial se hace posible, porque el texto, como un tipo de objeto transicional, ocupa un lugar en el espacio potencial y debe ser abandonado para lograr un mejor distanciamiento del texto. El conflicto existente en relación con la experiencia de la contratransferencia debería, según Pietzcker (1992), balancearse por un mayor período de tiempo entre la posibilidad de soportar la empatía con el texto y la propia historia de vida y, por otro lado, el análisis de la contratransferencia y su investigación por medio de un análisis teórico. La interpretación del texto se puede comparar con una oscilación entre la inmanencia y la trascendencia hacia la posición del texto, entre el enlace con y la delimitación de las escenas de interpretación. Lo anterior significa un esfuerzo intelectual, que el intérprete sólo puede soportar con la ayuda del análisis literario y teórico, es decir, el entendimiento distanciado con la relación entre sí mismo y el texto. Este movimiento del lector constituye una tensión interna contradictoria, la cual permite despertar sentimientos ambivalentes y ocultos:

Cada lectura y aún más, cada interpretación de la literatura de ficción se desarrolla como intercambio entre procesos de fusión y separación: entre la entrega en el objeto transicional y su objetivización, es decir la separación de él. Este juego recíproco puede despertar temores. Introyecta un objeto posiblemente bueno, acogedor y vitalizante, el cual puede resultar destructivo, devorador y encadenante.

También lleva hacia la independencia posiblemente placentera; o quizás hacia la soledad y el peligro, incluso hacia sentimientos de culpa, pues el objeto fue abandonado. De este modo, la lectura y aún más la interpretación, siguen inconscientemente este juego temprano, en el cual el niño se separa de la madre y vuelve a acercarse a ella (Pietzcker 1992: 44).

El análisis de la contratransferencia en la interpretación de textos literarios está en función del interés de reconocer la percepción del escenario interpuesto entre el intérprete y la obra como un foro científico; ella permite que la interpretación literaria no tenga que desarrollar su trabajo en una posición defensiva hacia las escenas subversivas de la obra de arte. La separación entre la experiencia subjetiva y el conocimiento objetivo, exigida por la ciencia tradicional dominante se pone en paréntesis; la unión íntima entre el psicoanálisis y la literatura describe una relación comunicativa nueva para la ciencia, cuya función es dominar tanto psíquica como socialmente este espacio vivencial aventurero y desenfrenado más allá del marco terapéutico:

El análisis de la contratransferencia no sólo busca eliminar los efectos inhibidores de conocimiento de la contratransferencia; pretende aún más: utilizar la misma como instrumento de conocimiento. Se trata de permitir reacciones subjetivas, observarlas e intuir desde ellas estas escenas, en las cuales los intérpretes se encuentran con el texto. A partir de allí, ellos pueden seguir preguntando sobre la efectividad potencial del texto. Es específicamente por esto, que los sentimientos y fantasías propios despertados por la obra, incluso las reacciones físicas propias, se convierten en objeto de la atención del psicoanálisis (Pietzcker 1992:35).

Por medio de la relación entre intérprete y texto se está creando un espacio intermedio, en el cual la tendencia de defensa frente al proceso de simbolización y el aspecto descubridor

y conscientizador de la formación de sentido en el lector, entran en juego como tendencias contradictorias. Según King (1995), la transferencia se convierte en un espacio potencial, donde no sólo surgen movimientos inconscientes de defensa y resistencias de bloqueo, sino donde a la vez se hace posible una producción creativa de nuevos conocimientos. Mediante el análisis de la transferencia como proceso creativo común, se genera con la relación terapeuta-paciente o con la relación lector-texto, una nueva experiencia interna, en la cual está representada la posición de una tercera dimensión. La creación de conocimiento como producción de una tríada creativa se hace evidente no solo en el análisis mismo, sino también en la interpretación de textos. El entendimiento logrado mediante la transferencia debe considerarse, según la autora, como el desarrollo de una escena primaria creativa, en la cual los movimientos de fusión y separación que ocurren entre los participantes hacen posible el reconocimiento de la diferencia y de la mutua dependencia entre los géneros. Esta nueva "comprensión radicalizada de la transferencia", en el sentido de un proceso de creación, de un espacio creativo, en el cual se produce nuevo conocimiento, se considera metodológicamente constitutivo para la interpretación de textos.

Los deseos, fantasías y temores inconscientes, que se desarrollan en el intérprete durante la lectura como consecuencia de la empatía, pueden considerarse como un primer factor de comprensión. La contratransferencia realizada por el intérprete puede conllevar a la repetición impulsiva de pulsiones inconscientes, ocasionado por una tendencia racionalizada de defensa, lo cual impide, debido a prejuicios propios, términos abstractos o estrategias metodológicas, la comprensión de sentido de la diversidad en el texto. A la vez, la capacidad empática del intérprete, tanto en relación con las figuras o escenas literarias, como también con el lenguaje o la estructura textual, puede constituir un medio esencial para interpretar las imágenes y fantasías internas representadas en el texto, aplicando la hermenéutica profunda. El análisis sistemático de la contratransferencia, es decir, la autorreflexión del intérprete que vuelve consciente sus fantasías y temores internos, permite

mantener la ambivalencia frente al texto. La tendencia ambigua hacia la fascinación, atracción y rechazo o incluso la idealización y devaluación que los actores, la puesta en escena o el lenguaje mismo provocan en el intérprete, deben ser elaboradas por medio del análisis de la contratransferencia. Esta puede ser considerada como un instrumento metodológico, mediante el cual se logra mantener la tensión entre la identificación y desidentificación con las imágenes internas de un texto literario o mítico.

A diferencia de la terapia analítica, en la interpretación de textos literarios no existen relaciones duales mutuas, sino únicamente una relación interna del lector/intérprete con el texto. Por esta razón se requiere con mayor urgencia de una tercera instancia, con el fin de generar el mencionado movimiento de péndulo entre la cercanía y la distancia. Sobre lo anterior, tanto la reconstrucción del trasfondo cultural e histórico del texto, como la tendencia conscientizadora de una sistematización teórica, constituyen dos instancias racionales de diferenciación, que sirven como reguladores de la interpretación de textos. A la vez, estos dos aspectos constituyen elementos fundamentales para una comprensión hermenéutica en cualquier caso de interpretación de textos, incluyendo, por ejemplo, el análisis de casos y sus correspondientes protocolos, así como otro tipo de narraciones, históricas o culturales, que no pertenezcan al campo literario.

Al mismo tiempo, el análisis de la contratransferencia dispone de dos instrumentos fundamentales: uno en forma del propio autoanálisis de la relación inmanente entre el intérprete y el texto durante todo el proceso de investigación, y el otro en la comparación de la propia interpretación con otras interpretaciones provenientes de la historia de recepción del texto. Según Raguse (1993), el análisis del impacto del texto debe complementarse con el análisis de otros textos del mismo autor u otras interpretaciones de otros autores sobre el texto en cuestión, es decir con la reconstrucción de la historia de recepción del texto. Todos aquellos análisis teóricos, críticas literarias, nuevas versiones o interpretaciones sociales, históricas o psicológicas, entre otros, que se hayan escrito sobre el texto podrían ser utilizadas como un tercero frente al propio análisis del intérprete.

El contraste de las semejanzas, coincidencias o disonancias entre las diversas formas de abordar e interpretar un texto constituye un elemento fundamental para acercarse a una mayor objetividad frente a la propia interpretación sin negar la subjetividad del intérprete.

Como una tercera instancia importante en el análisis de la contratransferencia debe mencionarse, además, la supervisión de la investigación. Una supervisión individual o grupal puede constituir un instrumento muy valioso para la elaboración de las angustias inconscientes, bloqueos o impedimentos internos provocados por la relación intérprete-texto. La supervisión con un experto o con un grupo de colegas sobre las ansiedades y las emociones que el proceso de investigación desencadena pareciera ser un recurso metodológico alternativo frente a los múltiples mecanismos defensivos que cualquier proceso de investigación conlleva. Este proceso de supervisión de corte psicoanalítico puede implicar una interpretación conjunta de los textos utilizados, de la relación dialógica texto-investigador y de la relación entre este y el proceso de investigación como tal, con un énfasis en las experiencias emocionales que surgen en el investigador o investigadores durante todo el proceso.

6. LA DOBLE PERSPECTIVA DE LAS RELACIONES OBJETALES Y DEL CONTEXTO SOCIAL EN LA INTERPRETACIÓN DE TEXTOS

En la interpretación de textos literarios mediante una hermenéutica social y psicoanalítica se desarrolla una doble perspectiva. Se trata de un intercambio entre las imágenes internas pertenecientes a una dimensión biográfica y el trasfondo social de un texto, es decir, el escenario sociológico, etnológico y cultural que, por un lado, está representado en el texto y, por otro lado, manifiesta el contexto histórico del autor. En este doble nivel de interpretación se incluyen tanto los mundos vivenciales subjetivos como los sistemas colectivos de normas y conceptos de mundo, puestos en escena en la obra literaria. El análisis de la relación multifacética entre el individuo y la sociedad, entre las historias de vida individuales y la realidad

socio-histórica, en la cual estas obtienen su sentido, es un principio fundamental para poder interpretar la complejidad de las creaciones literarias de forma adecuada.

En un primer paso uno intenta descifrar el nivel del sentido inconsciente del texto, interpretando las experiencias vivenciales representadas en las imágenes, escenas y figuras literarias. Esta interpretación psicoanalítica descifra, entonces, los proyectos de vida subjetivos y tabuizados por el consenso social, es decir, las experiencias vivenciales inconscientes desarrolladas por las figuras y representadas simbólicamente en la estructura escénica y la acción dramática. En la intimidad de las relaciones familiares y de parentesco, que conforman la estructura dramática de los textos literarios o narraciones míticas, se ponen en escena una multitud de situaciones vitales conflictivas referentes a fantasías colectivas inconscientes que transmiten la experiencia individual del autor. Desde el incesto o relaciones amorosas prohibidas, sentimientos de culpa o vergüenza, hasta venganza, envidia o incluso el asesinato de familiares cercanos o amigos, los mitos y la literatura nos confrontan con una amplia gama de experiencias vivenciales subjetivas. Estas constituyen una parte de los tabúes o normas colectivas que hacen posible la vida dentro de una sociedad. Se trata entonces, de descubrir estas fantasías o deseos inconscientes ocultos en las imágenes literarias, que sobrepasan el lenguaje común y el consenso social.

En un segundo paso, uno procede a la interpretación de la realidad social e histórica puesta en escena en la obra literaria, es decir, el trasfondo cultural, etnológico e histórico específico, que confiere el sentido a los mundos vivenciales subjetivos representados en el texto. Me refiero con esto, en un primer momento, al mundo social ficticio, dramatizado en la obra como creación literaria. Este no se debe confundir con el trasfondo cultural en el cual la obra fue escrita y a la cual el autor pertenece como sujeto histórico. En el texto mismo está representado un *mundo social ficticio*, que tiene una autonomía relativa con respecto a la realidad social e histórica de la época. Este mundo social puesto en escena en la obra literaria o mítica debe ser comprendido por medio

de su contraste con el *mundo social real*. En este caso hago referencia al campo etnográfico, socio-histórico y mítico, en el cual las escenas del texto encuentran su marco cultural de referencia. Las relaciones sociales y las imágenes de mundo representadas en la obra literaria obtienen su importancia cuando se ponen en contraste con el sistema de valores que conforma el consenso social de la época correspondiente. En este sentido, es importante investigar la distancia entre las concepciones de mundo colectivas representadas por medio de las figuras y escenas literarias y la realidad socio-histórica, a la cual pertenece el autor y en la cual fue escrito el texto.

Sobre lo anterior quiero señalar, especialmente, los proyectos de vida excluidos del consenso social, tal y como se manifiestan en las figuras literarias y en sus acciones. Para este fin es importante examinar el doble movimiento entre la identificación y la desidentificación de los protagonistas con respecto a las tradiciones familiares, sociales y culturales, puestas en escena en la obra. Asimismo, es importante analizar de qué forma los mundos vivenciales representados en las actuaciones de las personas están en función de la desimbolización o resimbolización de proyectos de vida individuales o colectivos desaprobados socialmente. Al relacionar los diferentes niveles de interpretación entre sí, se hará evidente en qué forma y modo las fantasías representadas en el drama —el mundo descrito en el texto según el *autor implícito* de Raguse (1993)— están al servicio de la represión o de la conscientización de mundos de la vida prohibidos o tabuizados socialmente.

Para poder acceder a este doble movimiento en la interpretación, se vuelve fundamental contar con un análisis de aquellos elementos sociológicos, etnológicos, históricos o psicológicos con los que se cuenta en relación con la época en que se escribió el texto. De manera que los conceptos, ideas, valores, normas sociales y el lenguaje mismo utilizado en el texto se puedan interpretar, en un primer momento, dentro de este contexto social e histórico que le dio nacimiento al texto mismo. Para, en un segundo momento, pasar a analizar el texto desde los fundamentos teórico-conceptuales y epistemológicos sobre los que se basa la investigación. En el caso de una investigación psicoanalítica y

socio-histórica, este momento implica tanto el bagaje teórico del psicoanálisis en el campo específico de estudio, como el bagaje teórico de las ciencias sociales con las que se esté trabajando y que sean pertinentes para la investigación, como por ejemplo, la historia, la sociología, la etnología, la crítica literaria o los estudios de los mitos.

Estos diversos momentos en la interpretación y análisis de textos no implican necesariamente pasos consecutivos sino complementarios, que se contraponen y contrastan entre sí para llegar a una comprensión más específica y a la vez más global de los datos. El objetivo central es mantener la ambivalencia hacia el texto, por medio de la tensión entre el análisis sistemático de las experiencias subjetivas que surgen durante el proceso de investigación y el distanciamiento objetivador del análisis teórico-conceptual, la contextualización y el análisis de la recepción del texto. La relación sujeto-objeto de investigación deja de ser una relación simplemente perturbadora para convertirse en objeto mismo de conocimiento. No se pretende eliminarla ilusoriamente para dar paso a una supuesta objetividad científica libre del sujeto cognoscente, pero tampoco se busca caer en un relativismo que eleve la subjetividad a un pedestal igualmente engañoso. Más bien se supone encontrar un punto intermedio entre el diálogo escénico con el objeto de conocimiento y el alejamiento reflexivo y concientizador del mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, 1947 (1963): *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. EMECÉ Editores, Buenos Aires.
- Bosse, Hans, 1996: "Gruppenprozesse als biographische Arbeit. Zur Interdependenz individueller und kollektiver Sinnbildungsprozesse. Ethnohermeneutische Interpretation eines Gruppengesprächs mit jugendlichen Bildungsmigranten aus Papua Neuguinea über religiöse Erfahrung". In: Ursula Apitczsch (Hrsg.), *Migrations- und biografische Traditionsbildung*. Jahrestagung der Sektion Biografieforchung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie im September 1994.
- _____, 1998: "Der Fremde Mann. Männlichkeitsbildung zwischen Bindung und Herrschaft. Eine ethnopsychoanalytische Fallstudie mit Adoleszenten in Papua NeuGuinea, interpretiert mit dem Ansatz der Ethnohermeneutik". In: *Psychosozial* 72, Gießen.
- Freud, Sigmund, 1908: "El poeta y los sueños diurnos". *Obras Completas*, Tomo. IV, 1343-48.
- _____, 1915: "Lo inconsciente". *Obras Completas*, Tomo VI, 2061-82.
- _____, 1925: "Autobiografía". *Obras Completas*, Tomo VIII, 2761-800.
- _____, 1927: "Dostojewski y el parricidio". *Obras Completas*, Tomo IX, 3004-15.
- King, Vera, 1995: *Die Urszene der Psychoanalyse. Adoleszenz und Geschlechterspannung im Fall Dora*. Stuttgart, Internationale Psychoanalyse.
- Langer, Susanne K., 1942 (1993): *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Lessing, Gotthold Ephraim, 1767/1769 (1995): *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart, Reclam.
- Lorenzer, Alfred, 1981: "Was ist eine" Unbewußte Phantasie"?" In: Alfred Schöpf (Hrsg.), *Phantasie als anthropologisches Problem*. Würzburg. Königshausen und Neumann.
- Lorenzer, Alfred, 1986 (1988): "Tiefenhermeneutische Kulturanalyse". In: ders. (Hrsg.).

- Kultur-Analysen*, Frankfurt am Main, Fischer, 11-98.
- Pietzcker, Carl, 1978: "Zur Psychoanalyse der literarischen Form". In: Goepfert S. (Hrsg.): *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*. Freiburg, Rombach, S. 125-157.
- _____, 1992: *Lesend interpretieren. Zur psychoanalytische Deutung literarischer Texte*. Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Raguse, Hartmut, 1993: *Psychoanalyse und biblische Interpretation*. Stuttgart, Kohlhammer.
- Vogt, Rolf, 1986: *Psychoanalyse zwischen Mythos und Aufklärung*. Oder das Rätsel der Sphinx. Frankfurt am Main/New York, Campus.
- Schmid Noerr, Gunzelin, 1982: "Mythologie des Imaginären oder imaginären Mythologie? Zur Geschichte und Kritik der psychoanalytischen Mythendeutung". In: *Psyche* 36, 577-608.
- Starobinski, Jean, (1970) 1973: *Psychoanalyse und Literatur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Winnicott, D.W., 1951 (1983): *Übergangsobjekte und Übergangsphänomene*. In: ders. Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse. Frankfurt am Main, Fischer.
- _____, 1971(1982): *Playing and reality*, New York, Penguin Books.