

**LA PREGUNTA POR EL DUELO Y LA MELANCOLÍA.
MITO, TRAGEDIA Y MUERTE EN HAMLET DE WILLIAM SHAKESPEARE**

JORGE ENRIQUE CHACÓN AFANADOR

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
BUCARAMANGA**

2011

**LA PREGUNTA POR EL DUELO Y LA MELANCOLÍA.
MITO, TRAGEDIA Y MUERTE EN HAMLET DE WILLIAM SHAKESPEARE.**

JORGE ENRIQUE CHACÓN AFANADOR

Trabajo de Grado para optar el título de Magister en Filosofía

DIRECTOR:

**PEDRO ANTONIO GARCÍA OBANDO.
MAGÍSTER EN LINGÜÍSTICA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
BUCARAMANGA,
2011**

CONTENIDO

| | Pág. |
|--|------|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| 1. APROXIMACIONES FILOSÓFICAS AL PROBLEMA DE LA CATARSIS. | 24 |
| 1.1 APROXIMACIONES PSICOANALÍTICAS AL PROBLEMA DE LA CATARSIS. | 33 |
| 2. MITO, FILOSOFÍA Y PSICOANÁLISIS. | 40 |
| 2.1. ENTRE AGUAS TURBULENTAS. | 42 |
| 2.2. AL PRINCIPIO...TODO FUE MITO Y POESÍA. | 45 |
| 3. TRAGEDIA, FILOSOFÍA Y PSICOANÁLISIS. | 52 |
| 3.1 FREUD, LACAN, HAMLET Y LA TRAGEDIA. | 52 |
| 3.2 HAMLET Y LA TRAGEDIA. | 63 |
| 3.3. SOBRE EL DISCURSO HAMLETIANO. | 67 |
| 4. MUERTE, DUELO Y MELANCOLÍA EN <i>HAMLET</i> . | 69 |
| CONCLUSIONES | 85 |
| BIBLIOGRAFÍA | 94 |

RESUMEN

TÍTULO: LA PREGUNTA POR EL DUELO Y LA MELANCOLÍA. MITO, TRAGEDIA Y MUERTE EN HAMLET DE WILLIAM SHAKESPEARE*

AUTOR: JORGE ENRIQUE CHACÓN AFANADOR**

PALABRAS CLAVES: Catarsis, duelo, melancolía, mito, tragedia, muerte

DESCRIPCIÓN:

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo abordar el problema del duelo y la melancolía en Hamlet de William Shakespeare. Dicho problema es resuelto a partir de diversas posturas filosóficas y psicoanalíticas, específicamente la relacionada con el concepto de catarsis propuesto por Aristóteles en *Poética*, al igual que la catarsis psicoanalítica. En este sentido se discute, con la filosofía y con el psicoanálisis, la función que cumple el hecho catártico en *Hamlet*, señalando, desde estas dos corrientes, la importancia en la búsqueda de la “cura”. De igual manera, se analiza con la filosofía y el psicoanálisis, el problema relacionado con el mito, la tragedia y la muerte en Hamlet. Respecto al mito, se realiza un recorrido que parte del anudamiento del mito y la poesía, encontrado en *Hamlet*, así como también señalando la postura del psicoanálisis freudiano y lacaniano entorno al mito. Por tanto, se dilucida la relación de la filosofía y el psicoanálisis con la mitología y el mito en estrecha relación con la catarsis. Respecto a la tragedia, se retoman los planteamientos freudianos y lacanianos respecto a ésta, y se analiza cómo ésta se hace presente en Hamlet, y se discute, qué hace a Hamlet un héroe trágico. Finalmente, se aborda el fenómeno de la muerte y el duelo en Hamlet, a partir de la filosofía y el psicoanálisis, asumiendo que dicha obra constituye una reflexión sobre la precariedad y fragilidad de la vida. El estudio filosófico y psicoanalítico de la melancolía y el duelo en Hamlet, permite discutir la relación encontrada entre el duelo y la melancolía, y la vía del mito como forma de obtener un acercamiento a la verdad, lo *Real*, y en finalmente a la catarsis.

* Proyecto de Grado

** Universidad Industrial de Santander. Facultad de Humanidades. Maestría en Filosofía. Director Pedro Antonio García Obando.

ABSTRACT

I TITLE: THE QUESTION FOR THE DUEL AND THE MELANCHOLY. MYTH, TRAGEDY AND DEATH IN HAMLET OF WILLIAM SHAKESPEARE*

AUTHOR: JORGE ENRIQUE CHACÓN AFANADOR**

KEY WORDS: Duel, melancholy, myth, tragedy, death.

DESCRIPTION:

The present research project has as an objective to raise the mourning and melancholy problem in Hamlet by William Shakespeare. This problem is overcome since diverse philosophic and psychoanalytic points of view, specifically related to the catharsis concept proposed by Aristotle in Poetics, also the psychoanalytic catharsis. In this way, it is discussed, with philosophy and psychoanalysis, the function of the catharsis in Hamlet, showing from these two approaches, the importance of looking for the "cure". In the same way, it is analyzed with philosophy and psychoanalysis, the problem related to the myth, tragedy and death in Hamlet. With respect to myth, it is carried out a route that starts in the myth relations to poetry, finding Hamlet, also showing the Freudian and Lacanian psychoanalysis about the myth. For this reason, it is elucidated the relationship of philosophy and psychoanalysis with mythology and the myth closely related to catharsis. With respect to tragedy, it is retaken the Freudian and Lacanian approaches with respect to this, and it is analyzed how it is present in Hamlet. Also, it is discussed what makes Hamlet a tragic hero. Finally, it is raised the death and mourning phenomena in Hamlet since philosophy and psychology, assuming that this play constitutes a reflection about deprivation and fragility of life. The philosophic and psychoanalytic study of melancholy and mourning in Hamlet, let discuss the relationship found between mourning and melancholy, and the myth as form of obtaining a closely view to the truth, the Real, and finally to the catharsis.

* Proyecto of Degree

** ** Industrial university of Santander. Faculty of Humanities. Mastery in Philosophy. The director Pedro Antonio Garcia Obando

**LA PREGUNTA POR EL DUELO Y LA MELANCOLÍA.
MITO, TRAGEDIA Y MUERTE EN *HAMLET* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

“Más que una filosofía, el psicoanálisis es una antifilosofía; no está hecho para colmar al ser, sino para situar la falta en ser de la que el sujeto se lamenta”.

(J. Lacán)

“El psicoanálisis no sólo tiene el derecho sino el deber de hablar de lo que habla la filosofía, porque tiene exactamente los mismos objetos”.

(Jean-Claude Milnes)

INTRODUCCIÓN

De acuerdo con el psicoanálisis, la tragedia está presente en el primer plano de la experiencia humana; el mismo Freud nos lo enseña, por ejemplo, cuando acude al Edipo como forma de explicar uno de los grandes fenómenos del desarrollo de la personalidad.

En este sentido, así como la tragedia desempeña una función vital en la vida humana, la forma como ésta se experimenta (permitiendo la catarsis) también entra a desempeñar un papel importante, dado que ha de permitir la abreacción que supone el inicio de la asimilación del hecho trágico.

Surge la pregunta de la vida en relación con la muerte; Freud ya ha venido preguntándose al respecto, al acudir al término “sufrimiento”.

Así como la tragedia está presente y tiene un rol importante en la experiencia humana, del mismo modo el sufrimiento entra a jugar igual función; así, es posible afirmar que no se puede ignorar el sufrimiento dentro de la psicología del dolor. Freud profundiza en lo anterior al acudir a la descripción del instinto de muerte.

De otra parte, respecto a la melancolía en tanto mito, en el siglo XVII se consideraba como una enfermedad articulada a lo físico. Las personas aquejadas por esta enfermedad presentan como características principales la obsesión, desprecio por la vida, anhelo de muerte. Subsumidos en una profunda tristeza, el individuo no siente gusto, placer ni diversión. De carácter astuto, iracundos, tímidos, tristes.

Abordar el estudio de la relación entre el hombre de genio y la melancolía nos obliga a emprender dicha relación desde diferentes posturas (filosóficas y psicoanalíticas) que no pueden ser consideradas diferentes, pues más que serlo

son complementarias. Sólo así, resultaría posible sostener que los individuos melancólicos son seres extraordinarios, incomparables con el común de los mortales y que fácilmente logran alcanzar la categoría de geniales.

Una de las más antiguas y persistentes nociones culturales, y también una de las más controvertidas, sostiene que posiblemente exista un vínculo entre la locura y el genio. En la mitología griega se describe la íntima relación que hay entre los dioses antiguos, la locura y las personas creadoras, y de una manera más dramática en las luchas dionisiacas entre la violencia y la creación, entre la locura y la razón.

Dionisos, hijo de Zeus y una mujer mortal, estuvo loco cuando era joven, y de manera episódica lo acometían tanto el éxtasis como el sufrimiento. Como dios del vino, Dionisos inducía frenéticos éxtasis, locura y una terrible brutalidad entre los que lo rodeaban.

Los rituales de las ceremonias en su honor simbolizan el surgimiento de una nueva vida y de la creación a partir del caos, la brutalidad y la destrucción. La renovada vitalidad, la salud restaurada, el don de la profecía y la inspiración creadora generalmente venían después de las sangrientas fiestas dionisiacas. De manera significativa, gran parte de la mejor poesía griega se escribió en honor de Dionisos.

Estos rituales de un culto extático, danzas frenéticas y muerte violenta, eran cíclicos en la naturaleza y unían las estaciones, representando los temas recurrentes de la muerte y el renacimiento.

En tiempos de Platón y de Sócrates se creía que los sacerdotes y los poetas se comunicaban con los dioses por medio de inspiradora “locura” y fervor religioso.

Se creía que sólo se podían conseguir la locura divina y la inspiración mientras se estuviera en un estado mental determinado, como la inconsciencia, la enfermedad, la locura y los estados de “posesión”.

Sócrates, en su discurso sobre la divina locura, dice en el *Fedro*:

“ Si llega como un regalo del cielo, la locura es el canal por el cual recibimos las más grandes bendiciones ... los hombres de antaño que les dieron su nombre a las cosas no veían ninguna desgracia ni reproche en la locura; de otra manera no la hubieran relacionado con la más noble de las artes, el arte de predecir el futuro, que llamaron el arte maníaco...Por tanto, de acuerdo con las pruebas dadas por nuestros antepasados, la locura es más noble que la cordura, pues mientras la locura proviene de Dios, la cordura es solamente humana.”¹

Sigue hablando de la “locura artística”, o posesión por las musas: “Si un hombre llega a las puertas de la poesía sin ser tocado por la locura de las musas, y creyendo que con la sola técnica llegará a ser buen poeta, encontrará que ni sus composiciones ni él mismo podrán alcanzar la perfección, sino que quedarán completamente eclipsados por las obras del loco que haya recibido la inspiración.”²

La palabra “locura” como la emplean Platón y Sócrates, comprende muchos estados del pensamiento y de los sentimientos, no sólo la psicosis, pero el énfasis

¹ Citado por Redfield Kay J. Marcados con fuego. La enfermedad maniaco depresiva y el temperamento artístico. Mexico. Editorial Fondo de Cultura Económica. 1998. Pág. 58.

² Ibid

siempre se ponía en un estado de profunda alteración de la consciencia y del sentimiento.

Más tarde, Aristóteles se ocupó específicamente de la relación que hay entre la melancolía, la locura y la inspiración. ¿"Por qué será", se preguntaba, "que todos los hombres que se destacan en la filosofía, en la poesía y en las artes son melancólicos?"³

"Lo mismo sucede con Ajax y con Belerofonte", continúa Aristóteles, "el primero se volvió completamente loco... y muchos de los demás héroes padecieron igual que estos. En la actualidad podemos mencionar a Empédocles, a Platón, a Sócrates y a muchos otros hombres célebres. Y lo mismo se puede decir de los que se han dedicado a la poesía."⁴

Con base en lo anterior, ¿Es posible pensar a Hamlet como un ser melancólico y por tanto extraordinario al poseer una disposición natural a la concentración reflexiva? ¿Posee una estructura de creador, la cual actúa bien como motor para la acción, pero igualmente como límite; posesión de un deseo y, a su vez, incapacidad de satisfacerlo? ¿Podría ser esto locura?

Estas y otras preguntas son las que guiarán la presente investigación la cual, será desarrollada desde la Filosofía y con una mirada propia del psicoanálisis en su estrecha relación con la filosofía.

La relación entre creatividad (genialidad) asumida como la condición donde la capacidad creadora logra su máxima expresión (¿y patología mental?) ha sido mencionada desde antiguo. Es así como ante la pregunta ¿Por qué todos los hombres extraordinarios son melancólicos? se pretende buscar en algunos

³ Redfield. K. J. Marcados con fuego. La enfermedad maniaco depresiva y el temperamento artístico. Mexico. Editorial Fondo de Cultura Económica. 1998. Pág 13.

⁴ Ibid.

filósofos como Aristóteles, y representantes del psicoanálisis como Freud y Lacan, posibles respuestas a la misma.

“...muchas de esas personas padecen trastornos de esa clase de mezcla en el cuerpo; algunas tienen solo una clara tendencia natural a esas afecciones, pero, por decirlo brevemente, todas son, como ya se ha dicho, melancólicas por constitución. Para descubrir el por qué hemos de empezar sirviéndonos de una analogía; es manifiesto que el vino, tomado en gran cantidad, produce en todos los hombres unas características muy semejantes a las que atribuimos a los melancólicos.”⁵

Sigmund Freud, por su parte, nos acerca a una respuesta cuando define la melancolía, en su bello ensayo titulado: *“Duelo y Melancolía”*, como “en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.”⁶, lo que en otras palabras podría plantearse como un empobrecimiento yoico.

Es característico del sujeto melancólico los autorreproches, autoinsultos; se acusa a sí mismo, presenta delirios ante la espera de cierta repulsa o castigo, se considera indigno de estimación, se humilla ante los otros; por lo cual se considera moralmente condenable. Otra característica, en el sujeto melancólico, está dada por el compadecimiento de quienes se encuentran a su alrededor y considerar que están unidos a un ser despreciable como se considera el melancólico.

⁵ Ibid. Pág. 60.

⁶ Freud. S. (2003), *Duelo y Melancolía*. Obras completas. Vol. XIV. Buenos Aires, Amorrortu. Pág. 242.

Frente a esto, Freud plantea “que esta valoración de sí propio, es análoga a la que el príncipe Hamlet se aplicaba y aplicaba a todos los demás”.⁷

El sujeto melancólico atormenta a los que ama (en el caso de Hamlet a través de su supuesta locura) y se refugia en ésta con el fin de no demostrar su odio. De igual manera, extiende su autocrítica al pasado, se percibe como un ser egoísta, incapaz de amor y con extrema preocupación de ocultar sus debilidades. Acompañan a estas características el insomnio y rechazo a la alimentación (síntomas que encontramos en Hamlet).

En “*Duelo y Melancolía*” Freud también plantea “que al principio existía una elección del objeto, o sea un enlace de la libido a una persona determinada. Por la influencia de una ofensa real o un desengaño, inferido por la persona amada surgió una conmoción de esta relación objetal, cuyo resultado no fue normal, o sea una sustracción de la libido de este objeto y su desplazamiento hacia uno nuevo”.⁸ En Hamlet, la libido no fue desplazada y encausada hacia otro objeto, sino retraída a las profundidades del yo.

Hamlet: “¿Por qué habría de temerle? No estimo mi vida en absoluto, no más que un alfiler. En cuanto a mi alma, ¿Qué puede ocurrirle siendo como él cosa inmortal? Vuelve a llamarle. He de seguirle”⁹

En Hamlet la melancolía surge en la extrañeza por el padre. Frente a su ausencia, debe elegir entre los inventores y ejecutores de su propio destino, o responder a la voluntad de la figura paterna. Es, entonces, en ese momento donde decide entre ambas posibilidades, constituyéndose como los dos extremos de la duda. Queda, de esta forma, planteado un conflicto entre el mundo interior melancólico y un exterior no melancólico, que lleva a la exacerbación de la misma melancolía. Se

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Shakespeare, W. *Hamlet*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2009. I.iv.60.

produce, igualmente, un quiebre psicológico entre lo endógeno y el mundo que lo rodea o el cosmos.

En Hamlet, se observa un sometimiento al deseo de suicidarse, se angustia, duda, lo invade la incertidumbre, se atormenta por voces que logran sacarlo de sí. Sufre de confusión, en cuanto al tiempo, por cuanto no sabe hace cuánto se produjo la muerte de su padre.

Hamlet: “Oh, si esta carne mía sólida, se disolviera, fundiera su hielo y se tornara rocío. Oh, si el Dios eterno no hubiera dictado su ley contra el suicidio. ¡Dios! ¡Oh, Dios! ¡Qué estériles, vanas, inútiles, insípidas se presentan ante mí las cosas de este mundo!
¡Que absurdo! ¡Oh, huerto sin cultivo que engendra semillas! Es fétido y repugnante todo lo que habita. Haber llegado a esto...
Muerto hace sólo dos meses – no, ni siquiera dos- un rey extraordinario...”¹⁰

“Tan pobre soy que lo soy hasta en dar las gracias; pero os lo agradezco de verdad...Hasta medio penique sería demasiado por mi agradecimiento. ¿Nadie os mandó llamar? ¿O viniste por propia voluntad? ¿Quizá espontáneamente? ¡Venga, habládme con sinceridad, venga!”¹¹

El carácter de Hamlet, es, extraordinariamente reflexivo; sin embargo sus reflexiones no le impiden actuar de manera resuelta en términos de venganza. Es así como no retrocede ante el espectro del rey muerto, al igual que tampoco muestra arrepentimiento frente al asesinato de Polonio, ni mucho menos duda en

¹⁰ I .ii.130.

¹¹ II. ii. 280.

enviar a Rosencratz y Guildenstern a la muerte. Ofende e insulta a su madre y a Ofelia, con igual contundencia. Entonces ¿qué es lo le impide dar muerte al usurpador? Hamlet encuentra algo repugnante en la misión que le encomienda su padre, y que lo sume en la inactividad. Es así como el propio Hamlet en su permanente reflexión merodea de manera continua alrededor de los motivos que le impiden actuar.

Hamlet: “Todos los acontecimientos me acusan y espolean mi pobre venganza...Y sea por bestial olvido o por algún temeroso escrúpulo que me hace meditar con demasiada minuciosidad los efectos – divídase mi pensamiento en cuatro partes y tres serán de cobardía y sólo una de prudencia – aún no sé como vivo para decir “esto ha de hacerse” cuando me sobran motivos, voluntad, fuerza y medios para hacerlo”.¹²

Haciendo una lectura filosófica y psicoanalítica de Hamlet, es posible plantear cierta compatibilidad con una lectura intelectualista, propia de la que se presenta en el siglo XIX, misma que se interroga sobre el antagonismo entre el pensar y el obrar, o que a su vez se interroga sobre la verdadera naturaleza de la locura aparente de Hamlet. Y quizá no es sólo compatible, sino que a su vez constituye una forma de racionalismo.

Y si el planteamiento de dicha compatibilidad es posible, también lo es la observación sobre el comportamiento de Hamlet, el cual puede ser considerado como extraño o, en términos de pregunta, poder preguntarse si su “locura” no lo es tanto, y sí “fingimiento”. Bien sea vista como locura real o fingimiento, estos dos términos, más que excluirse, en realidad son compatibles y complementarios.

¹² IV. iv. 40.

Por otra parte, los enfoques filosóficos, frente a la muerte normalmente no sirven como teorías psicológicas. Sin embargo, es posible considerar la existencia de, al menos, tres razones para incluir una breve revisión de las perspectivas filosóficas. En primer lugar, los enfoques existenciales y fenomenológicos tienen su origen en firmes bases filosóficas. En segundo lugar, se han producido intentos ocasionales interesantes de usar descripciones filosóficas de la muerte como modelos psicológicos. Finalmente, la perspectiva filosófica enfatiza la necesidad de integrar o dar sentido a la muerte. Por las razones aquí expuestas, es importante examinar algunos enfoques de la muerte.

Finalmente, es necesario tener presente que la esencia de la tragedia se encuentra en el hecho de recordarnos a los seres humanos que si bien ella tiene como meta lograr la catarsis, también que la muerte y el sufrimiento son dos fenómenos imposibles de separar de la experiencia humana.

En este sentido surgen otras preguntas que se pretenden trabajar en la presente investigación, buscando así mismo, un acercamiento a las preguntas anteriormente planteadas.

¿Cuál es la concepción filosófica del psicoanálisis respecto al duelo, la tragedia, el mito y la muerte en Hamlet?

¿Cuáles son las características de la tragedia, el mito y la muerte en Hamlet como sujeto melancólico?

¿Cuáles son las características del duelo en Hamlet?

¿Cómo se concibe, desde el psicoanálisis, el duelo en la tragedia de Hamlet?

¿Cuáles son las características de Hamlet como sujeto melancólico?

Partiendo de lo expuesto hasta el momento, es necesario, por tanto, señalar que son tres los elementos centrales que se abordan en esta investigación, a saber: el problema del mito, la tragedia y la muerte en Hamlet, elementos que se relacionan

entre sí y que por tanto encuentran en la filosofía y el psicoanálisis, herramientas para interpretar dicha relación.

El origen histórico de la tragedia griega es un poco oscuro. Actualmente, sólo se observan unas pocas obras de los grandes creadores de la tragedia como son Esquilo, Sófocles y Eurípides. Aun así, es posible enfrentar esta dificultad considerando que el objetivo de esta investigación no es el de realizar una rigurosa búsqueda histórica de los orígenes de dicho fenómeno artístico, sino comprender la posición filosófica del psicoanálisis frente a la tragedia, el mito y la muerte, de tal forma que a su vez permita una aproximación a las consecuencias de la tragedia en la cultura.

La tragedia y la muerte han estado presentes en la humanidad a lo largo de la historia. Sin embargo, resulta llamativo que aun siendo lo anterior una realidad, el hombre se caracterice por ser un hombre negador de la muerte, y por tanto tanatofóbico. En este sentido, la presente investigación busca un acercamiento teórico desde la filosofía y el psicoanálisis, a *Hamlet* de William Shakespeare y así comprender la posición del personaje frente a la tragedia, el mito y la muerte.

La psicología del dolor nos enseña que es importante, para la salud mental, enfrentar los fenómenos dolorosos en lugar de ocultarlos, negarlos, ignorarlos. En este sentido, la tragedia encierra la verdad señalada respecto al dolor; el dolor es fuente de sabiduría y conocimiento. Conocimiento trágico, pues es a través del dolor y la muerte que el hombre logra limpiar el alma de la confusión, haciéndose de este modo más dueño de sí.

Por lo anterior, dentro de los aportes que se esperan con esta investigación, cabe mencionar la importancia de contribuir al conocimiento científico – filosófico en el campo de la Tanatología.

Los objetivos que se pretenden alcanzar se centran, por un lado, en analizar la concepción filosófica del psicoanálisis respecto al duelo, la tragedia, el mito y la muerte en Hamlet. Por otro lado, y como objetivos específicos se espera determinar la posición (filosófica) del psicoanálisis respecto a la tragedia, el mito y la muerte en Hamlet, así como también describir las características de la tragedia, el mito y la muerte en Hamlet como sujeto melancólico.

Dentro de las investigaciones en el campo de la tragedia, el mito y la muerte desde la perspectiva filosófica, podemos citar, en primer lugar, el trabajo realizado por Harold Bloom denominada “*Freud: Una lectura Shakespeariana*”. El trabajo de dicho autor se centra en realizar una crítica literaria de la obra de Sigmund Freud, a partir de Shakespeare. Es necesario aclarar que dicha crítica del autor, la hace teniendo en cuenta a Freud como escritor y al psicoanálisis como literatura. Menciona, el autor, cierto poder desconcertante o enigmático de ciertas obras maestras de la literatura, y retoma especialmente a *Hamlet*, “como un problema que el psicoanálisis ha resuelto.”¹³

H. Bloom emprende en su trabajo la conjetura según la cual S. Freud aborda las tragedias (de Shakespeare) pues éstas son como revelaciones autobiográficas. Reconoce el autor que “la inteligencia de Shakespeare, pertenecía a todas las épocas, y los siglos venideros nunca podrán igualarla.”¹⁴. En este sentido, como estudioso de la influencia literaria, H. Bloom plantea que no es posible sobrestimar la influencia de Shakespeare sobre Freud.

Plantea, dicho autor, en su crítica literaria, que Freud abordó el *Edipo* con el objetivo de ocultar su gran deuda con Shakespeare. Al respecto, menciona Bloom que en *Hamlet* no es posible encontrar el Complejo de Edipo, mientras que por el contrario, en el Complejo de Edipo Freudiano, es posible encontrar lo que podría

¹³ Bloom, H.. El canon Occidental Barcelona. Anagrama. 1995. Pág 384

¹⁴ Ibid. Pág 387.

llamarse complejo de Hamlet, el cual define “no como pensar demasiado, sino pensar con demasiado tino.”¹⁵

De otra parte, señala Bloom en su crítica que

“Hamlet es un asunto íntimo para Freud: la obra lo lee, y le permite analizarse a sí mismo como un Hamlet. Hamlet no es un histérico...pero Freud tenía sus histéricos, sus pacientes, y los comparó con Hamlet... se comparó a sí mismo con Hamlet y con la ambivalencia de Hamlet.”¹⁶

Dicha postura crítica, lleva a Bloom a pensar si es realmente *Hamlet* y no Edipo, lo que interesa a Freud, aun habiendo escogido éste último el término de Complejo de Edipo y no “complejo de Hamlet”.

Señala H. Bloom, que Freud se niega a ver lo intelectualmente formidables que son Hamlet y Shakespeare. De igual forma, plantea que Freud es un poderoso mitólogo, “el gran creador de los mitos de nuestra época.”¹⁷

Finalmente, H. Bloom plantea que el complejo de Edipo y de Hamlet pueden ser considerados como obras maestras de la ambivalencia, al igual que Macbeth sería la obra maestra de la ansiedad.

Otro de los trabajos realizados en el campo filosófico es el planteado por María Gabriella Tealdos denominado “*Más allá de la Duda de Hamlet*”, en el cual la autora pone de manifiesto la relación entre la duda entorno a la presencia y ausencia de la filosofía de M. F. Sciacca. Esta autora analiza los aspectos filosóficos de la duda y del dilema, la alternativa, la necesidad de elegir entre dos

¹⁵ Ibid. Pág 389.

¹⁶ Ibid. Pág 392.

¹⁷ Ibid. Pág 395.

contrastantes soluciones. Presenta, Tealdos, en este trabajo, la creación de un hombre que vive su ser como drama inconciliable.

Igualmente, analiza la idea de libertad en el ser humano y en su finitud, la cual es concebida por la autora como una finitud que tiene por dentro la presencia de lo infinito.

Finalmente, en el ámbito nacional, se encuentra el trabajo realizado por Juan Felipe Calderón denominado "*La Tragedia Griega y el Mito Moderno*". En este trabajo el autor se plantea, como objetivo, un ejercicio de interpretación a partir del mito de *Tótem y Tabú* (el asesinato del padre primordial de la horda primitiva, a partir del cual el hombre ingresa en un nuevo orden social). De igual manera, el autor se propone mostrar como el banquete sacrificial descrito en el *Tótem y Tabú*, a medida que las sociedades evolucionaron hacia niveles culturales más avanzados, asumiendo distintas formas de representación. El autor retoma la cultura griega con el fin de mostrar la manera

“como el rito toma la forma de tragedia, misma que servirá como sustituto de él y alrededor del cual el pueblo griego reforzará ese lazo de unión que les permitirá conformar una comunidad, hasta constituirse en el paradigma que ordenará el nuevo pensamiento político de Grecia y posteriormente de occidente.”¹⁸

Señala F. Calderón que para Freud la tragedia tenía grandes similitudes con el rito totémico. Es así como en *Tótem y Tabú* se presenta la tragedia como una formación sustitutiva por medio de la cual el asesinato del padre primordial se manifiesta. Dice, el autor, que en la tragedia es posible distinguir dos figuras principales: el héroe y el coro; siendo el héroe quien debe sufrir, dado que sobre sí

¹⁸ Calderón, J.F. La Tragedia Griega y el Mito Moderno. Revista afecctio. U. de. A. 2002. Pág 2.

pesa la culpa trágica. Respecto a la culpa trágica, dice F. Calderón que Freud hace una interpretación en el sentido de que por medio de ella se hace pagar al héroe, quien representaría al padre primordial, por el crimen cometido contra el héroe mismo.

Generalidades

Shakespeare, Freud, Lacan, Aristóteles, Platón, Bloom, entre otros, son algunos de los autores que se recorren en esta investigación, y a través de ellos y por ellos, se busca escudriñar en la relación entre lo que se ha denominado piedras angulares del estudio investigativo: Mito, Tragedia, Muerte, Filosofía y Psicoanálisis.

Así, dichos autores permitirán, a partir de sus planteamientos filosóficos y psicoanalíticos, acercarse a la interpretación de *Hamlet*, de acuerdo a los objetivos planteados.

Aun así, existen otros nombres cuya creación la encontramos en la mitología y que a su vez fueron retomados por los trágicos: Edipo y Hamlet por nombrar solo dos de ellos. Son ellos base del pre-texto para esta investigación, dentro de cuyos intereses intenta dar cuenta del Sujeto melancólico, en lo que específicamente a Hamlet se refiere.

El objetivo principal de esta investigación, se centra en un análisis filosófico y, en éste, psicoanalítico, de la obra *Hamlet*, con el fin de dar cuenta, por un lado, de los duelos presentes en el personaje, así como también del hombre melancólico y las consecuencias de dicha melancolía en su actuar.

Tal pretensión analítica, además de soportarse lógicamente en la lectura de una de las obras cumbre del pensamiento inglés: la tragedia *Hamlet* (Shakespeare),

se basa en textos de Freud tales como *Duelo y Melancolía*, *La interpretación de los sueños*, *Tótem y Tabú*, *Más allá del principio del placer*, “Personajes Psicopáticos en el escenario”, “El creador literario y el fantaseo”, “Recordar, repetir y elaborar”, “La novela familiar del neurótico”, entre otros; de igual manera se abordan textos de Jaques Lacan entre los que se pueden mencionar: “Función y campo de la palabra y del lenguaje en Psicoanálisis”, “El mito individual del neurótico”, “Aun”, “Las formaciones del inconsciente”. Finalmente, y no significa esto que sea de menor importancia, el trabajo de investigación y de análisis que aquí se pretende, encuentra en obras como *Poética* de Aristóteles, *República*, *Ion* y *Fedro* de Platón y *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche, elementos de gran valor para el logro de los objetivos de investigación.

El sufrimiento trágico y con él el mito, así como los duelos de Hamlet, transformados en preguntas, y el deseo de saber, son motor para la entrada al trabajo investigativo.

1. APROXIMACIONES FILOSÓFICAS AL PROBLEMA DE LA CATARSIS.

En la *Poética* de Aristóteles es posible encontrar una forma de acceder al conocimiento que aun no es posible determinar. Dicho de forma más general, la obra aristotélica puede (quizá debe) ser vista como fuente de inspiración, útil para abordar problemas actuales como el trabajo del duelo en Hamlet, siempre que se tome la *Poética*, como una posibilidad de acceso al conocimiento, de la racionalidad.

Afirmar, entonces, que la *Poética* facilita un conocimiento, a partir del descubrimiento creativo, es mucho más que una interpretación intelectualista de lo estético. Es posible dudar, al considerar el conocimiento como algo objetivo, algo “descubierto” de la realidad o, a la inversa, como producto del sujeto, por tanto algo “construido”, por tanto *creado*. En la *Poética* encontramos una posibilidad de creación (*Poiésis*) y una posibilidad de imitación (*mímesis*), pues según Aristóteles la *mímesis*, en la tragedia y la comedia, la hallamos como función primordial.

Sucede que es posible, hoy día, considerar la *Poética* como un texto histórico. Aun así, el punto de vista expuesto en este apartado de la investigación sobre la pregunta por los duelos de Hamlet, parte de los problemas respecto a que en la *Poética* de Aristóteles se encuentra algo importante por decir en este sentido.

Muchos artistas ven su tarea como un modo de investigación de la realidad. De igual forma, no pocos científicos asumen su trabajo como una forma de creación. Una lectura de un tratado de teoría poética, así como de acceso al conocimiento, no constriñe, en absoluto, las cosas, sino que, por el contrario, permite ajustarse a las intuiciones de quienes pueden estar cerca de las prácticas consideradas paradigmáticamente poéticas (el arte) o epistémicas (la ciencia). En este sentido, podemos asumir la *Poética* como una forma de conocimiento que permite

conciliar, de modo positivo, los aspectos representativos y creativos. Conocer, entonces, es tanto *descubrir* como *crear* lo conocido, y a un tiempo las dos cosas. Para Aristóteles, las artes radican en distintas formas de imitación. Dentro de las diferencias entre sí, se destacan los medios que utilizan, por el objeto imitado o por el modo de la imitación (*Poética*, 1447^a). Pero su aspecto en común es la imitación.

En la tragedia, lo imitado es la acción humana por medio de la acción humana: “presentando a todos los imitados como operantes y actuantes”¹⁹. “De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran”²⁰. Respecto al vínculo existente entre imitación y conocimiento, es posible encontrarlo en la *Poética* tempranamente: “El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones)”²¹.

La imitación, en la tragedia, no se limita a la imitación de los productos de la misma, sino básicamente de su dinamismo, su acción. Respecto a lo humano, el arte imita las acciones de las personas y dicha imitación produce aprendizaje. Es posible entonces establecer una conexión entre *mímesis* y aprendizaje que no resulta ajena a los aspectos estéticos de ésta. Agrada la imitación en tanto que aporta conocimiento.

“Hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figura de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás...por eso, en efecto, disfrutan viendo

¹⁹ Aristóteles.. *Poética*. Monte Avila Editores. Caracas. 1991

²⁰ Ibid. (1448^a)

²¹ Ibid. (1448b)

*imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél*²²

Es propio entonces de la naturaleza humana, tal y como nos lo señala Aristóteles, el imitar y el aprender, y al ser éstos conforme a su naturaleza producen agrado. Así, uno de los mejores instrumentos que tenemos para aprender es la imitación. La creación artística es entonces uno de los procedimientos al alcance del hombre para investigar la realidad. En este sentido, el placer estético se encuentra en conexión con el conocimiento de la realidad que determinada obra de arte puede aportarnos. Pero, ¿por qué no observar directamente la realidad y aprender de ella, sin necesidad de la intermediación artística?

Platón nos señala que la realidad sensible es copia imperfecta de las ideas, y el arte es copia imperfecta de una copia imperfecta. Tiene un carácter degenerado y, por tanto, es poco su valor y utilidad en orden al conocimiento humano. Así, resulta más útil observar lo original que sus imágenes; mejor la realidad sensible que la copia artística, y por supuesto, mejor aun las ideas que el mundo sensible. Sin embargo, la posición aristotélica respecto al arte como instrumento de aprendizaje puede verse de otra manera. En Aristóteles, la *mímesis* artística no es solamente una representación, sino que también es una presentación de ciertos aspectos de la realidad. No existe, en Aristóteles, un mundo de ideas separado de lo sensible, sino por el contrario un mundo de sustancias, frente a cuyos aspectos sólo es posible acceder de modo activo, creativo, por medio de la obra de arte.

Se ha tratado de esclarecer el concepto de *mímesis* a partir de la *Poética*. De igual manera se han señalado las conexiones con aspectos epistémicos, arraigadas en la naturaleza humana. Sin embargo, es necesario resaltar que entanto que acceso al conocimiento, la *Poética* requiere de ser abordada desde el punto de vista

²² Ibid. (1448b)

creativo. El conocimiento surge de la integración y tensión entre *mímesis* y *poíesis*.

La *poíesis* (*poetas*) ha sido entendida etimológicamente como “hacedores”, lo cual significa no solo imitadores, sino auténticos creadores. En este sentido, al hacer énfasis en lo creativo, se compromete lo epistémico de la imitación.

Según el planteamiento aristotélico, el objeto imitado son las acciones de los hombres, más que los hombres mismos. En el teatro, la imitación de la acción es llevada a cabo por medio de la acción. “La tragedia es imitación de una acción...actuando los personajes...La tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en acción, y el fin es una acción..Además, sin acción no puede haber tragedia”²³.

Sin embargo, el estagirita plantea que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”²⁴. Dicho entonces, el texto dramático tiene la fuerza de lo vivido. En este sentido, comenzamos a observar la función creativa del poeta, la cual consiste básicamente en concebir una fábula (*mythos*) que representa con la fuerza de lo vivido, poniendo ante los ojos del espectador las acciones, la felicidad, la infelicidad, la vida.

El poeta, para Aristóteles, no es un historiador. Es ahora por tanto una necesidad señalar las diferencias entre el arte y la historia. Si, respecto al arte, Aristóteles enfatiza las diferencias, en la historia enfatiza las diferencias por el peligro de confusión; por tanto, las composiciones dramáticas no deben ser semejantes a los relatos históricos, a partir de los cuales se describe no una acción, sino un solo tiempo. La tragedia es una unidad orgánica, en tanto que la historia es un flujo abierto que se relata acotando por convención un segmento temporal.

²³ Ibid. (1448b)

²⁴ Ibid. (1450b, 1453b)

Surge entonces relacionado con este segmento temporal de la tragedia, el concepto de “lo posible”. Menciona Aristóteles en *Poética*: “Resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”²⁵.

En esto radica la clave de la construcción aristotélica, el lugar en el cual se encuentra en equilibrio *mímesis* y *poíesis*: la imitación no es de los hechos efectivos, sino de lo posible. Hay creatividad, en tanto que no se trata de imitar lo efectivamente ocurrido, pero también hay conocimiento, en la medida que el arte produce una aparición, un desvelamiento, pone “ante los propios ojos”(*Poética*, 1455^a) como si se presenciara “directamente los hechos”(*Poética*, 1455^a) una parte de la realidad que de otra forma permanecería desconocida: lo posible.

Lo anterior no se presenta de cualquier modo, sino de una forma como si fuere efectivo, vívidamente, danzando ante los ojos del espectador gracias a la operación creativa del artista. Por tanto, lo posible de acuerdo con Aristóteles, corresponde a una parte de lo efectivamente sucedido “pues no habría sucedido si fuese imposible”²⁶.

Aun así, lo sucedido no concluye lo posible, y es por lo tanto función del poeta explorar este ámbito de lo posible. Esto posible, abarca mucho más que lo sucedido y contiene a su vez lo que debe ser (*Poética*, 1460^b), señalando de este modo las implicaciones morales del arte.

De acuerdo con Aristóteles, lo posible es muy amplio, al punto de parecer inverosímil: “pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil”²⁷.

²⁵ Ibid. (1451^a).

²⁶ Ibid. (1451^b)

²⁷ Ibid. (1456^a)

El poeta utiliza diversos medios que van desde lo enigmático, lo maravilloso, hasta lo imposible, lo falso, para decir lo posible y mostrarlo a la vista. Lo anterior no significa que el poeta no esté comprometido con la verdad. Todo lo contrario. Para mostrar ante los ojos del espectador la verdad de lo posible, se vale de recursos de lo imposible. Los textos de Aristóteles que hacen referencia a estos recursos poéticos muestran claramente que todos son compatibles con una voluntad de verdad, estando al servicio de ésta.

Aristóteles señala que “la esencia del enigma radica en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables”(Poética, 1458^a). El arte da cabida a lo inverosímil, lo irracional, incluso lo falso: “Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido”(Poética, 1460^a). Con el fin de facilitar celeridad y credibilidad a lo posible, “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”(Poética, 1460^a).

En conclusión, y de acuerdo con lo señalado por Kaufman, el fin del arte radica en poner ante los ojos, impresionar, presentar vívidamente lo posible, aun mediante el recurso de lo imposible verosímil. Lo anterior no anula el carácter exploratorio del arte, comprometido con la verdad, su carácter de indagación en el espacio de lo posible; por el contrario, posee los recursos expresivos que permiten dar viveza a la presentación.

En este sentido se entiende que “en orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble”(Poética, 1461^b). De otra parte, Aristóteles señala que el objetivo de la tragedia radica en un sino de purificación (*kátharsis*) del alma. Es este aspecto considerado como el núcleo de la *Poética*; por tanto es necesario buscar alguna compatibilidad con la lectura espistémica que se ha abordado.

“Es pues la tragedia imitación de una acción...actuando los personajes...y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”²⁸. Así pues, la tragedia es imitación de la acción posible por medio de la acción dramática, que pone ante los ojos del espectador lo posible, y a su vez produce compasión y temor, y a través de ellos la purgación de estas afecciones.

Ahora bien, quizá la pregunta obligada y que se desprende del abordaje realizado hasta el momento es la siguiente: ¿Es posible una lectura epistémica del anterior pasaje? La respuesta requiere tener en cuenta que Aristóteles, en *Retórica*, afirma los aspectos epistémicos de la compasión: “pueden padecer (compasión) los que ya han padecido pero se han puesto a salvo, y los de edad avanzada, tanto por prudencia como por experiencia, y los débiles, y los más temerosos, y los instruidos, pues son muy reflexivos”²⁹.

Se puede llegar a la compasión a partir de la prudencia, la virtud intelectual, la experiencia, la reflexión. Son múltiples las formas de conocimiento que permiten llegar a que se sienta compasión. La compasión es en sí misma una forma de conocimiento vivido a partir de lo que otros sienten.

Por razón de la tragedia es posible dicha presentación vivida de pasiones ajenas que el espectador vive como propias, ya que se le pone frente a sus ojos por medio de los recursos dramáticos la posibilidad de que él mismo sufra: “Evidentemente es necesario que quien ha de compadecer se halle en tal situación que piense que puede sufrir algún mal o él o alguno de los suyos”³⁰.

Igualmente, señala Aristóteles :

“Y, puesto que los sufrimientos próximos mueven a compasión, mientras que los alejados diez mil años en el

²⁸ Ibid. (1449b)

²⁹ Aristóteles. *Retórica*. Caracas. Monte de Avila Editores .(1385b).

³⁰ Ibid. (1385b)

*pasado o en el futuro, por no temerlos ni recordarlos, o no mueven a compasión en absoluto o no con igual fuerza, necesariamente los que se ayudan con gestos, con la voz, con el vestido y, en general, con la representación, despiertan más compasión*³¹.

Mediante la compasión y el temor se persigue la purificación del alma. Al respecto, Aristóteles parece entender que un alma dominada por las pasiones es un alma enferma. Por tanto, la “cura” no consiste en la eliminación de estas pasiones, sino en su reducción mediante purgación a una intensidad que permita el control de las mismas por parte del alma. Es, por tanto, una tarea de liberación del alma, que implica pasar de un estado de merced de las pasiones a ponerlas a su servicio. Realmente se trata de integrar los aspectos emocionales y racionales, a través de recursos dramáticos que permiten el conocimiento, tanto de las propias pasiones como de sus posibilidades.

Hemos entrado entonces en los terrenos de la catarsis, sin embargo, es aun necesario retomar y profundizar en la *Poética* para que de esta manera, logremos claridad en el curso trazado con fines de la investigación.

En *Poética*, Aristóteles, tal y como lo hemos señalado, nos dice que no es poeta el que compone versos, sino el que *imita* mediante el lenguaje; dicho de otra manera, el que crea obras de arte literarias. En Aristóteles *poietiké* se concibe activamente como “arte de la composición poética”, pero de igual manera y de forma pasiva, como “estudio de los principios y esencia de dicho arte”. En la *Poética* es posible encontrar reflexiones acerca de la disposición del alma del poeta, de los medios que utiliza para su actividad creadora.

Aristóteles, entonces, nos ha legado en su obra, la visión del valor catártico de la poesía trágica.

³¹ Ibid. (1385b)

El término catarsis se encuentra, en Aristóteles, por primera vez en el espacio de una teoría poética. En su obra *Política*, abordando las variadas utilidades de la música, manifiesta que debe usarse “para la educación y la catarsis”. “... a qué llamamos catarsis ahora (lo decimos) simplemente, pero lo diremos de nuevo en los (libros) sobre *poética* con más claridad...”.

De otro lado, en la *Poética*, dicho término solo aparece vinculado a la definición de la tragedia y sin ulterior explicación.

Dado lo anterior, una comprensión completa del término que logre mayor amplitud en el terreno filosófico propio de Aristóteles, y porqué no, más allá de ella, demanda un acercamiento contextual que permita enfocar el objeto de investigación a la luz de los conceptos primordiales que se inscriben en la explicación de la tragedia abordada en la *Poética*. En este sentido, se considera la *mimesis* como principio fundamental de la teoría de la tragedia en Aristóteles; la *acción*, objeto de la imitación trágica; y la *compasión* y el *temor*, como efectos de la poesía trágica en el espectador.

En la *Poética*, el filósofo nos ofrece la definición de la condición de la tragedia. En éste apartado se lee: “Trataremos, pues, ahora de la tragedia, una vez obtenida la definición de su esencia, que se desprende de lo dicho. Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y el temor, a la purificación de estas pasiones”³².

³² Aristóteles. *Poética*. Caracas. Monte de Ávila Editores. (1449b)

1.1 APROXIMACIONES PSICOANALÍTICAS AL PROBLEMA DE LA CATARSIS.

La palabra catarsis a la cual Aristóteles hace referencia en *Poética* con el fin de investir el proceso mediante el cual es posible la “purga”, “depuración”, “purificación” o “eliminación” de las pasiones producidas una vez el espectador de la obra teatral asiste a la representación de una tragedia, es ahora retomada por el psicoanálisis a partir de *Estudios sobre la histeria* de Sigmund Freud .

El concepto de catarsis en la teoría psicoanalítica solo puede comprenderse recurriendo a la teoría de Freud respecto a la génesis del síntoma histérico, tal y como fue expuesto en *El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos*. La persistencia del afecto ligado a un recuerdo depende de varios factores, siendo el más importante, la forma como el sujeto reacciona frente a determinado acontecimiento. La hipótesis que se encuentra en el concepto de catarsis, está relacionada con el hecho según el cual, si tal reacción es lo suficientemente intensa, gran parte del afecto ligado al acontecimiento desaparece. De igual manera, si dicha reacción es reprimida, el afecto persiste ligado al recuerdo. Así, pues, la catarsis se constituye como el mecanismo que permite a *Hamlet* reaccionar frente a los acontecimientos que lo embargan. Freud menciona que: “El hombre encuentra en el lenguaje un sustituto de la acción, mediante el cual el afecto puede ser derivado por catarsis casi de idéntica forma”³³. Se trata así de permitir que *Hamlet* logre “sacar”, por medio de la palabra, su secreto patógeno que lo mantiene en estado de alienación.

Son varios los textos en los cuales Freud señala la importancia de la catarsis. Así, en “*Recordar, Repetir y Elaborar*” (1914) por ejemplo, haciendo referencia a la profundidad de la técnica psicoanalítica, manifiesta el empeño inicial por “hacer

³³ Freud. S. Estudios sobre la histeria (1893-1895). Obras Completas. Vol. II. Amorrortu. Buenos Aires. 2006. Pág. 195.

reproducir los procesos psíquicos de aquella situación a fin de guiarlos para que tuvieran su decurso a través de una actividad consciente.”³⁴

Quizá sea en *Personajes psicopáticos en el escenario*, en donde Freud muestra con claridad absoluta, la relación y dinámica propia de la catarsis. Es así como, en dicho texto plantea:

*“Si el fin del drama consiste en provocar <terror y piedad>, en producir una <purificación> (purga) de los afectos, como se supone desde Aristóteles, ese mismo propósito puede descubrirse con algo más de detalle diciendo que se trata de abrir fuentes de placer o de goce en nuestra vida afectiva (tal como a raíz de lo cómico, del chiste, etc. se las abre en el trabajo nuestra inteligencia, el mismo que había vuelto inaccesibles muchas de esas fuentes). A este fin cabe mencionar en primera línea, no cabe duda, el desahogo de los afectos del espectador. Y el goce que de ahí resulta responde, por una parte, al alivio que proporciona una amplia descarga...”*³⁵

En este sentido, podemos preguntarnos con el psicoanálisis en relación a la filosofía, ¿cómo se presenta el fenómeno de la catarsis en la obra de Shakespeare, *Hamlet*? ¿Permite el psicoanálisis y la filosofía, a través de la catarsis que encuentra en el hecho teatral, separar a *Hamlet* que se sincera, y vaya entonces analizando sus actos?

Posiblemente podemos retomar algunos apartados de *Hamlet* e intentar con ellos, mostrar una aproximación al hecho catártico y, por tanto, responder estas preguntas.

³⁴ _____ Recordar, Repetir y Re-Elaborar. Obras Completas. Vol. XII. Amorrortu. Buenos Aires. 2006. Pág. 145.

³⁵ _____ Personajes psicopáticos en el escenario. Obras Completas. Vol. VII. Amorrortu. Buenos Aires. 2006. Pág. 277.

En el diálogo de Hamlet con los (cómicos) bufones. El primer actor le pregunta: ¿“Qué parlamento, mi señor”? Hamlet responde:

*“Uno que os oí una vez, pero que nunca ha sido hecho en teatro, o si lo fue sería una sola vez, pues, según creo, la obra no le gustó a nadie... ¡Echadle caviar al vulgo! Pero, según recuerdo yo – y muchos otros cuyo juicio en materias como ésta es de mucho valor – era una obra excelente, con escenas muy bien diseñadas, y hecha con sobriedad y con ingenio. Recuerdo que alguien dijo que los versos no tenían la sal necesaria para sazonarlo todo, ni suficiente acento en la frase para llamar al autor apasionado, aunque reconocía que el método era correcto, formativo, agradable... Y más bello que bueno”.*³⁶

Más adelante Hamlet le dice al Cómico:

“Decid los versos, os lo suplico, como yo los he recitado, que salgan con naturalidad de vuestra lengua. Si los declamáis a la manera que usan muchos actores, mejor sería dárselos a un pregonero para que los recitara. Ni hagan de sierra vuestras manos como queriendo cortar aire... antes bien usadlas con delicadeza. Pues en el torrente, tempestad, en el torbellino – por decirlo así – de vuestra pasión, habéis de hacer alarde de templanza, de mesura. Me destroza el alma oír a un forzado, empelucado actor, destrozar y hacer jirones la pasión que interpreta, atronando los oídos de la chusma, que no son capaces de entender nada que no sean pantomimas y el estruendo. Haría azotar a los que así obran por sobreactuar el papel

³⁶ II. ii. 460.

de Termagante. Esto es como ser más Herodes que el propio Herodes. Os ruego, evitadlo.³⁷

Primer actor: Lo aseguro a vuestra Alteza.

Hamlet: *“Tampoco vayáis a exagerar la modestia, sino que debéis dejar que la discreción os guíe. Ajustad en todo la acción a la palabra, la palabra a la acción... procurando además no superar en modestia a la propia naturaleza, pues cualquier exageración es contraria al arte de actuar, cuyo fin – antes y ahora – ha sido y es – por decirlo así – **poner un espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde.** Y esto sin exageraciones en uno u otro sentido, pues, aunque hacen reír a los necios, irritan a los discretos, cuya crítica – aunque de uno sólo se trate – debe pesar más en vosotros que la de un teatro lleno de los más torpes. Sé de actores a los que he visto en escena – a los que he oído elogiar ¡y mucho! – que no entiendo – y seré discreto al expresarme – ni acento de cristianos, ni su traza, ni la de pagano u hombre alguno, se pavoneaban y gritaban de modo tal que llegué a pensar si no se trataba de aprendices de la naturaleza y no de hombres, pues que tan detestablemente imitaban a los humanos”.*³⁸

Primer actor: *“Confío en que nosotros ya hayamos corregido, en parte, todo esto”.*

Hamlet: *“Corregidlo del todo. Y procurad que los que hagan de bufones no digan más de lo que pone el texto, pues algunos de ellos dan risotadas para que los espectadores*

³⁷ Ibid. 10.

³⁸ III. ii . 20.

*más necios les secunden, cuando hay otros detalles de la comedia que merecen ser considerados. Esto es intolerable y pone en evidencia la más estúpida de las ambiciones en los que los practican. Ea, id a prepararlos”.*³⁹

Freud, acudiendo entonces a Hamlet, nos muestra cómo, a través del diálogo con los bufones, el personaje, siendo espectador, encuentra el camino para alcanzar el hecho catártico. En este sentido, Freud señala que comparando el juego del adulto con el adulto como espectador de la obra, que

*“el espectador vivencia demasiado poco; se siente como un mísero desecho a quien no puede pasarle nada. “ha tiempo ahogó su orgullo, que situaba su yo en el centro de la fábrica del universo; mejor dicho, se vio obligado a desplazarlo: quería sentir, obrar y crearlo todo a su albedrío; en suma, ser un héroe. El autor – actor del drama se lo posibilitan, permitiéndole la identificación con un héroe. Y al hacerlo, le ahorran también algo que el espectador sabe: esa promoción de su persona al heroísmo no sería posible sin dolores, sin penas, sin graves tribulaciones que casi le cancelarían el goce; bien sabe que solo posee una vida, que podría perder en uno de esos combates contra la adversidad”.*⁴⁰

Los pasajes de Hamlet, junto con lo planteado por Freud, permiten señalar la dinámica de la catarsis, así como sus diversas manifestaciones, pues el penar de *Hamlet*, es amortiguado por la certeza de que, el personaje representado en la escena de los bufones, *actúa y pena*, y a su vez, se trata de un juego teatral que no hace peligrar su seguridad personal.

³⁹ Ibid.50.

⁴⁰ Freud. S. Personajes psicopáticos en el escenario. Obras Completas. Vol VII. Amorrortu. Buenos Aires. 2006.

El ideario de la catarsis se completa con nuevas aportaciones semánticas: soltura y naturalidad, moderación, templanza, elegancia, huir de las exageraciones y de lo pasional, sencillez y justa expresión, adecuación entre la palabra y la acción. Pero, ¿no es la opinión Hamlet más una burla que una verdadera opinión? ¿Cómo es posible tomar en serio las protestas de templanza estética, de serenidad y elegancia, si lo hemos oído hablar como un demente, aun siendo su demencia algo fingido? ¿Por qué considerar que Hamlet habla en serio con el Cómico cuando se ha burlado de Polonio? La respuesta a estas aparentes contradicciones quizá la encontremos en el contexto de la catarsis y de lo que de ella se ha planteado. Es el Hamlet quien se lamenta de la diferencia entre el verdadero dolor y su expresión ficticia en labios del autor. Y el poder “descargar” este lamento tiene en él un efecto catártico. Hamlet encuentra en esta posibilidad catártica, y basa su ardid desenmascarador, en la potencia emocional del teatro, de la palabra. Hay aquí un problema del cual es necesario ocuparnos dado su interés con relación a la catarsis. Me refiero al teatro – de hecho, en *Hamlet*, un teatro dentro del teatro ¿puede producir catarsis?

¿Debe producirla? La eficacia que busca Hamlet con sus consejos de moderación al Cómico se dirige a desenmascarar al rey homicida.

“He oído cantar – reflexiona Hamlet – que personas delincuentes, asistiendo a un espectáculo teatral, se han sentido a veces tan profundamente impresionadas por el solo hechizo de la escena, que en el acto han revelado sus delitos, porque aunque el homicidio no tenga lengua, puede hablar por los medios más prodigiosos. Voy a hacer que esos Cómicos representen delante de mi tío algo parecido al asesinato de mi padre”⁴¹

⁴¹ Ibid.

El efecto emocional (catártico) está dirigido a la conciencia de un solo espectador, el único implicado en los actos delictivos que la trama evoca.

¿Cómo se llama la obra? Pregunta el rey a Hamlet. Éste responde:

*“La Ratonera. ¿Por qué? Me diréis. Es una metáfora. Esta obra representa un asesinato cometido en Viena. El duque se llama Gonzago y su esposa, Bautista. Ahora lo veréis. Es una perfecta canallada. ¡Pero no importa! Vuestra majestad y yo tenemos el alma limpia y en nada nos afecta. Que cocee el penco que tenga mataduras, pero nosotros tenemos los olmos sanos”.*⁴²

De lo anterior se desprende que así como el único juicio estético admisible es el de un solo “discreto” frente al de la multitud ignorante, la única reacción emocional (catártica) interesante es la de un solo implicado frente a la indiferencia de los demás, “que tenemos inocente el alma”. Cabe entonces preguntarnos si los consejos de moderación que Hamlet daba a los actores eran necesarios para producir un coherente efecto emocional “en cualquier espectador” o solo respondían a la necesidad de ser bien considerados por una crítica inteligente. Finalmente, y frente al problema de la catarsis, en todo caso, ¿podemos pensar que el problema de la eficacia emocional que ésta busca producir o debe producir tras una representación dramática, no es un problema real, sino un hecho circunscrito a la lógica argumental de *Hamlet*?

⁴² Ibid. 240.

2. MITO, FILOSOFÍA Y PSICOANÁLISIS.

El presente capítulo debe ser entendido y abordado como un recorrido particular que parte del anudamiento del mito y la poesía, encontrado en la obra de Shakespeare: *Hamlet* y algunas obras de Freud y Lacan. ¿Por qué relanzar una vez más el mito y la poesía, en una época caracterizada por el furor de la ciencia, la técnica y el pragmatismo? Quizá ante esto deba decirse que el Psicoanálisis no es una ciencia ni tampoco una filosofía, sino, como lo señala J. A. Miller, una experiencia de lo *real*, insertada en un discurso. ¿Cuál es el valor de los mitos y de la mitología en el conocimiento humano? Quizá la respuesta esté dada por el hecho de que el psicoanálisis, al igual que los mitos, comparte la dimensión del relato o la narración en la búsqueda por la verdad, en ese encuentro con lo *real*. De ahí la necesidad que surge en el presente capítulo de dilucidar la relación de la filosofía y el psicoanálisis con la mitología y el mito, en general, así como de esclarecer el atravesamiento y la lógica que la experiencia del personaje (Hamlet) establece en el seno del mito que construye. Así, y al hilo de la argumentación que se ha iniciado acerca de la mitología y la filosofía y el psicoanálisis, es necesario relanzar y desarrollar no solo el concepto de mito en su relación con la filosofía y el psicoanálisis, sino que también en su importancia y relación con la catarsis. Y es que quizá la cuestión más significativa por dilucidar aquí, no es tan solo si el psicoanálisis principalmente, y la filosofía, participan de la mitología, sino cómo alimentándose del mito (recordemos que, respecto al psicoanálisis, el marco teórico está sostenido suficientemente en la mitología) pueden acercarse a resolver problemas y cuestiones candentes (como el duelo en Hamlet) para ir más allá del mito que arrastran las propias palabras. Una vez argumentada esta tesis inicial que articula el valor del mito en la filosofía y el psicoanálisis, quizá sea necesario abordar el valor que tiene el mito en la cultura, así como su nacimiento, su desarrollo y su supuesto ocaso a manos de un *logos* naciente.

Lo anterior, con el fin de mostrar justamente el punto de articulación existente entre los mitos ancestrales y la novela familiar que relata el neurótico (*Hamlet*).

De igual manera, se hace interesante analizar cómo el mito y su valor dentro de la catarsis, ofrece un espacio igualmente interesante para mostrar la articulación y el empuje entre la mitología y la construcción mítica de Freud y de Shakespeare.

Dicho en otras palabras, si el mito ha servido de guía en nuestra cultura tanto a nuestros ancestros como a la invención de Freud del psicoanálisis (Edipo, la mitología de las pulsiones, el mito del asesinato del padre...), de igual manera puede resultar de utilidad para dilucidar su conceptualización y abordaje en la catarsis (en tanto que ésta lleva a la cura).

Ahora, para el estudio del mito y su construcción en la filosofía y el psicoanálisis, es necesario un recorrido a partir del saber griego, que, como es sabido, basó sus guiños conceptuales en un influjo poroso entre *Mythos* y *logos*, intentando así dar claridad a la cura (catarsis) mediante un análisis crítico del mito. Y es que, el mito y su eco poético (lógica del mito construida con unas palabras que despiertan) brindan la oportunidad para pensar todo el entramado *mito – experiencia analítica* a partir de la dimensión de la palabra y la inercia de un mito que se sostiene a través del fantasma de la catarsis.

Son entonces estos aspectos los que dan configuración a una apertura inicial que, a manera de introducción del presente capítulo, permiten situar una parte del asunto que preocupa la presente investigación.

En esta búsqueda del espacio propio de la filosofía y del psicoanálisis y de su experiencia a partir del mito como efecto del encuentro con lo traumático del lenguaje, es también necesario despejar claramente el concepto y el valor que

tiene el lenguaje en nuestra cultura, para introducir, así, la gestación del mito (y del psicoanálisis) a partir de él.

Finalmente, un trabajo de investigación cuya pretensión se centra en encadenar el mito y la poesía en el psicoanálisis y la filosofía, debe fundamentar, además, cómo la invención y la construcción del psicoanálisis específicamente, se nutren de una construcción de orden literario y mítico desde el comienzo. Al hilo de la experiencia analítica filosófica, se pretende mostrar cómo la cura catártica camina hacia lo *real* como ese imposible de decir. En este sentido, los meandros de la experiencia analítica se verán interrogados a partir de las creencias e ilusiones que inauguran y sostienen la travesía del sujeto (*Hamlet*) supuesto poeta.

2.1. ENTRE AGUAS TURBULENTAS.

“No se trata de psicología lo que se trata en el psicoanálisis, sino precisamente de una experiencia de la sin razón que la psicología del mundo moderno tuvo por objeto ocultar”⁴³.

“¿Por qué no utilizarlo ahora para señalar ese límite que el propio mito encubre, en tanto que el mito no es más que ese enunciado que vela lo imposible?”⁴⁴.

¿Es posible hacer nuevamente del mito un modo de relanzar el marco de comprensión de la teoría y la experiencia analítica filosófica y psicoanalítica? Es esta una pregunta que supone claramente una manera de mantener vivos a la filosofía y al psicoanálisis a la vez que interroga la experiencia en estos campos.

Y es que la cuestión de mayor trascendencia que se debe puntualizar, no es si el psicoanálisis participa de la mitología, sino cómo, alimentándose del mito (en tanto

⁴³ Foucault, M. Historia de la locura en la época clásica. Fondo de Cultura Económica. Madrid. Pág 245. 2006.

⁴⁴ Lacan, J. Seminario III. La Psicosis. Buenos Aires. Paidós. 2007. Pág. 197.

que su marco teórico está sostenido en el mito de Freud) puede resolver problemas y cuestiones filosóficas y psicológicas candentes (como es el caso de la muerte y el duelo en *Hamlet*) e ir finalmente más allá de ese mito que arrastran las propias palabras. Así, si bien la experiencia analítica (filosófica y psicoanalítica) la encontramos en la construcción de la narración (lo narrado por Hamlet) (es decir, en ese mito puesto en palabras), la cuestión que exige claridad es cómo y porqué la filosofía y el psicoanálisis son operativos en relación con la queja que, construida con palabras, apunta a un malestar y es su fuente.

Así, la filosofía y el psicoanálisis vienen a aprovechar y a instrumentalizar todo el saber que encierran los mitos y la mitología en el conocimiento humano, en un intento de aprehender la verdad. Porque el psicoanálisis y la filosofía, al igual que los mitos, comparten la dimensión del relato o la narración en la búsqueda de una verdad, en su encuentro con lo *real*. Pero una verdad que discurre y brota entre las mismas palabras a partir de una pregunta. El psicoanálisis y la filosofía comparten por igual, todo un espacio de preguntas que, por decirlo de algún modo, asedian al ser de la palabra y que configuran su malestar.

Sin embargo, a diferencia de las religiones, al psicoanálisis y a la filosofía no les preocupa la muerte ni ese Otro al que la religión alimenta, sostiene y garantiza. Porque es que a la filosofía y a la ciencia psicoanalítica, al igual que los textos arcaicos griegos, les interesa mucho más la vida. Frente a la muerte, filosofía y psicoanálisis son más bien un marco de frescura vital que sigue ese legado de vida del mundo griego. Al respecto podemos citar a G. S. Kirk quien nos dice:

Los griegos no perdían el tiempo en intentar explicar la muerte o hacerla más digerible...Muy al contrario, la literatura griega está llena de una aceptación directa e inequívoca de la mortalidad del hombre, y Homero y Píndaro y los trágicos subrayan repetidamente que entre los dioses y hombres existe a este

*respecto una distancia insalvable...Que todos deben morir es una idea que se acepta sin plantear más problemas*⁴⁵

Sin embargo, en *Hamlet* encontramos una vida agujereada en donde la presencia de ese Otro, (acaso el espectro) como garante del saber, forma parte de una ilusión que dota de esperanza y sentido a la vida humana, aunque también de sufrimiento, queja y duda.

Es así como encontramos en Hamlet ese ser “demasiado consciente”, esa enfermedad justamente que padecía, como la fuente de su abyección, de sus tormentos intelectuales, de su inacción, como el mismo Hamlet lo confiesa al decir:

*“La conciencia, así, hace de todos cobardes y, así, el natural color de la resolución se desvanece en tenues sombras del pensamiento; y así empresas de importancia, y de gran valía, llegan a torcer su rumbo al considerarse para nunca volver a merecer el nombre de la acción”.*⁴⁶

Ahora bien, para poder alcanzar este punto de silencio que encontramos en el interior de *Hamlet*, la experiencia filosófica y analítica nos permiten acudir a la construcción de ese mito que anuncian las palabras del personaje en su confrontación con ese imposible decir que vela el mito. Y es que para lograr separar el hechizo de sentido ejercido por las palabras en la búsqueda de esa verdad que encierra la narración, es preciso y necesario hacer resonar el sinsentido que late en las mismas, como alma y motor del propio discurso.

Después de anular, por medio del razonamiento, toda posibilidad de acción vengativa, Hamlet actuará irreflexivamente, como no podía ser de otra forma, por una compulsión irracional que muestra tener mayor potencia que las tendencias

⁴⁵ Kirk, G.S. El mito, Barcelona, Paidós. 1985. Pág. 240-241

⁴⁶ III. i. 80.

represoras de la cultura. Disuelta toda posibilidad en el avance de su imaginación, luego de haber fundido todas las razones de cualquier motivación en la fragua de la razón escéptica, Hamlet no puede actuar sino de manera irracional. Lacónicamente, negando todas las razones de actuación, sólo le es posible actuar sin razones.

2.2. AL PRINCIPIO...TODO FUE MITO Y POESÍA.

Es necesario partir de una premisa que servirá de guía. Freud construye, inventa, narra y da sentido a su teoría de forma mítica y literaria. Discurso narrativo, mezcla de ficción y realidad, que denominará tempranamente la *novela familiar del neurótico*. De igual manera, Freud da fundamento a su construcción teórica, partiendo de un origen y desarrollo mítico (mito de Edipo, el padre de la horda primitiva o el modelo pulsional).

G.S Kirk (citado por López Herrero, 2008), presenta una secuencia esclarecedora que permite comprender no sólo el valor y la importancia que tiene el mito para el psicoanálisis:

Tres son los principales desarrollos de la cuestión que ha conocido el estudio de los mitos hoy día. El primero fue la verificación de que los mitos de las sociedades primitivas son de máxima importancia para la consideración global del asunto, verificación que se asocia especialmente a los nombres de Tylor, Frazer y Durkheim. El segundo de ellos es el descubrimiento del inconsciente por parte de Freud y su relación con los mitos y los sueños. El tercero es la teoría estructural del mito propuesta por el gran antropólogo francés Claude Lévy-Strauss⁴⁷.

⁴⁷ Ibid. pág. 55

Y es precisamente a partir de esta propuesta estructuralista que Lévy-Strauss formula sobre los mitos, que Lacan va a relanzar el psicoanálisis, en un inicio a través de la lógica del significante y el análisis del mito, para luego intentar ir más allá de ese mito que vehiculizan las palabras.

De acuerdo con G. S. Kirk (citado por López Herrero, 2008):

“El mito se trata de un producto de la lengua, que, a su vez, junto con la música y el sonido rítmico, forma un cuarto modo o modo auditivo. Lo mismo que los elementos de la lengua (sonidos o fonemas) carecen de sentido, si se les toma aisladamente, y sólo adquieren significado en su combinación de otros fonemas, de la misma manera los elementos del mito (los elementos narrativos aislados, las personas, los objetos) carecen por sí mismos de significado, adquiriéndolo sólo por su relación con cada uno de los demás...(hasta hacer de esa estructura de “significado” real del mito como inconsciente)...Los autores o repetidores de los mitos no serán conscientes del tipo de significado, que él, Lévy-Strauss, les atribuye. El análisis mítico no puede tener por objeto el mostrar cómo piensan los hombres; no pretende mostrar cómo piensan los hombres en sus mitos, sino cómo se piensan los mitos en los hombres, sin que se den cuenta”⁴⁸.

Por su parte, J. A. Miller (2005) frente al mito y como forma de profundizar en el sujeto y en el agujero del ser parlante como motor del entramado formal del mito, para hacer de él el elemento esencial de lo *real* plantea:

“Ordenar un real fuera de sentido condujo a Lacan a una nueva fenomenología, ordenar un real previo a lo que la estructura da sentido y que por ello mismo no puede ser definido, por muy impensable que pueda parecer en tanto fuera de sentido. Es un

⁴⁸ Ibid. Pág. 55-57

real con relación al cual la estructura aparece no sólo como una construcción, sino como una elucubración. Real fuera de sentido y elucubración son dos términos correlativos, por eso la última enseñanza de Lacan consiste en desanudar en el psicoanálisis lo real y el saber”⁴⁹.

Respecto a lo anterior y teniendo en cuenta el análisis filosófico y psicoanalítico del personaje que nos interesa (Hamlet), y a su vez teniendo en cuenta la catarsis y/o la cura catártica en su relación con el mito, es posible decir que éste se construye a partir de las propias palabras que el personaje (en un intento por cernir esa verdad que apunta a la dimensión de lo inconsciente), lo *real* se construye lógicamente a partir de un simbólico mítico que intenta formalizar y dar cuenta de ese imposible decir que constituye propiamente lo *real*.

Son entre otros, estos planteamientos en su articulación con la cura catártica los que permiten entonces un análisis crítico del mito. Y es que al fin y al cabo estos planteamientos igualmente han despertado parte del interés investigativo del presente trabajo, y han generado inquietud por la cultura y el saber griegos, que, como es sabido, basó sus guiños conceptuales en un influjo poroso entre mito y razón. Así, fueron los mismos griegos, y tal vez de manera principal a través de la figura de Platón quienes dieron el nombre de mito a todo ese saber antiguo constituido en sabiduría que, como eslabón perdido y originario, dio paso al naciente *logos*:

“El mito tiene, en relación con la verdad, el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio”⁵⁰

Vemos entonces cómo surge, en el mundo griego, una nueva forma de pensar, un salto conceptual sin comparación en la cultura, que se nutre de ese nuevo aguijón

⁴⁹ Miller. J.A.. *Los signos del goce*. Paidós. Argentina. Pág. 203. 1999

⁵⁰ Gadamer, H.G. *Mito y razón*. Paidós.Barcelona. 1997.

mental de carácter reflexivo desde el que surgirá toda la floreciente filosofía y, con ella su exaltado amor a la sabiduría.

Ahora bien, todo este mundo griego sostenido gracias a la invención del mito no debería resultar distante para el psicoanálisis. Basta con recordar que al fin y al cabo podemos ver como el psicoanálisis es una invención mítica de Freud, por más que supiera (Freud) descubrir la dimensión de lo inconsciente a partir de la serie de fenómenos desechados por la ciencia (sueños, lapsus, olvidos, actos fallidos). En otras palabras, Freud supo escuchar el eco de un decir que apuntaba hacia ese otro escenario que palpita en las propias palabras.

Freud no dudó, por ejemplo, en utilizar fuentes míticas para mostrar el recorrido de su trabajo analítico. Y es ésta una particularidad que de igual manera Lacan manifestará con total acierto al formular la necesidad del mito en el psicoanálisis:

“El mito es lo que da una forma discursiva a algo que no puede ser transmitido en la definición de verdad, porque la definición de la verdad sólo puede apoyarse sobre ella misma y la palabra en tanto que progresa la constituye. (Pero) la palabra no puede captarse a sí misma ni captar el movimiento de acceso a la verdad como una verdad objetiva. Sólo puede expresarla de modo mítico. En este sentido puede decirse que aquello en lo cual la teoría analítica concretiza la relación intersubjetiva, que es el complejo de Edipo, tiene valor de mito”⁵¹

Y es que, a pesar de las matizaciones críticas posibles de hacer a la obra freudiana, sus textos marcan una orientación a la cura (a través de la catarsis), en tanto que sirven como aproximación, mediante el mito, a ese *real* imposible de aprehender que Freud intuye cuando nos habla acerca del *ombligo del sueño*. Un

⁵¹ Lacan, J. *Intervenciones y textos 2.*. Buenos Aires. Manantial. 2006. Pág. 39

real necesario, misterioso e instigador que se constituye en el devenir de la cura analítica y que es posible vislumbrar en *Hamlet*. Porque su narración en forma de poesía (¿o novela?) como instrumento esencial de la construcción de su mito, no deja de ser sino uno de los elementos que se deben formalizar en el contexto de la cura catártica.

De alguna manera, el psicoanálisis y la filosofía parten de esa condición. Si la queja de *Hamlet* encierra ciertamente un goce, ¿esa queja y su silencio pulsional de inicio, que tanto lamenta (por otra parte) él, en calidad de supuesto sujeto pasivo, podrá producir también un saber a partir del mito? Es esta pregunta la que se cierne en el encuentro inicial con el personaje. Es por tanto de eso, de lo que trata esta investigación: poder establecer si *Hamlet* y su goce concernido en la queja consentirá un saber, que desde la filosofía en su estrecha relación con el psicoanálisis es posible llamar “saber inconsciente”, mediante la articulación, el encadenamiento y el desciframiento de las palabras en el contexto de la cura catártica. Se señala entonces con lo anterior, el pasaje que ha de realizar *Hamlet* con su queja y que marca un camino hacia un lugar activo. Inicialmente, es lo anterior lo que se pone a prueba en el contexto de la catarsis. Permitir, instaurar un marco que permita desplegar un saber inconsciente supuestamente concernido en la queja (y por tanto no conocido por el yo). Así, en este sentido, se encuentra entonces una premisa previa en el contexto de la catarsis, a saber, intercambiar saber por goce aun a sabiendas de que no todo el goce puede ser subsumido en saber. En otras palabras, no toda la falta en ser (agujero de partida) puede ser reabsorbido en términos de saber o en clave de narración mítica.

Es entonces la apertura del inconsciente facilitada por la catarsis, la que posibilita ese pasaje de un *Hamlet* pasivo afectado por una queja, a un *Hamlet* activo que trabaja en la construcción de su mito, en un intento de fijar con palabras su parte más íntima y oscura. Y es que es necesario recordar que el mito se construye (como poéticamente lo muestra Homero en sus cantos) mediante esas palabras

que evocan lo acontecido en un pasado remoto. Un pasado que sigue teniendo vigencia en el personaje gracias a la dimensión del mito. Mito donde circulan todas esas marcas que anuncian esa verdad que surge en su narración:

“La verdad no es otra cosa sino aquello de lo cual el saber no puede enterarse de lo que sabe, sino haciendo actuar su ignorancia”⁵²

De otra parte, si el mito no fuera (es) más que la narración de *Hamlet* en su huida frente a la castración simbólica (en tanto que neurótico), desencantarse del mito no deja de ser sino dejar de querer “curarse” al modo del sufrimiento neurótico y su pasión de ser. Dicho de otra manera, es necesario llegar a experimentar que la “cura”, en tanto tal, no es posible, dado que no existe broche que cierre de manera definitiva a la falta de ser de *Hamlet* ni tampoco un objeto que restituya definitivamente lo perdido (Ofelia, el trono, su padre, su madre). Y es que precisamente el canto triste del poeta enardece el objeto perdido a la vez que lo consagra y restituye a través del mito.

Ahora, si, siguiendo a Freud, el Inconsciente es del orden de lo no-realizado, la cura catártica es un dispositivo que trata de desplegar propiamente el deseo inconsciente como mítico para romper el misterio que bordean las palabras.

Muy tempranamente Freud señala esto cuando dice: “Las representaciones procedentes de una mayor profundidad, que constituyen el nódulo de la organización patógena, son las que más trabajo cuesta al enfermo reconocer como recuerdos”⁵³

⁵² J. Lacan. *Escritos 2*. Madrid. Siglo XXI. Pág 77.

⁵³ Freud. S. *Estudios sobre la histeria (1893 – 1895)*. Obras Completas. Vol. II. Amorroutu. Buenos Aires.2006. Pág. 30.

Y es que a diferencia del discurso científico (que no da crédito a las palabras o a la narración de la queja del sujeto), la filosofía y el psicoanálisis desde su origen, siempre han creído en la poesía y la verdad que encierra el síntoma.

3. TRAGEDIA, FILOSOFÍA Y PSICOANÁLISIS.

3.1 FREUD, LACAN, HAMLET Y LA TRAGEDIA.

La temática que se pretende abordar en este apartado puede resultar ambiciosa; aun así, intentaré señalar cómo Freud funda una concepción del destino ajustada al psicoanálisis, a partir de Hamlet, razón por la cual es de obligación traspasar otros aspectos tales como la tragedia y el azar.

Quienes hemos tenido un acercamiento a las lecturas, no solo de Freud sino también de Lacan, encontramos como dificultad extra para poder aprehender lo planteado por Freud en estos temas, no cayendo en prejuicios del *apres coup* lacaniano que nos lleva a encontrar en el texto aquello que previamente sabemos, iremos a buscar.

Freud toma en muchas ocasiones dicho tema. Incluso es posible realizar una trilogía en Freud con Edipo, Hamlet y los hermanos Karamazoff, por ejemplo; y otra en Lacan comenzando con Hamlet en el Seminario VI, Antígona en Seminario VII, y lo que para Lacan es la última tragedia moderna, la tragedia de P. Claude en el Seminario VIII.

Lacan en el Seminario VI y Seminario VII toma a la tragedia y plantea:

“...el problema del deseo en tanto que el hombre no está simplemente poseído, investido, sino en tanto que este deseo tiene que situarlo, encontrarlo. Tiene que encontrarlo a costa suya en el punto de no poder encontrarlo más que en el límite (relación del deseo al límite que tendrá un mayor desarrollo con Antígona) en una acción que no puede para él realizarse más que a condición de ser mortal”⁵⁴

⁵⁴ J. Lacan, *Seminario 6, El deseo y su interpretación*. Clase 13 (1959). Versión digital.

De igual manera, en la clase Nº 15 del 18 de Marzo de 1959, respecto a Hamlet nos dice:

*“se ha dicho que el deseo de Hamlet es el deseo de un histérico o el de un obsesivo. Esto es cierto probablemente, en verdad es las dos cosas. Hamlet no es un clínico... no es un ser real, es un drama que permite situar como una placa giratoria dónde se sitúa un deseo, dónde podemos reencontrar todos los rasgos del deseo”*⁵⁵

Finalmente en la clase XIX, pág 298, dice: “Antígona, en efecto permite ver el punto de mira que define el deseo”⁵⁶

De lo anterior se desprende que Lacan, acudiendo a la tragedia, se sirve de ésta para desarrollar, aunque de manera no formalizada, la relación del sujeto al deseo como deseo del Otro.

Ahora, ¿Por qué Freud acude al tema de la tragedia? Toda tragedia es un armazón particular de un mito, por lo tanto tenemos diferentes tragedias de un solo mito. Freud considera el mito como psicología proyectada al exterior. Así, se propone trasponer la metafísica en metapsicología. Lo cual se traduce en leer en la mitología ciertas características que hacen a la estructura del sujeto (muy similar a lo propuesto por Lacan en el Seminario VII, con Antígona).

En el texto “*La interpretación de los sueños*”, Freud articula destino y tragedia y afirma que Edipo Rey es una tragedia de destino. Por tanto, para Freud, tragedia y destino van de la mano, lo cual significa que en psicoanálisis no es posible tomar la tragedia sin pasar por el destino.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ J. Lacan. *Seminario VII. La Ética del psicoanálisis* (1959 – 1960). Paidós. Buenos Aires. 2007. Pág. 298

De otra parte, Freud plantea que el efecto de Edipo no radica en la oposición entre el destino y la voluntad de los hombres ya que dicha oposición no es exclusiva a Edipo, sino a las tragedias en general, y estas no originan el mismo efecto que Edipo. “Tiene que haber en nuestra interioridad una voz predispuesta a reconocer el imperio fatal del destino de Edipo.”⁵⁷

El destino de Edipo es el de cada uno de nosotros. ¿Por qué? “*porque antes que naciéramos el oráculo fulmina sobre nosotros esa misma maldición*”⁵⁸ el deseo incestuoso y el deseo parricida que más adelante encontraremos perfectamente en Hamlet.

Freud respecto a la tragedia nos dice:

*“La saga griega captura una compulsión que cada quien reconoce porque ha registrado en su interior la existencia de ella. Cada uno de los oyentes fue una vez en germen y en la fantasía un Edipo así y ante el cumplimiento del sueño traído a la realidad objetiva retrocede espantado, con todo el monto de represión que divorcia su estado infantil de su estado actual”.*⁵⁹

Edipo y Hamlet, desempeñan un punto de apoyo evidente a lo largo de toda la obra de Freud. Constantemente, Freud recurre a la tragedia; presenta, más que valor de ejemplificación, valor de prueba, de testimonio de los paradigmas teóricos. Se trata pues, del pasaje de la ficción literaria a la hermenéutica psicoanalítica sin que esto signifique que se descuide la distancia existente entre ambas. Lo anterior, dicho en palabras de Freud

⁵⁷ Freud, S. *La Interpretación de los sueños*. Obras Completas. Vol V. Buenos Aires, Amorrortu. 2006 Pág. 543.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ S. Freud. *Cartas a Wilhem Fliess*. (1887-1902) Obras Completas Vol. I, Buenos Aires, Amorrortu. 2006. Pág 211.

podría pensarse en el hecho de que el inconsciente tiene estructura literaria; en palabras de Lacan, la verdad tiene estructura de ficción. Como se ha señalado en otro capítulo, en el psicoanálisis podemos entender “la verdad” como “verdad inconsciente de un sujeto”. Aceptando lo anterior, podemos, entonces, leer la frase de Lacan (aplicada a Hamlet) de la siguiente manera: “la verdad inconsciente está estructurada como una obra literaria”.

“La novela familiar del neurótico” es una noción de Freud que hace referencia a la fantasía inconsciente que podríamos pensar “típica”, según la cual, es una respuesta a la pregunta por nuestro origen. ¿De dónde vengo? El sujeto fantasea que no es hijo de sus padres sino que es hijo de padres importantes, que es una suerte de príncipe. En el Inconsciente todos somos reyes aunque sea sin trono. Pero, según esto: ¿Qué ocurre en Hamlet? ¿Es esto lo que lo convierte entonces en un hombre trágico?

Jaques Lacan retoma lo anterior para luego proponer el “mito individual del neurótico”. Lo que nos dice el psicoanálisis es que nosotros no vivimos en la realidad sino que cada uno habita una novela propia, un mito individual, a partir del cual se relaciona con el mundo.

Ateniéndonos entonces a esto último, y aplicándolo a Hamlet en doble vía (obra y personaje), debemos entonces admitir que más que personas somos personajes, lo cual, dicho en otras palabras, no somos seres tan reales como pretendemos, sino seres ficticios que habitamos en nuestras tramas de ficción.

A su vez, Freud plantea que es posible decir que el hombre (Hamlet) no es el amo del lenguaje, que el lenguaje no es un instrumento dócil del que (Hamlet) - el hombre - se sirve como si fuera un siervo suyo. *Hamlet* no habla con el lenguaje. Por el contrario, *Hamlet* es hablado por el lenguaje. *Hamlet*

habita en el lenguaje y allí no es el amo. ¿Vuelve a ser esta, la condición trágica de Hamlet?

“Morir, dormir...Nada más; y decir así que con un sueño damos fin a las llagas del corazón y a todos los males, herencia de la carne, y decir: ven, consumación, yo te deseo. Morir, dormir, dormir... ¡Soñar acaso! ¡Qué difícil! Pues en el sueño de la muerte ¿Qué sueños sobrevendrán cuando despojados de ataduras mortales encontremos la paz? He ahí la razón por la que tan longeva llega a ser la desgracia. ¿Pues quién podrá soportar los azotes y las burlas del mundo, la injusticia del tirano, la afrenta del soberbio, la angustia del amor despreciado, la espera del juicio, la arrogancia del poderoso, y la humillación que la virtud recibe de quien es indigno, cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso en el filo desnudo del puñal? ¿Quién puede soportar tanto? ¿Gemir tanto? ¿Llevar de la vida una carga tan pesada? Nadie, si no fuera por ese algo tras la muerte, ese país por descubrir, de cuyos confines ningún viajero retorna, que confunde la voluntad haciéndonos pacientes ante el infortunio antes que volar hacia un mal desconocido.”⁶⁰

Ahora, Freud se siente más un deudor del mito y del poeta que de la medicina o la psicología de su época. Cuando eleva a la categoría de universal la premisa edípica, nos descubre que el oráculo expresa el deseo de todo ser humano, de todo niño, y aun, de todo lector y espectador. Así: “En la tragedia, por ejemplo, nos ahorran a este último las impresiones más dolorosas, no obstante lo cual puede sentir las como un elevado goce.”⁶¹

⁶⁰ III. i.60.

⁶¹ Freud. S.. Mas allá del principio del placer, (1920) Vol XVIII, Buenos Aires, Amorrortu. 2006. Pág. 54.

Freud, en *Mas allá del principio del placer* (1920), introduce la noción de compulsión de destino para mostrar la potencia de la pulsión de muerte que lleva (en este caso a *Hamlet*) a repetir en transferencia el desengaño edípico, que deja como secuela un daño permanente en el narcisismo, lo cual resulta de clave del complejo de inferioridad de los neuróticos (*Hamlet* en tanto que neurótico).

Según Freud, el intento edípico, *emprendido con seriedad trágica*, se ha ido a pique. No ha podido realizarse. Aun así, se repite el intento a pesar de todo, una compulsión incita a ello. Se repite a pesar del displacer, se repite más allá del principio del placer. Y esta compulsión a la repetición la encontramos permanente en las “quejas” de *Hamlet*. Compulsión a la repetición solidaria ya con la teorización de pulsión de muerte, con la tendencia mítica de *Hamlet* de buscar fallando, siempre, lo que nunca llegó a satisfacerse y ya no se realizará jamás: su amor por Ofelia, la búsqueda del trono, etc. Compulsión a la repetición solidaria con la pulsión resignada por la prohibición edípica y que, como tal, dejará por siempre ese resto entre lo que se satisface y lo que no se satisface que llamamos deseo.

Hamlet se coloca una y otra vez en la misma posición pero no la reconoce. Freud responde de manera contundente a la afirmación “es cosa del destino” que “se trata de la repetición inconsciente” tal es lo que nos muestra la tragedia:

“El efecto de la tragedia griega no reside en la oposición entre el destino y la voluntad de los hombres, sino en la particularidad del material en que esa oposición es mostrada. Tiene que haber en nuestra inferioridad una

*voz predispuesta a reconocer el imperio fatal del destino de Edipo”.*⁶²

En la obra sofocleana, de manera explícita (más que en otros textos literarios) encontramos que dicha obra saca a la luz, sin deformaciones ni censuras, los deseos incestuosos y parricidas (presentes en *Hamlet*), claves de la existencia de la negada sexualidad infantil, de la hasta allí incongruente producción onírica, de la hasta allí desconocida fantasmática inconsciente.

El interés de Freud por la obra de Sófocles, que de hecho consideraba leyenda griega, se debe a su carácter explícito, no sometido a la represión. La puesta en escena, sin represión en la tragedia griega, reprimida en la tragedia moderna, crea cierta complicidad entre mito, tragedia, filosofía y psicoanálisis presente a todo lo largo de la obra freudiana.

Mientras que en *Edipo rey* el fantasma es realizado como en un sueño (pesadilla) en la duda de *Hamlet* permanece reprimido, y se dejará advertir sólo a través del síntoma, tal como ocurre en la neurosis.

La modernidad nace con un sujeto que admite la culpa, con un héroe trágico que, a diferencia del griego, ya sabe que ser es ser otro, que admite no saber por qué hace lo que hace o no hace lo que debería hacer. El héroe de la tragedia moderna no se siente digno de vivir.

Hamlet se transformará en el paradigma del neurótico trágico freudiano. Se siente culpable y por tanto lo es, a diferencia de *Edipo*, cuya culpa era dicha por el oráculo. Edipo no sabía. *Hamlet* sabe algo más aunque el fantasma permanezca oculto: el espectro de su padre le ha hablado.

⁶² Freud, S. *La interpretación de los sueños*, Vol IV. Amorrortu. Buenos Aires. 2006. pág.271

En la carta 71 a W. Fliess (octubre de 1897)⁶³ Freud hace referencia a *Edipo* y *Hamlet*. Autoanálisis, dirección de su libido infantil vuelta hacia la madre, celos hacia el padre, y la consideración de la tragedia misma como representación exacta de tal pasión. De Edipo Rey pasará a referirse, sin transición, a Hamlet al que diagnostica como histérico por su sentimiento de culpa, la búsqueda de autocastigo y el rechazo hacia Ofelia como objeto sexual.

Freud promueve a Hamlet al rango de la neurosis. Interpreta su incapacidad (o su parálisis) de matar a Claudio, como un escrúpulo de consciencia derivado del deseo inconsciente reprimido: Claudio hizo lo que inconscientemente Hamlet hubiera querido hacer: “Hamlet lo puede todo menos vengarse del hombre que eliminó a su padre del lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus deseos infantiles reprimidos”.⁶⁴

Esta repetida postergación del acto es leída como acto sintomático. Pero Freud, también va a decir algo sobre el goce del espectador. En su texto *Personajes psicopáticos en el escenario*, retoma las ideas aristotélicas de la *Poética* y va más allá cuando plantea la identificación como resultado de los deseos reprimidos del espectador. La identificación al héroe permite la catarsis y ahorra el sufrimiento en la realidad. La compasión supone la desgracia ocurrida a un semejante y hará surgir, al hacerla patente en la tragedia, el temor de que nos acontezca. La tragedia es advertencia. Se trata de una pasión plausible de suscitar la identificación. Produce la catarsis, que logra sustituir las emociones penosas por el placer, las formas de lo terrorífico depuradas por la forma de lo bello, dando lugar al placer estético.

⁶³ Freud, S. Cartas a Fliess. (1950) Obras Completas. Vol. I. Amorrortu. Buenos Aires. 2006. Pág. 226.

⁶⁴ Freud, S., op.cit., pág. 274

Una vez tomada la teoría de la catarsis, purificación, depuración de los afectos por medio del terror y de la piedad, Freud afirma que la clave del proceso está en la identificación del espectador con el héroe. Ser un héroe, identificándose con el personaje, ahorra el sufrimiento y la desdicha en la vida real.

La tragedia concreta todas las variedades de sufrimiento; el espectador extrae de ellas un placer, primera condición de la viabilidad de la creación artística.

Hamlet, según Freud, no es un enfermo mental sino que se vuelve tal por el acto a realizar; todos somos susceptibles de encontrarnos con el mismo conflicto que él, de ahí su estatuto de héroe.

La actitud de Hamlet, ante la muerte, no es heroica y por tanto sí es trágica, irreversible y loca. El exceso de dialéctica lo lleva a la demencia (paranoica); finge estar loco para lograr la venganza y termina siendo un verdadero vengador loco. Ante las advertencias y temores de Horacio, responde de manera indolente y desapegada:

*“! En modo alguno ¡Desafiaré los augurios, pues hasta en la caída del gorrion actúa la providencia. Sea ahora mismo, si no ha de ser más tarde., pues que ha de ser aunque no sea ahora; sólo queda estar dispuestos. Y si es verdad que nadie llega a conocer aquello que abandona, ¿por qué esperar más tiempo? ¡Sea!”*⁶⁵

Hamlet se encuentra, entonces, desahuciado. La sugestión de las pesadillas que habrían de venir al sueño de la muerte frenaban sus impulsos suicidas.

⁶⁵ V. ii. 230.

Sin embargo, la pasión no se frena por reflexiones sugestivas, que únicamente descifran en palabras el desasosiego que aquélla provoca en el alma. Menos aún reflexiones alimentadas por temores que se encaminan a destruir toda razón para la acción. No existe un porqué a la propia existencia. Freud plantea: “en cuanto un hombre comienza a formularse preguntas sobre el significado y valor de la vida está enfermo, pues objetivamente ni uno ni otro existen” (S. Freud. *Epistolario*. Carta a Marie Bonaparte).

Es así como vemos en Hamlet lo anteriormente planteando:

*“Perdonadme, señor, pues que mucho os he ofendido. Concededme el perdón, tal caballero que sois. Todos los presentes saben – y acaso también haya llegado a vuestros oídos- cuán triste es mi perturbación. Todo cuanto hice, que haya podido herir, cruel, vuestra naturaleza y honor aquí declaro que fue locura mía. ¿Fue Hamlet quien ofendió a Laertes? ¡No, no Hamlet! Pues si Hamlet pierde y, no siendo Hamlet, ofende a Laertes, no es Hamlet quien ofende, y así Hamlet lo niega. ¿Quién, entonces? Su locura. Y si esto es así, ¿no es Hamlet uno más entre los ofendidos? ¿No es la demencia del pobre Hamlet su propio enemigo? Así pues, ante esta asamblea, quiero ser liberado de cualquier intención perversa, por vuestra generosidad. Tan sólo disparé una flecha que volando sobre la casa fue a herir a mi hermano”.*⁶⁶

En *Tótem y Tabú*, Freud hace la siguiente afirmación:

El héroe de la tragedia debía padecer; éste es, todavía hoy, el contenido esencial de una tragedia. Había cargado con la llamada “culpa trágica”, no siempre de fácil fundamentación. ¿Por qué es preciso que el héroe de la

⁶⁶ V. ii. 240.

tragedia padezca, y qué significa la culpa trágica? Tiene que padecer porque él es el padre primordial que hala aquí una repetición tendenciosa; y la culpa trágica es la que él debe asumir para descargar el coro de su propia culpa...El crimen que sobre él se descarga, la arrogancia y la revuelta contra una gran autoridad, es justamente en la que la realidad efectiva pesa sobre los miembros del coro, la banda de hermanos. Así el héroe trágico – todavía contra su voluntad- es convertido en el redentor del coro.⁶⁷

Por otro lado, en su *Autobiografía*, Freud va a referirse a *Edipo* como tragedia de destino y a *Hamlet* como tragedia de carácter:

El destino fatal y el oráculo no eran sino las materializaciones de la necesidad interior; que el héroe pecara sin saberlo y contra sus propósitos era, evidentemente, la expresión correcta de la naturaleza inconsciente de sus aspiraciones criminales. Comprendida esta tragedia de destino, no había más que un paso para el esclarecimiento de la tragedia de carácter de Hamlet, pieza que se admiraba desde hace tres siglos, pero sin poder indicar su sentido ni colegir los motivos del dramaturgo. Era bien llamativo que este neurótico creado por el literato fracasará en cuanto complejo de Edipo como sus numerosos compañeros del mundo real: en efecto, Hamlet se enfrenta con la tarea de vengar en otro los dos crímenes que constituyen el contenido de la aspiración del Edipo; ello vuelve posible que su propio, oscuro sentimiento de culpa le paralice el brazo. Hamlet

⁶⁷ Freud, S. *Tótem y Tabú*, (1913), Obras Completas. Vol. XIII, Amorrortu, Buenos Aires. 2006. pág. 157.

*fue escrito por Shakespeare muy poco después de la muerte de su padre*⁶⁸.

3.2 HAMLET Y LA TRAGEDIA.

Si, como se ha señalado, en la tragedia antigua, el héroe sufre su fatal destino, en la tragedia moderna el héroe sucumbe enteramente por obra de sus actos. La división no asume la forma de un enfrentamiento entre los dioses y los hombres, sino la división dentro del propio *Hamlet*.

El príncipe de Dinamarca se encuentra subjetivamente culpable de no poder vengar a un padre que pide venganza a pesar de no ser inocente. Vacila, duda, se encuentra en posición de hijo y por tanto como hombre. Vagabundea, no va recto, “se hace el loco”⁶⁹.

J. Lacan ubica el punto clave de la tragedia de Hamlet en el deseo de la madre, una madre abandonada, ella misma, a un deseo prematuro:

Ella se aferraba a él, y su ansia de amor crecía con el pasto que la iba manteniendo... y ahora, después de un mes... No quiero pensarlo. Fragilidad, tienes nombre de mujer. Un mes apenas, cuando ni siquiera han perdido el brillo los zapatos que calzaba al acompañar el cadáver de mi padre.

.....

⁶⁸ _____ *Autobiografía*, (1926). Vol. XX, Amorrortu, Buenos Aires. 2006. pág. 59

⁶⁹ Freud, S., “En todos los tiempos han gustado de disfrazarse con los atributos de la locura aquellos que tenían algo que decir y no podían decirlo sin peligro. Del mismo modo que el sueño, procede en el drama de Shakespeare el desdichado príncipe que se ve forzado a fingir la demencia, y siendo así, podemos decir de él que, sustituyendo las circunstancias verdaderas por otras chistosamente incomprensibles, dice Hamlet de sí mismo: “No estoy loco sino cuando sopla el Nordeste, cuando sopla el sur distingo perfectamente una garza de un halcón”, *La interpretación de los sueños*, Vol, IV, Buenos Aires, Amorrortu. Pág. 547

¡Hay que ahorrar, Horacio! La carne guisada en el funeral fue buen entremés para la boda.⁷⁰

Por su parte, Claudio se perfila como infinitamente inferior al padre:

¡Un asesino! ¡Un miserable! Un esclavo que no vale ni la milésima parte de vuestro primer esposo. ¡Un rey de bastos! Un quitabolsas de este imperio y de sus leyes que hurtó de las vitrinas una preciosa diadema la metió en su bolsillo.

.....

¡Un rey de andrajos y de remiendos! ¡Vosotros, ángeles del cielo, salvadme! ¡Cubridme con vuestras alas! ¿Qué deseáis, noble figura?⁷¹

Hamlet se pelea constantemente con el deseo de su madre. Vacila, pues el interés materno por Claudio es (parece) inamovible. Toma entonces aquí vigencia la fórmula psicoanalítica, *el deseo del hombre es el deseo del Otro*. El sometimiento al deseo de la madre produce, sintomáticamente, que no llegue la hora para el propio deseo. No se trata de que Hamlet no quiera ni que no pueda, sino de que no puede querer. De ahí la postergación, de ahí la huida. Ofelia no puede ser tomada como mujer pues hacerlo la convertiría en madre, la que engendra pecadores, la que soporta las calumnias.

Yo no te amaba. Enciértrate en un convento. ¿Para qué habrías de parir hombres del pecado?

.....

Y si alguna vez te casaras, ahí va esta maldición como dote: sé tan casta como el hielo, tan pura como la nieve, que no te has de librar de la calumnia. ¡A un convento! ¡Vete! ¡Adiós! Y si has de casarte, hazlo con un necio,

⁷⁰ I. ii. 180.

⁷¹ III. iv. 100.

pues de sobra saben los discretos en qué clase de monstruos los convertís... ¡A un convento! ¡A un convento! ¡Rápido! Adiós.

.....

Se que usáis afeites. Lo sé. Que Dios os concedió un rostro, y que os hacéis componer otro distinto; sé que andas contoneándote y que usas un cierto acento, y pones motes a todo lo que Dios cría; y que eres liviana y quieres parecer ingenua...⁷²

Desde el psicoanálisis podemos insistir en que al no ser Hamlet un caso clínico, al no ser un neurótico sino mostrar la neurosis, puede considerarse su deseo tanto histérico como obsesivo. Es próximo a la estructura del obsesivo por mantener a distancia la hora del encuentro. Ofelia sólo puede ser retomada como objeto, una vez muerta, ya que el obsesivo pone el acento sobre el encuentro con la imposibilidad. Luego de rechazarla en vida, proclamará frente a Laertes, en la escena del entierro:

*¿Quién es ese cuyo duelo suena con tanto énfasis?
¿Quién es ese cuya aflicción conjura a las estrellas hasta detenerlas haciendo que le escuchen con estupor?...
¡Aquí estoy! ¡Hamlet de Dinamarca!*

.....

Yo amaba a Ofelia. ¡Y ni el amor de cuarenta mil hermanos, por mucho que fuera, podrá sobrepasar el mío.⁷³

Hamlet, sometido a Laertes, en quien se centra el punto crucial de su agresividad, puede sólo en ese momento identificarse a su pena, al duelo por la hermana muerta, y pasar a la acción enfrentándose al rival secretamente

⁷² III. i. 150.

⁷³ IV.iii. 30

admirado. La revelación inicial del espectro sobre la verdad de su muerte es otro hilo fundamental. Padre traicionado, *asesinado en la flor de sus pecados*, que hace de él, en tanto padre real, un padre castrado. No hay garantía en el discurso de ningún Otro, tampoco en el padre, pues también él porta el pecado, la deuda impaga:

Espectro: “Soy el espectro de tu padre condenado a vagar a través de la noche y a ayunar en el día, rodeado de llamas, hasta haber purgado los lamentables crímenes cometidos en vida, y así extinguirlos.”⁷⁴

En el momento en que el padre debe darse por muerto, se hace presente como espectro y como tal impone su demanda de venganza. Es el padre que no se puede matar y que como tal seguirá gobernando desde el superyó inapelable. Con lo que Hamlet se enfrenta, por tanto, no es sólo con el deseo *por* su madre (fijación edípica) sino también con el deseo *de* su madre. Un deseo de la madre que va más allá de ella misma, más allá de él. *Hamlet* está alienado; el falo, signo del deseo, se ha encarnado en Claudio y él, que no ha renunciado a serlo, no puede matarlo. *To be or not to be*. Ser o no ser...el falo.

Hamlet permanece atormentado en el deseo de su madre. A mayor narcisismo, mayor tormento. Tras el asesinato del padre, el falo aún resplandece imaginariamente encarnado por Claudio, a quien protege ese anillo misterioso por encarnar la potencia. Tal resplandor ha detenido la acción.

Hamlet narra cómo el final trágico llega a equivaler a lo que faltó. La acción sigue en su recorrido el alumbramiento de la castración misma, sólo lograda en la hora de la muerte.

⁷⁴ I, v. 10.

3.3. SOBRE EL DISCURSO HAMLETIANO.

El discurso de *Hamlet*, puede observarse en toda la obra, es la ironía, la gramática confundida, la distorsión, el efecto retórico envolvente. El sistema estético se forja sobre esta particular sintaxis. El sujeto ha quedado tomado masivamente por la retórica; la retórica ha ocupado, de manera masiva, el lugar de la acción; la imposibilidad de la acción lo arroja a la semántica de la pregunta insalvable. *Hamlet* no sabe cómo actuar, cómo amar, cómo matar, cómo hablar.

El confuso lenguaje de *Hamlet* es el del héroe dominado por las pasiones edípicas extremas, alienado en el mandato paterno y el rencor brutal hacia una madre que ha caído abruptamente del lugar de “lo sobreestimado” a “lo rebajado”. El adulterio de Gertrudis no admite misericordia pues ha alterado de un plumazo la distancia hasta allí eficaz del fantasma obsesivo entre la santidad y la sexualidad materna.

En *Aportaciones a la psicología del amor* Freud da cuenta de esta ambivalencia del deseo masculino donde la condición amorosa reposa en el clivaje inconsciente del objeto, en tanto el sujeto masculino no está enfrentado al Otro sexo como tal, sino a dos valores del objeto edípico: la mujer sobreestimada y la mujer rebajada, la madre y la prostituta, disociación hasta aquí eficaz hasta su abrupta caída.

Nada más sorpresivo para *Hamlet* que encontrarse, de frente y sin tapujos, con una madre hasta allí sobrestimada gracias a los emblemas del Rey padre, súbitamente arrojada a una sexualidad que se le aparece como indigna y descarnada. La guerra verbal entre *Hamlet* y Gertrudis recorre ese rencor semántico:

*Y no vayáis al lecho de mi tío. ¡Y si no tenéis virtud, fingidla!
La rutina que es un monstruo que consume los sentimientos,
es también ángel a más de demonio...*

.....

*¡Nada de lo que os he dicho, por supuesto! Dejad que ese
cebón de rey vuelva a llevaros al lecho, que os pellizque,
lascivo, en las mejillas; que os llame ratoncito mío, y que por
un par de inmundos besos o por sobaros el cuello con sus
malditos dedos os haga referir lo aquí ocurrido, que no estoy
realmente loco, que mi locura es astucia.⁷⁵*

⁷⁵ III, iv. 180.

4. MUERTE, DUELO Y MELANCOLÍA EN *HAMLET*.

A partir del objetivo general de la investigación, el presente capítulo tiene como objetivo analizar desde el punto de vista filosófico y psicoanalítico, la relación muerte y tragedia en Hamlet.

La lectura de Hamlet constituye una reflexión sobre la precariedad y fragilidad de la vida. Expone la obra la finitud de la existencia ante lo impredecible de la muerte, con una especial particularidad: el conflicto con la muerte se resuelve mal en la obra de Hamlet, pues el padre, en forma de espectro, termina venciendo al hijo. Es reconocido a partir de la obra, que Hamlet se ha iniciado en el orden de lo simbólico gracias a la díada ausencia-presencia, y a su vez ha ingresado, por esta misma oposición, al orden de la muerte a través de la desaparición de su padre (¿y de sí mismo?). Así mismo, el orden del lenguaje introduce a *Hamlet* en la dimensión del tiempo que, relaciona con su historia pasada, con su presente y con un futuro que sabe finito. Al respecto, J. A. Miller plantea:

*“pero no hay que olvidar que lo que vehiculiza fundamentalmente el lenguaje es más bien la muerte. Sin el lenguaje, cómo podríamos anticipar lo que nos distingue de todos los animales, de todos los seres vivientes, a saber que somos mortales. Debe hacerse aquí una articulación entre este goce desesperado de la lengua, y el saber que ella nos permite, que somos mortales”.*⁷⁶

Gracias al orden del significante, *Hamlet* sabe y conoce de la muerte. Con este saber, anticipa aquello que ningún otro puede anticipar, es decir, su finitud y acude a las palabras para construir un sentido para su existencia.

⁷⁶ Miller. J.A. El Piropo. En: Cinco Conferencias Caraqueñas. Caracas. Ateneo.1998.

Lo anterior nos permite entonces ingresar a una doble dimensión de la relación de *Hamlet* con la muerte: por un lado, gracias al lenguaje reconoce su inmortalidad, en tanto que hace parte de la ley general que rige para todos los seres.

Por el otro, nos dice Freud, la más frecuente actitud del hombre frente a la muerte es la no aceptación. El saber sobre la muerte siempre es entonces exterior al sujeto. Por esto, insiste Freud, la evidencia de la muerte no deja de sorprendernos y siempre se hace de ella un acontecimiento accidental.

Vemos entonces en *Hamlet*, cómo el personaje sabe de la muerte, pero no deja de sorprenderse ante ella y aterrarse por lo ominoso que implica. El lenguaje, por el que ingresó *Hamlet* en su falta en ser y lo signó como ser para la muerte, sirve también para ocultar la verdad funesta de la finitud. Es porque el hombre sabe de su muerte, por lo que crea la ilusión de la inmortalidad.

Pero el lenguaje no sólo sirve al hombre para construir sistemas donde la vida posterior a la muerte se erige en oposición a la muerte como límite. El lenguaje permite también, desde otra perspectiva, reconocer la muerte como algo que pone fin a la existencia y a partir de esto, resignificar la vida. Freud lo plantea de la siguiente manera:

“... y por lo que respecta a lo inevitable, al destino inexorable, contra el cual nada puede ayudarle, aprenderá a aceptarlo y soportarlo sin rebeldía... Retirando sus esperanzas del más allá y concentrando en la vida terrena todas sus energías así liberadas, conseguirá probablemente que la vida se haga más llevadera a todos...y entonces podrá decir, con uno de nuestros

*irreligiosos: El cielo lo abandonamos a los gorriones y a los ángeles.*⁷⁷

Para continuar con el análisis es necesario afirmar que en *Hamlet* está en juego el conflicto de la existencia humana, entre la realidad y la fantasía. Conflicto que a su vez incentiva a *Hamlet* a un estado en el que se perpetúa la melancolía y la duda. ¿Se encuentra *Hamlet* viviendo la realidad de la cual no pudo llevar a cabo?

Ante lo anterior, es posible referir al mito Platónico de la “caverna”, en la cual se encuentra el hombre encadenado de pies y manos, llegando solo a percibir apariencias a través de las sombras proyectadas en la pared. De manera incrédula piensa que esa es la verdadera realidad. La liberación de las cadenas en *Hamlet* tiene como motor a la melancolía y a la duda. Camino éste que resultará tortuoso que, sin embargo, lo conducirá a una libertad que no logra alcanzar.

La melancolía de *Hamlet* se manifiesta a través de su sentimentalismo, sensibilidad, al ser privado de su posibilidad de acción (matar al padre, amar a su madre, amar a Gertrudis, ocupar el trono). La incapacidad de actuar se convierte entonces en fuente de la melancolía. La actitud de *Hamlet* (violenta, melancólica, vengativa) se encuentra acompañada de escepticismo y desencanto.

Esa enfermedad de la conciencia que se observa en Hamlet, tiene los mismos síntomas que el duelo y la melancolía. Quizá el síntoma principal en Hamlet sea el autodesprecio manifiesto. Es por tanto Freud quien nos ayuda en este abordaje:

Tanto científica como terapéuticamente sería infructuoso contradecir al enfermo cuando expresa tales acusaciones contra su propio yo. Debe de tener cierta razón y describirnos algo que es en realidad como a él le parece.

⁷⁷ Freud. S. *El porvenir de una ilusión*(1927). Obras Completas. Vol. XXI. Amorrortu. Buenos Aires. 2006. Pág. 23.

Así, muchos de sus datos tenemos que confirmarlos inmediatamente sin restricción alguna. Es realmente tan incapaz de amor, de interés y de rendimiento como dice; pero todo eso es secundario y constituye, según sabemos, un resultado de la ignorada labor que devora su yo, y que podemos comparar con la labor del duelo. En otras de sus acusaciones nos parece también tener razón, comprobando tan sólo que percibe la verdad más claramente que otros sujetos no melancólicos. Cuando en su autocrítica se describe como un hombre pequeño, egoísta, deshonesto y carente de ideas propias, preocupado siempre en ocultar sus debilidades, puede en realidad aproximarse considerablemente al conocimiento de sí mismo, y en este caso nos preguntamos por qué ha tenido que enfermar para descubrir tales verdades, pues es indudable que quien llega a tal valoración de sí propio – análoga a la que el príncipe Hamlet se aplicaba y aplicaba a todos los demás -; es indudable, repetimos, que quien llega a tal valoración de sí propio y la manifiesta públicamente está enfermo, ya diga la verdad, ya se calumnie más o menos”.⁷⁸

“Muy indigno debo pareceros, puesto que sí queréis que yo suene; y además conocéis mis registros y hasta me arrancáis mis secretos más íntimos. Haríais vibrar todas mis notas desde la más baja de mi registro hasta la más alta. Y sin embargo, habiendo más música y tan excelente en este pequeño instrumento, no podéis hacer que hable. ¡Voto al cielo! ¿Soy yo más fácil de tocar que una flauta? Tomadme por el instrumento que mejor os plazca, manoseadme cuanto queráis, pero no lograréis tañarme.”⁷⁹

⁷⁸ Freud. S.. *Duelo y Melancolía* (1915 – 1917). Obras Completas. Vol XIV. Amorrourtu. Buenos Aires. 2006. Pág.244

⁷⁹ III. ii.370.

Si bien a lo largo de la historia, Hamlet ha sido objeto de gran cantidad de interpretaciones, se hace necesario señalar un punto que sobresale y es el hecho que todas las interpretaciones coinciden en un lugar: aquello que hace al enigma de Hamlet es la postergación del acto de vengar al padre. Sabemos perfectamente que el drama inicia cuando el espectro del padre muerto se presenta ante Hamlet para hacerle saber que arde en el infierno, que ha sido asesinado por su hermano, quien lo despojó de un golpe de la vida, la corona y la esposa. Hamlet es entonces llamado a vengar dicha muerte y a partir de esto su historia será de cómo algo que debe ser realizado no cesa de no efectuarse. El drama es por tanto el recorrido de la postergación. Eje en torno al cual la obra gira, en un vacío que caracteriza la no realización del acto.

Como toda tragedia, Hamlet es la historia de un príncipe (quizá payaso) que se hace (¿?) el loco, que hace una masacre y que no puede matar a quien debe matar por derecho y por deber.

No se observa ver salir a Hamlet de su desequilibrio, y de nada importa que las extravagancias fuesen fingidas o no; lo importante es ya sea uno o lo otro, Hamlet no afrontará, en momento alguno, la realidad sino como juego de combinatoria especulativa; podemos atribuir su fracaso a una falta de racionalidad no solo de fines, sino también de valores, pues en su extrema crítica de las creencias, no deja en pie valor alguno, exceptuando quizá la fidelidad atribuida a Horacio, primera víctima y la más lacerante de su indiferencia vengativa. Quizá Hamlet no puede enfrentarse a la muerte como héroe, pues su razón concibe todo hecho heroico como ingenuo. Su actitud hacia la muerte es irracional. No es una actitud heroica sino por el contrario, es quizá una actitud psicóticamente huidiza, derivada de una sensible pérdida de realidad. Buscando el suicidio, se tiembla ante lo desconocido y frente el hecho de la desaparición. Como compensación, se persigue en el sueño, muerte practicable sin la amenaza de una mitigación

absoluta. Esta actitud negativa o agónica ante la muerte, quizá pueda ser llamada verdaderamente trágica, opuesta a la actitud positiva, heroica. Se observa esto en Hamlet, angustiado, inocente y atormentado, buscando quizá un paliativo, una forma practicable de desaparición, de eliminación de sus tormentos, pero de manera invariable todos se frenan ante el suicidio. La muerte llega por accidente, por venganza de los otros, o de manera provocada, por temeridad irresponsable y autodestructiva.

La vanidad de las ambiciones del hombre, mismas a las que el azar puede hundir en el fracaso y en el olvido, así como la lástima por lo percedero de todo lo existente, sea o no ambiciosa, llevan de forma natural a la muy sugestiva metáfora del sueño, y de la muerte.

De manera paralela, es posible notar en Hamlet cierta alegoría de la vida como una obra de teatro, en la cual el escenario es el mundo; los actores, los hombres, y lo que se representa, la vida, tal como el psicoanálisis lo plantea.

Hamlet, en tanto sujeto melancólico, se convierte en un ser extraordinario pues tiene una natural disposición a la concentración reflexiva. Tiene Hamlet una estructura psíquica propia del genio creador; como motor para la acción pero a su vez como límite, como posesión de un deseo que a su vez, es incapaz de satisfacerlo. Retorna a la problemática de la primera relación libidinal con la persona amada real (su madre).

Recordemos que Aristóteles nos pregunta sobre la melancolía: ¿Por que los hombres excepcionales en la filosofía, en la política o en las artes, son ostensiblemente melancólicos?

“muchas de esas personas padecen trastornos de resultas de esa clase de mezcla en el cuerpo; algunas tienen solo una clara tendencia natural a esas afecciones, pero, por

*decirlo brevemente, todas son, como ya se ha dicho, melancólicos por constitución. Para descubrir el por qué, hemos de empezar sirviéndonos de una analogía; es manifiesto que el vino, tomado en gran cantidad, produce en todos los hombres unas características muy semejantes a la que atribuimos a los melancólicos”.*⁸⁰

Aun así, Platón, igualmente, plantea este tema y afirma:

*“pues si las flemas ácidas y saladas de este o sus humores amargos y biliosos, vagan por el cuerpo sin encontrar salida exterior, ruedan de un lado al otro y mezclan el vapor que expiden con la revolución del alma, de modo que dan lugar a múltiples enfermedades”.*⁸¹

El psicoanálisis, por su parte, acepta los melancólicos y plantea que éstos nunca se engañan. Freud, en *Duelo y Melancolía*, afirma que la melancolía plantea diversas formas clínicas.

Dice Freud respecto a la melancolía: “...un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y las disminución de amor propio”.⁸²

Por tanto, se presenta un empobrecimiento yoico, una falta de ser.

⁸⁰ Redfield, K.. *Marcados con fuego*. La enfermedad maniaco – depresiva y el temperamento artístico. Fondo de Cultura Económica. Mexico. 1993. Pág. 48.

⁸¹ Platón.. *La República*. Ed. Eudeba. Buenos Aires. 1998

⁸² S. Freud. *Duelo y Melancolía*.. Obras Completas. Vol. XIV. Amorrourtu. Buenos Aires. 2006. Pág. 240.

Hamlet se reprocha amargamente, se insulta y se acusa a sí mismo, delira en la espera de algún tipo de repulsa y castigo, se humilla frente al otro y se siente incapaz de rendimiento valioso. Compadece a todo aquel que se ubica en su entorno por estar ligado a una persona tan despreciable.

Respecto a lo anterior, Freud dice: “que esta valoración de sí propio, es análoga a la que el príncipe *Hamlet* se aplicaba y aplicaba a todos los demás”⁸³

Tiene, Hamlet, el deseo de comunicar a todos sus defectos, encontrando quizá satisfacción al menospreciarse. Atormenta a los que ama a través de su locura, y se refugia en ella como forma de no tener que mostrar su odio.

Hamlet, en tanto ser melancólico, extiende su autocrítica al pasado, se empequeñece, se percibe como un ser incapaz de amor y preocupado en extremo por ocultar sus debilidades. Complemento de lo anterior lo encontramos en el insomnio y el rechazo a alimentarse propio de Hamlet.

Se constituye, entonces, en una reacción frente a la pérdida real o ideal del objeto amado, causante de la melancolía. Son los reproches con los que Hamlet como sujeto melancólico, se abrumba, los que corresponden al objeto erótico ausente.

Dada la imposibilidad de canalizar sus reproches, se ven vueltos contra el propio yo, quedando expuesto que una parte del yo, se enfrenta a la otra, y la valora de manera crítica. El yo se vuelve contra sí mismo, se humilla. Se plantea, en Hamlet, un conflicto por ambivalencia, siendo el mismo motor de la duda.

Sin embargo, y retomando lo planteado por Aristóteles y por Freud, se trata de un Hamlet lúcido y despejado, al ser sujeto melancólico. En Freud se puede sintetizar lo anterior en el siguiente apartado de *Duelo y Melancolía*:

⁸³ Ibid.

*“...que al principio existía una elección del objeto, o sea un enlace de la libido a una persona determinada. Por la influencia de una **ofensa real** o un **desengaño**, inferido por la persona amada surgió una conmoción de esta relación objetual, cuyo resultado no fue normal, o sea una sustracción de la libido de este objeto y su desplazamiento hacia uno nuevo”.*⁸⁴

Es así como en Hamlet, la libido no es desplazada ni encauzada hacia otro objeto, sino por el contrario retraída al yo, convirtiéndolo así en sujeto melancólico.

De otro lado, en Hamlet, la melancolía se origina en la extrañeza al padre. Ante dicha situación, Hamlet debe elegir entre ser inventor y ejecutor de su propio destino, o por el contrario, responder a la voluntad de la figura paterna, quedando de esta manera planteada una confrontación y un conflicto entre el mundo interior melancólico y el mundo exterior no melancólico. Tal escisión somete a Hamlet frente al deseo de suicidarse, duda, se invade de incertidumbre, es atormentado por voces que lo ponen fuera de sí. Sufre Hamlet de confusión en cuanto al tiempo, pues no sabe hace cuánto se produjo la muerte de su padre. El tiempo, en la obra, está entonces descompuesto, el mundo fuera de quicio.

“Oh, si esta carne mía sólida se disolviera, fundiera su hielo y se tornara rocío. Oh si el Dios eterno no hubiera dictado su ley contra el suicidio. ¡Dios! ¡Oh, Dios! ¡Qué estériles, vanas, inútiles, insípidas se presentan ante mí las cosas de este mundo! ¡Qué absurdo! ¡Oh, huerto sin cultivo que engendra semillas! Es fétido y repugnante todo lo que lo habita. Haber llegado a esto...

⁸⁴ Ibid.

Muerto hace sólo dos meses –no, ni siquiera dos- un rey extraordinario...Compararlo con éste sería hacer semejanzas de Hiperión y un sátiro. Amaba a mi madre. Tanto, que no habría dejado al viento rozar sus mejillas. ¡Tierra! ¡Cielos! ¿tendré que recordarlo?”⁸⁵

En Hamlet observamos más de dos tipos de duelo y de melancolía; siendo una de ellas causada por la muerte de su padre, pero que a su vez se complejiza por no haber podido él mismo haberla causado. Otra, aquella causada por el desengaño amoroso de Ofelia, la cual puede considerarse un duelo y una melancolía erótica, amorosa. Encontrándose entonces Hamlet entre estos duelos, opta por la soledad y el aislamiento, padeciendo a su vez de insomnio o de la misma locura, que ayudan a exacerbar su estado melancólico.

“Tan pobre soy que lo soy hasta en dar las gracias; pero os lo agradezco de verdad...Hasta medio penique sería demasiado por mi agradecimiento. ¿Nadie os mandó llamar? ¿O viniste por propia voluntad? ¿Quizá espontáneamente? ¡Venga, hablarme con sinceridad, venga!”⁸⁶

“Yo, sin embargo, un canalla, insensible, miserable, forjado en barro como Juan don Sueños, preñado de indiferencia, y sin decir nada. Nada, ni por un rey sobre cuyo más preciado bien y queridísima vida caya la destrucción...¿Soy un cobarde? ¿Nadie me llama villano?”

⁸⁵ I. ii. 130-140.

Hamlet puede ser considerado como el principal prototipo del duelo y la melancolía. Shakespeare refleja, en esta tragedia, el presente histórico de una Inglaterra separada entre dos estructuras políticas, lo cual, de alguna manera, puede también relacionarse con los duelos y la melancolía del príncipe de Dinamarca.

⁸⁶ II. ii.280.

*¿Nadie me parte la crisma en dos? ¿Nadie me arranca la barba tirándome a la cara?*⁸⁷

*“El espíritu que he visto
puede ser un diablo, y el diablo tiene poderes
para asumir un aspecto agradable.
Sí, y tal vez quiera, aprovechando
mi debilidad y mi **melancolía**,
ya que tiene mucho poder sobre los espíritus en este estado,
abusar de mí para dañarme.
Quiero tener, para actuar,
pruebas contundentes. El drama es el lazo
en el que atraparé la conciencia del rey”*⁸⁸.

Vemos un Hamlet dividido y reprimido por la reflexión, mostrando inseguridad ante su misión vengadora, que se auto considera melancólico, dudando en el actuar, dudando respecto a los medios a utilizar.

De igual manera, se ve a Hamlet frente a un problema ético y dramático, por el hecho de pensar en que la presencia de su padre (espectro) es un demonio salido del infierno que intenta engañarlo y condenarlo.

Rey

*“¿Amor? No, por ahí no se encamina
y, aunque fuera algo confuso, lo que ha dicho
no es indicio de locura.
Algo lleva en el alma
que su **melancolía** está incubando
y temo que al romperse el cascarón habrá peligro.
Para evitarlo, como medida inmediata he decidido*

⁸⁷ II. ii.590.

⁸⁸ Ibid.

*que parta sin demora hacia Inglaterra
a reclamar el tributo que nos debe.
Quizá la travesía, el cambio de país
y de escenario consigan arrancarle
de su pecho la inquietud tan arraigada,
que no deja reposo a su cerebro
y le saca de sí mismo. ¿Qué os parece?”⁸⁹*

Se desprende de las estrofas anteriores que lo que tiene Hamlet no es locura sino melancolía. Melancolía que lo moviliza a llevar a cabo la muerte del nuevo rey, su tío.

Se observa, de igual manera, que uno de los principales rasgos de Hamlet es la presencia de la duda; contrario a movilizarlo al acto, lo detiene. Aun siendo un hombre racional, fracasa en toda intención, invadido de debilidad, duelo y melancolía, al no poder cumplir con la exigencia que el espectro ha establecido.

Otro de los duelos vividos por Hamlet se relaciona con la tragedia política a partir de la usurpación al derecho a la corona, y a su vez amorosa (Ofelia). La muerte tiene estrecha relación con la melancolía. Esto se observa en Hamlet, en su obsesión de venganza y en la imposibilidad de superar el duelo por la muerte de su padre. Colérico y falto de piedad, se ve en la necesidad de reparar el acto de injusticia por la muerte de su padre, dando fin a la vida de su tío.

Paralelo a esto, y como se ha señalado en otro capítulo, siendo característico del ser melancólico, se debe enfatizar en la brillantez intelectual, el ingenio y en la inteligencia, mismas que dan rienda suelta a su lengua a la hora de contestar.

⁸⁹ I. iii.100.

Por otra parte, es importante mostrar que *Hamlet* no consigue “autotrascenderse”, lo cual se convierte en un hecho propio de la tragedia. Su actuar es de origen de desorden. *Hamlet* se hunde entre sentimientos descontrolados, confusión, sin lograr resolver jamás los problemas de los duelos, principalmente el relacionado con la muerte de su padre. Él mismo pide venganza por el asesinato, convertido en un indecible (mito), un espectro, algo difícil de nombrar, dado que ni es alma ni es cuerpo, pero es una y es otro, no es posible saber si está vivo o muerto, si es, si existe, si está presente o no presente, si tiene esencia, o no la tiene.

El matrimonio de su madre (otro de sus duelos) puede ser interpretado como un hecho que legitima el asesinato de su esposo y al asesino; esto, de acuerdo con Lacan, activan el problema del deseo.

“Hamlet es el que no sabe lo que quiere... mientras que él está ahí sin hacer nada, teniendo todo por hacerlo, la causa, la voluntad, la fuerza y los medios” Como el mismo dice: “me quedo siempre en decir, es la cosa lo que hay que hacer”⁹⁰

De acuerdo con Lacan, la inacción de Hamlet se basa en el deseo por la madre (reprimido) que pugna por no dejarlo avanzar al acto de venganza encomendada (venganza contra el actual poseedor ilegítimo de su madre).

Se enfrenta *Hamlet* al conflicto de deber vengar la muerte de su padre y, a la vez, al deber de mantener el vínculo con su madre, protegiéndola y, al mismo tiempo, manteniéndola apartada de toda misión vengadora. Queda, de este modo, alejado del núcleo dramático propio de la obra, frente al reclamo exasperado del espectro. Quedan planteadas dos situaciones: la orden de su padre (espectro) y, de otro lado, la voluntad de defender a su madre, protegiéndola de cualquier agresividad y guardársela para sí mismo. Es así como a lo largo de toda la obra puede

⁹⁰ Lacan. J. Seminario VI. Clase 15. El deseo y su interpretación. (1959). Versión digital. 2007.

percibirse una pelea interior en el personaje, caracterizada por el desvío de la figura del vengador hacia la del melancólico inhibido por la reflexión.

De igual manera, queda planteado el problema del objeto amado por intermedio del objeto perdido. Se trata de un drama del deseo (entre lo digno e indigno, la locura y la reflexión, entre el duelo y el deseo, entre el hacer y no hacer). Vemos a *Hamlet* impulsado en medio de la melancolía a la acción (o inacción) por alguna actitud considerada injusta. El motor es la venganza ante la traición. Pero este deseo de venganza viene acompañado de duda, pues será ejecutada contra su propia sangre.

Podemos, por tanto, afirmar que nos encontramos frente a una recreación de la tragedia de Edipo.

Frente al que quizá sea el monólogo más famoso de *Hamlet*, puede afirmarse que este personaje no está seguro de ser una figura de este mundo. Esa es la raíz de sus indecisiones.

“Ser o no ser...He ahí el dilema.

¿Qué es mejor para el alma, sufrir insultos de fortuna. Golpes dardos, o levantarse en armas contra el océano del mal, y oponerse a él y que así cesen?

Morir, dormir...Nada más; y decir así que con un sueño damos fin a las llagas del corazón y a todos los males, herencia de la carne, y decir: ven, consumación, yo te deseo. Morir, dormir, dormir...!Soñar acaso; ¡Qué difícil; Pues en el sueño de la muerte ¿qué sueños sobrevendrán cuando despojados de ataduras mortales encontremos la paz? He ahí la razón por la que tan longeva llega a ser la desgracia. ¿Pues quién podrá soportar los azotes y las burlas del mundo, la injusticia del tirano, la afrenta del soberbio, la

angustia del amor despreciado, la espera del juicio, la arrogancia del poderoso, y la humillación que la virtud recibe de quien es indigno, cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso en el filo desnudo del puñal? ¿Quién puede soportar tanto? ¿Gemir tanto? ¿Llevar de la vida una carga tan pesada? Nadie, si no fuera por ese algo tras la muerte – ese país por descubrir, de cuyos confines ningún viajero retorna – que confunde la voluntad haciéndonos pacientes ante el infortunio antes que volar hacia un mal desconocido. La conciencia, así, hace a todos cobardes y, así, el natural color de la resolución se desvanece en tenues sombras del pensamiento; y así empresas de importancia, y de gran valía, llegan a torcer su rumbo al considerarse para nunca volver a merecer el nombre de la acción. Pero, silencio...la hermosa Ofelia ¡Ninfa, en tus plegarias, jamás olvides mis pecados!”⁹¹

El sentido de la vida ha quedado oscurecido y retraído a lo más profundo del yo. *Hamlet*, prisionero de la sin razón, la duda, la confusión, condenado al dolor y a la melancolía, encuentra la necesidad de responderse: ¿Qué sería más digno para el hombre?

Frente a la duda existencial se interroga a sí mismo, fracturando su ser, como si en su interior viviesen dos hombres. De una identidad y una personalidad consolidada se pasa a la dualidad, a la escisión. Otro hombre irrumpe quebrando la consciencia y a quien se le interroga y confronta en busca de respuesta.

El diálogo de *Hamlet* es entre la vida y la muerte, se sustrae de lo cotidiano de la vida, acogándose a la soledad, la desolación, la melancolía, encontrándose cada vez más cerca de la muerte.

⁹¹ III. i.60, 70, 80.

Llama sin embargo la atención el hecho de que la obra se constituye, de alguna manera, en una *pieza sobre los sentidos*. ¿Qué significa esto? En hamlet se pone énfasis en el principio del drama, en el sentido del oído: “No **oiría** de un enemigo vuestro tal injuria, ni hareís a mis **oídos** la violencia de hacerles creer que decís...” Más adelante, hablando el espectro con *Hamlet*: “¿Dónde me llevas? **Habla**, no iré más lejos. Espectro: **Escúchame**. *Hamlet*: lo haré. Espectro: ya casi llega la hora en que a las sulfúreas y torturantes llamas debo volver. *Hamlet*: ¡Ay. Pobre espectro! Espectro: No te apiadas de mí, presta atención en cambio a lo que voy a revelarte. *Hamlet*: **Habla**, estoy preparado para **oírte**. Espectro: Y para la venganza, cuando **oigas**.

DISEÑO METODOLÓGICO:

Investigación documental sustentada en la aplicación del **método analítico** (guía de la investigación) en diversos niveles: en la revisión, lectura y análisis de las fuentes de información.

En el caso concreto de la presente investigación, el Método Analítico se especifica como método científico aplicado al análisis de un discurso, puesto que la investigación misma se centra fundamentalmente en el discurso de Hamlet y por tanto en la expresión de su estructura subjetiva.

El *análisis* entendido como la descomposición de un fenómeno en sus elementos constitutivos, ha sido uno de los procedimientos más utilizados a lo largo de la vida humana para acceder al conocimiento de las diversas facetas de la realidad. En sentido preciso *análisis* es entonces descomposición (*lisis*) de un todo en partes iguales (*aná*). También, por su procedencia del griego *analýein*, es entendido como desatar, descomponer, desliar, de allí que se entienda como distinción y separación de las partes de un todo para conocer sus principios o elementos.⁹²

⁹² Grupo de investigación El método analítico y sus aplicaciones en las ciencias sociales y humanas. Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Departamento de Psicología. 2010.

CONCLUSIONES

De Angustia y Melancolía. De Muerte y Duelo en Hamlet.

Palabras. Palabras. Palabras.

El trabajo realizado, permite señalar que a través de la historia, Hamlet ha sido objeto de variadas interpretaciones, lo cual constituye en sí el signo de la presencia de un enigma. La filosofía y su estrecha relación y cercanía con el psicoanálisis admite por tanto que dichas interpretaciones llegan a un mismo lugar: lo que hace que Hamlet sea un enigma, es la postergación del acto de vengar al padre.

Abordar y encontrarse con una obra de Shakespeare implica conocer y reconocer de antemano, qué es lo que busca el héroe trágico. *Hamlet*, en tanto fiel representante del héroe trágico (angustiado y melancólico) encuentra en la composición del lenguaje, de *su lenguaje*, (y dentro de este el mito) el camino para actuar aquello que no puede actuar en lo *real*. *Hamlet* elige su discurso, su vocabulario para lograr llegar a un fin (asumir en primer lugar los duelos por aquello perdido y más tarde su propia muerte). Deposita Hamlet en el lenguaje su propia situación ambigua de venganza y rebeldía; de angustia y melancolía; de muerte y duelo. Cada ejercicio del lenguaje hamletiano, contiene una composición sintáctica cuyos mecanismos permiten la integración de los actos de venganza, de angustia, de muerte, de duelo. La construcción del lenguaje en Hamlet, permite delinear la vía para el logro de metas. Sin embargo, el límite que divide el discurso del acto, tambalea ante la duda. Por tanto, la voz empelada por Hamlet, busca un efecto (efecto catártico) en los demás. *Hamlet*, tiene y encuentra en la dinámica de su comportamiento y de su lenguaje, la vía para someter su historia a su propio método, haciendo de cada situación un código de lenguaje. ¿Cómo entender que a partir de dicha dinámica, se llegue a la concientización del caos? La obra shakesperiana, es un mecanismo para llegar a respuestas relacionadas con

aspectos profundos de la humanidad como lo son la muerte, el duelo y la tragedia; y dicho mecanismo se encuentra a su vez soportado en el lenguaje.

El lenguaje al cual Hamlet acude, le permite llenar vacíos propios del destino que lo rodea. Las constantes contradicciones y las palabras que emplea Hamlet, son la herramienta para develar, por una parte la mentira y por la otra, como se ha señalado, el camino para lograr instaurar en la consciencia, aquello generador de angustia y melancolía.

Se observa en la obra, que *Hamlet* elige un vocabulario a partir del cual logra alcanzar un fin rodeado de venganza y rebeldía. El lenguaje (la voz) hamletiano, busca (y lo logra) a lo largo de toda la obra, un efecto (catártico), cuyas características son posible ubicarlas en doble vía; en sí mismo (*Hamlet*) y en el otro. Es posible plantear, y a su vez abordar, desde la catarsis filosófica y psicoanalítica, a *Hamlet* como un productor de lenguajes, a través de los cuales, y por la vía del mito, se logra “descargar” la culpa. *Hamlet*, por medio de su lenguaje, habla, y logra por este mecanismo “sanar” el destino que le rodea; destino cargado de constantes e insinuantes contradicciones, y en donde a su vez, a través del lenguaje y del mito, logra develar la mentira. La palabra, y en ella el mito, encuentran y reclaman un espacio con el que se logra llenar un vacío; de ahí la importancia de abordar filosófica y analíticamente la forma de hablar de *Hamlet*.

Hamlet habla, y con esto, “hace” lo que no logra llevar a la acción. El lenguaje y la palabra para *Hamlet* tienen un encanto fascinante e irresistible; *Hamlet* sabe que habla muy bien y, aun así, el lenguaje es su peor aliado. Lo evidente se hace metáfora y mito, y cuando Hamlet se reduce a la situación de vengador, es cuando mito y metáfora logran su máxima forma de expresión.

Encontramos en *Hamlet* un traidor, y para hacerle frente, Hamlet encuentra la vía del mito y el lenguaje como método de justificación moral. *Hamlet*, en tanto prueba

de un mito en el lenguaje, logra por esta vía devolver a cada frase un sentido justo, coherente, para, finalmente, lograr decir que la venganza es necesaria. Hamlet habla y responde; y a través de esta dinámica, logra, mediante el efecto catártico, reparar y elaborar psíquicamente su condición de angustia. Dicha dinámica permite pensar que el lenguaje y el habla son los elementos básicos para alcanzar el estado catártico. El habla entonces es un intento de crear un puente. La palabra hablada busca (y encuentra por el mito) su propia definición, sirviendo de puente entre los personajes.

Otro aspecto importante de abordar, tiene relación con la captura de la verdad. Hamlet busca conquistar la verdad como equivalente de la muerte. Es propio en Hamlet encontrar un personaje sin identidad. Y solo la verdad es alcanzada, conquistando la muerte, enfrentándola. Hamlet busca lo que le falta (madre, padre, novia, patria); y la palabra reclama su sentido ético. Entender la conducta de Hamlet obliga a valorar los contenidos y resultados de sus palabras. Hamlet lucha contra su destino; y esta lucha es su derrota. Dominado por las emociones, no sabe resolver sus dilemas; no sabe actuar: cómo hablar, cómo amar, cómo matar. Encerrado entonces en su Yo, realiza intentos por develar el sentido de la vida, lograr develarla, descubriendo la verdad. La palabra en Hamlet es temerosa de la acción. Sin embargo, cada palabra de Hamlet está destinada a develar la verdad, verdad ante la cual debe a su vez realizar diversos duelos y manifestar su angustia. Escindido entre el deseo y la acción, entre la fuerza de la pasión y la interdicción, condición esta por demás histérica, Hamlet, por ejemplo en uno de los diálogos con Elsinor, hará de éste el escenario propio de su angustia. Realiza intentos por traducir o poner en su discurso lo que realmente hay en el fondo de su inconsciente. Se entrega, como perfecto histérico, al reproche y autoinculpación, acusa a Claudio y a Gertrudis de los crímenes de los que él mismo, de manera inconsciente, se acusa, e, incapaz de matar y suicidarse, asume comportamientos de niño malo. Incapaz de actuar, sobreactúa. Y en fin, tal como Freud lo aclara:

“en lo que Hamlet hemos de ver es un histérico, deducción que queda confirmada por su repulsión sexual, exteriorizada en su diálogo con Ofelia⁹³”

Ahora, ¿qué puede enseñarnos una obra como Hamlet respecto del acto y la interpretación filosófica y psicoanalítica? La tesis que presenta Lacan en el seminario VI “*El deseo y su interpretación*” respecto al deseo del Otro y la falta en ser, plantea: “Hamlet pone en juego el marco donde se sitúa el deseo”. El drama de Hamlet es una especie de dispositivo como una malla, una red de pajarero donde se articula el deseo del hombre y según las coordenadas que Freud nos reveló, el Edipo y la Castración”. Hamlet no es para Lacan un caso clínico, no es el conflicto de un ser real, sino una creación, un drama que presenta la encrucijada en la que se aloja un deseo, como la relación de la falta en ser del sujeto con el deseo del otro. “Con lo que Hamlet se debate es con un deseo. Un deseo que está lejos del suyo propio. No es un deseo por su madre, sino el deseo de su madre”

Si Freud toma la duda de Hamlet como un síntoma, un escrúpulo de consciencia derivado del deseo edípico reprimido, Lacan va a partir del lugar que ocupa el saber. Toma el no saber como en el sueño, esa ignorancia del otro, correlato del inconsciente. Es necesario retomar el inicio de la obra, en la cual, tras la muerte del rey, que en palabras de Hamlet fue un rey admirable, el ideal de rey y el ideal de padre, y que ha muerto misteriosamente. Sobre esta muerte se crea la versión de que lo mordió una serpiente cuando se encontraba en el huerto. Dos meses después de su muerte, la madre de Hamlet se casa con su Claudio.

Hamlet muestra su indignación por lo precipitado de este segundo matrimonio de su madre y alude a los sentimientos que le inspira la conducta de su madre, se trata del diálogo con Horacio – “¡ Economía, Horacio, economía ¡ Los manjares cocidos para el banquete de duelo sirvieron de fiambres en la mesa nupcial”. El

⁹³ S. Freud. *Fragmento de análisis de un caso de histeria*. Obras Completas. Vol. VII. Amorrortu. Buenos Aires. 2006. Pág 251

drama para Hamlet inicia con la aparición del espectro del rey, su padre ante los guardias del castillo de Elsinore. El espectro no menciona palabra alguna. Se le demanda hablar. Será a Hamlet a quien quiere hablar. El espectro le pide que escuche y que le preste atención, pues quiere revelar algo que Hamlet ignora. Ante esto, Hamlet se siente obligado a oírle. Le revela la forma en que fue asesinado: Durmiendo, le dice, “perdí a la vez, a manos de mi hermano, mi vida, mi esposa y mi corona...” “Segado en plena flor de mis pecados, mis cuentas por hacer y enviado a juicio con todas mis imperfecciones...” ¡Oh, cuán horrible! ¡Dios! ¡Cuán horrible! No vayas a tolerarlo si queda en ti brío. No dejes que el lecho real de Dinamarca sea tálamo de lujuria y criminal incesto.”(I.v.80). Le pide que realice su acto de cualquier modo, pero sin causar daño a su madre. El espectro le dice lo que hay que hacer, pero no lo dice como. El padre demanda venganza, nada dice del deseo. Demanda desde el ideal, en nombre de los ideales, pero su demanda no se desprende del lugar de la causa para Hamlet y por ello es incapaz de actuar. Para que haya acto, el deseo como deseo del Otro debe operar. La posición de Hamlet es enigmática: “Ser o no ser”. Y esto es lo que se debe descifrar, ya que los motivos de la duda de Hamlet en cumplir la venganza que le esta deparada no se confiesa en la obra.

¿Qué hacer? Este es el gran rodeo que debe asumir Hamlet por el campo del saber y del deseo del Otro para realizar una acción, un acto, cuyo golpe final se dirige a sí mismo. El deseo de Hamlet es un deseo impuro y no es desinteresado. El padre sabe bien que está muerto, muerto por voluntad de quien quiere ocupar su lugar en el lecho y en el trono, y lo descubre. Como replica Horacio a Hamlet, “para decir eso señor, no hace falta, que espectro alguno salga de su tumba. No es preciso un fantasma para decir eso”

El efecto producido por las revelaciones del espectro, es, en el caso de Hamlet, la supresión de la dimensión de inconsciencia en el deseo. Ahora sabe demasiado sobre la maldad y la miseria del deseo como para poder reconocerse en él. Pero,

¿en qué consiste en realidad este saber de Hamlet? Se refiere a que en el reino de Dinamarca hay algo podrido, es decir el falo. Porque la revelación cuya carga le endosa el espectro a Hamlet no concierne sólo al asesinato del padre, sino a su vez, a la doble revelación de la falta y del goce: el padre fue asesinado “en la flor de sus pecados” y la madre cedió a su “avergonzante lujuria”. Y encuentra Hamlet la vía del mito para emprenderla contra su madre y su tío, para avergonzarlos por la voracidad de su goce y exhortarla a tener un poco de decencia, le restriega “sudor fétido de un lecho inmundo” donde ella hace el amor. El drama en el que se encuentra Hamlet se debe por tanto, no sólo a la obligación moral de vengar a su padre asesinado, sino también y sobre todo, a la necesidad de hacerlo haciendo frente al deseo de su madre, deseo que se le manifiesta degradado, confundido con la satisfacción de una necesidad. El espectro (padre) le revela la verdad sobre su muerte, pero también y sobre todo conoce el extraordinario impudor del deseo de la madre. Con esto se levanta el velo que gravita sobre el inconsciente. Este es el velo, dice Lacan, que intentamos despejar en el análisis, no sin ningún trabajo, y que Hamlet logra develar mediante la dinámica y estructura del mito.

El drama presentado por Hamlet parte del crimen revelado por el espectro y confiado por al sujeto. Pero, ¿Qué revela? Quizá que en el lugar del Otro, lugar de la palabra, en la cual se plantea la verdad, no existe garantía, pues falta el significante. Es este, el secreto de la filosofía y del psicoanálisis. No existe Otro del Otro. Hamlet permite acceder al sentido del Sujeto. Este sentido, sentido de lo que Hamlet conoce a través de la boca del espectro (su padre), es la irremediable, absoluta, insondable traición. Hamlet es asaltado por la noticia de que todo lo que se antoja, belleza y verdad, de lo más esencial, es absolutamente falso. Pero ¿qué sucede con Hamlet que, ante los sentimientos de venganza, de actuar contra el asesino de su padre, no lo hace? Hamlet no sabe lo que quiere, su deseo no funciona; no se comprende así mismo, no tiene palabras, la cosa queda por hacer. Vacila sin desentenderse, suspende su acción, se siente extraño. La interpretación filosófica y psicoanalítica, se fundamenta en buscar una

razón donde no se la conoce. Vemos cómo, en la obra, los personajes interpretan las transformaciones que se operan en Hamlet. Pero, ¿qué interpretan?. Por un lado, Ofelia, observa manifestaciones de duelo en la expresión de Hamlet, un ser deshaciéndose en pedazos. Polonio, por su parte, interpreta a Hamlet sufriendo un verdadero delirio de amor por Ofelia. De otra parte, la reina, enfatiza en el precipitado enlace con Claudio, luego de la muerte del rey. Claudio, ahora esposo de su madre, asesino de su padre, propone investigar lo que sucede con Hamlet. Claudio no sabe pero piensa que las afecciones de Hamlet no corresponden a afecciones del amor, que por tanto no está loco, y que algo anida en su alma cargada de melancolía.

Ahora, de acuerdo con lo expuesto por Freud, Hamlet no se muestra como una persona incapaz de ejecutar cualquier acción. Por el contrario, lo vemos dos veces entrar en acción. Una, cuando es llevado por la ira para matar a Polonio, quien se esconde tras el velo de la cortina para espiar y escuchar la conversación que Hamlet sostiene con su madre. Otra, cuando con total desprejuicio, pero meditamente, ejecuta a Rosencratz y Guildenstern, considerados traidores, la muerte que ellos han pensado para él.

Respecto al acto, Lacan plantea:

“Hamlet consigue culminar su acto. Al final Claudio muere, sólo consigue asestar su golpe tras dejar un buen número de víctimas, después de ensartar el cuerpo del amigo, del compañero Laertes, después de envenenar, erróneamente, a su madre y no antes de quedar también él mortalmente herido. Si en efecto el acto se cumple, si hay in extremis una rectificación del deseo que hace posible el acto, ¿por qué caminos se produce? Aquí está la clave del asunto. Aquí estriba la razón de que esta obra genial no haya podido nunca ser reemplazada por otra mejor”

(J. Lacan. Seminario VI. El deseo y su interpretación. Clase 13.1959 Versión Digital)

En la escena de hamlet y de su madre, en la que ésta se ve confrontada frente al espejo que le muestra lo que es, y la incita a romper las ataduras de lo que llama el condenado monstruo de la costumbre. “La costumbre, ese monstruo que devora todo sentimiento, a pesar de ser un demonio en materia de hábitos, es un angel, sin embargo, en cuanto que, para ejecutar bellas y nobles acciones, también nos proporciona un sayo o una librea de facil quita y pon. Refrenaos esta noche eso os hará más facil la próxima abstinencia y aún más fácil la siguiente...” Hamlet flaquea de nuevo y se despide de su madre diciendole: “Dejad que el cebado rey os traiga nuevamente al lecho, os pellizque las mejillas...” Hamlet abandona a su madre, la deja caer, deja que se abandone a su deseo.

Dilema de duelo, deseo y castración.

Para Hamlet la castración es algo que falta, como consecuencia de la situación misma, diferente del Edipo. En aspecto central es el deseo de la madre que Hamlet abordará en la llamada “bedromm scene” (escena de alcoba) después de la play scene⁹⁴ (escena dentro de la escena).

Escena en la que Hamlet orquesta junto con los bufones la Ratonera. En dicha escena, Hamlet hace representar un crimen similar al que él debe llevar a cabo. Se hace respresentar a sí mismo, tratando de dar cuerpo a una imagen, como forma de asumir el crimen que tratará de vengar. Su deseo sólo puede animarse dando cuerpo a algo, colocandose entre la espada y la pared.

La clave de su deseo, que le permitiría la resolución de su culpa de ser y existir, está en no saber que es en el deseo de sumado. La castración y el duelo es la simbolización del deseo de la madre. Ese deseo no encuentra un lugar en lo simbólico. Hamlet desea a Ofelia hasta que aparece el espectro

de su padre. A partir de ese momento la rechaza y por tanto el deseo queda separado para Hamlet, alienado al deseo de su madre. Pero su madre se rinde ante el deseo de Claudio, encarnación del falo que atrae a su madre y que Hamlet no ha renunciado a ser. He aquí, entonces, el interjuego entre el deseo, el duelo y la castración. Duelo que no se realiza. ¿Cuál duelo? Si el falo es el significante velado que no está a disposición del sujeto, este debe hacer el duelo por el falo. Es esta negativización del falo la que debe pagar y doler Hamlet para reencontrar el objeto perdido, objeto causa de su deseo. El falo sigue estando presente en Hamlet, no está perdido y Claudio lo encarna.

Hamlet es la historia de un héroe trágico que, haciéndose pasar por loco llega a la realización de su acto. Es esta una de las características del héroe moderno. Para el héroe moderno, cuando el destino es nada, encontramos un extravío, incertidumbre total respecto al deseo, y es a esto a lo que Freud denomina “malestar en la cultura”

La obra inicia con una interrogación angustiada de Hamlet, su final es una solución, lo demás es silencio. Silencio y paz.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Poética*. Monte Avila Editores. Caracas, Venezuela. 1991.

BLOOM, Harold. *El Cannon Occidental*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1995.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica. 2000

FREUD, Sigmund. *La Interpretación de los sueños*. Obras Completas. Vol. IV. Amorrortu. Argentina. 2006.

_____ *Estudios sobre la histeria*. Obras Completas. Vol. II. Amorrortu. Argentina. 2006.

_____ *Personajes Psicopáticos en el escenario*. Obras Completas. Vol. VII. Amorrortu. Argentina. 2006.

_____ *El Creador literario y el fantaseo*. Obras Completas. Vol. IX. Amorrortu. Argentina. 2006.

_____ *La novela familiar del neurótico*. Obras Completas. Vol. IX. Amorrortu. Argentina. 2006.

_____ *Tótem y Tabú*. Obras Completas. Vol. XIII. Amorrortu. Argentina. 2006.

GADAMER, H-G. *Mito y razón*, Paidós, Barcelona. 1997.

KIRK, G. S. *El mito*, Barcelona, Paidós. 1985.

LACAN, Jacques. *Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*. Paidós. Argentina. 1990.

_____ *Seminario 2. El mito individual del neurótico*. Paidós, Argentina. 1990.

_____ *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós, Argentina. 1990.

_____ *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, Argentina. 1990.

LÓPEZ HERRERO, L. *Mito y Poesía en el psicoanálisis*. Una experiencia a lo Real. Biblioteca Nueva. España. 2008.

MILLER, Jacques-Allain. *Los signos del goce*. Paidós. Argentina. 1998

PLATÓN. *Diálogos*. Edición Gredos. Madrid. 1981.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Cátedra. Letras Universales. Madrid. 2009

SÓFOCLES. *Tragedias*. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid. 1991.

WECHESLER, E. *Psicoanálisis en la tragedia*. De las tragedias neuróticas al drama universal. Biblioteca Nueva. España. 2001.