

Hamlet y el punto ciego de Freud —Gertrud, la madre asesina

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Universidad Complutense de Madrid

www.gonzalezrequena.com

Hamlet and Freud's blind spot — Gertrud, the murderous mother

Abstract

This paper is intended as an analysis both of *Hamlet*, the Shakespearean tragedy, and Freud's analysis of it, in which he believed he saw in its character and its structure the presence, both determinant and exemplary, of the Oedipus complex.

A careful analysis of the play leads us to the conclusion that Hamlet's case does not correspond to the neurotic model of the Oedipus complex —as Freud thought— but to that of melancholia, in its specifically psychotic dimension.

Against the Freudian hypothesis that attributes Hamlet's inaction to his oedipal desires, we believe we can demonstrate that the paralysis of the Shakespearean hero finds its explanation in a fact that we understand to be fully objectified in the text of the tragedy but which, as far as we know, has not been given due attention: the murderous character of Getrud, Hamlet's queen and mother, not only accomplice, but also promoter of the murder of Hamlet's father.

We confirm the congruence of Hamlet's melancholic traits with Freud's and Abraham's theory of melancholia and argue that Freud's difficulties in carrying out the analysis of Shakespearean tragedy, as well as the development of his theory of narcissism and the maternal-filial relationship, were due to the unresolved issue of his relations with his own mother.

Key words

Freud, Shakespeare, Hamlet, Melancholia, Psychosis, Narcissism, Primary Scene.

Resumen

Este trabajo pretende ser un análisis tanto de *Hamlet*, la tragedia de Shakespeare, como del análisis que Freud hizo de ella, en el que creyó ver en su carácter y en su estructura la presencia, a la vez determinante y ejemplar, del complejo de Edipo.

Un análisis atento de la obra nos lleva a la conclusión de que el caso de Hamlet no corresponde al modelo neurótico del complejo de Edipo —como pensaba Freud—, sino al de la melancolía, en su dimensión específicamente psicótica.

Frente a la hipótesis freudiana que atribuye la inacción de Hamlet a sus deseos edípicos, creemos poder demostrar que la parálisis del héroe shakespeareano encuentra su explicación en un hecho que entendemos plenamente objetivado en el texto de la tragedia pero al que, por lo que sabemos, no se le ha prestado la debida atención: el carácter asesino de Getrud, reina y madre de Hamlet, no sólo cómplice, sino también promotora del asesinato del padre de Hamlet.

Confirmamos la congruencia de los rasgos melancólicos de Hamlet con la teoría de la melancolía de Freud y Abraham y argumentamos que las dificultades de Freud para llevar a cabo el análisis de la tragedia shakespeareana, así como el desarrollo de su teoría del narcisismo y la relación materno-filial, se debieron a la cuestión no resuelta de sus relaciones con su propia madre.

Palabras clave

Freud, Shakespeare, Hamlet, Melancolía, Psicosis, Narcisismo, Escena primaria.

La interpretación de los sueños y una cierta extrañeza

En *La interpretación de los sueños*, inmediatamente después de hablar del *Edipo rey* de Sófocles, Freud pasa a ocuparse de *Hamlet*, la tragedia de William Shakespeare, afirmando la presencia en ella de una semejante, aunque más enmascarada, manifestación del complejo de Edipo:

En el mismo suelo que *Edipo rey* hunde sus raíces otra de las grandes creaciones trágicas, el *Hamlet* de Shakespeare. Pero en el diverso modo de tratar idéntico material se manifiesta toda la diferencia de la vida anímica en esos dos períodos de la cultura, tan separados en el tiempo: se muestra el progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad. En *Edipo*, como en el sueño, la fantasía del deseo infantil subterráneo es traída a la luz y realizada; en *Hamlet* permanece reprimida, y sólo averiguamos su existencia —las cosas se encadenan aquí como en una neurosis— por sus consecuencias inhibitorias. *Cosa extraña*: quedarse totalmente a oscuras acerca del carácter del héroe en nada perjudicó el efecto subyugante del más reciente de esos dos dramas.¹

Cosa extraña dice Freud, y con ello anota su propia extrañeza. Le parece extraño que tal suplemento de enmascaramiento del complejo de Edipo no haga que la obra pierda su *efecto subyugante*.

Sin embargo, anotada esa extrañeza, la explicación que sigue, en tanto que interpreta *Hamlet* a la luz del complejo de Edipo, renuncia a explicarla. No queremos decir con ello, desde luego, que renuncie a explicar la obra, cosa que sin duda hace, precisamente aplicando ese molde, el del complejo de Edipo, pero de lo que se olvida es de ocuparse de dar explicación alguna de ese factor de extrañeza que él mismo ha señalado.

La pieza se construye en torno de la vacilación de Hamlet en cumplir la venganza que le está deparada; las razones o motivos de esa vacilación, el texto no los confiesa [...]. Pero la trama de la pieza nos enseña que Hamlet en modo alguno se presenta como una persona incapaz para cualquier acción. Por dos veces lo vemos entrar en acción, una llevado por un súbito estallido de furia, cuando se abate sobre el que lo espía escondido tras los tapices, y la otra con un plan meditado, y aun perverso, cuando con el total desprejuicio de un príncipe del Renacimiento brinda a los dos cortesanos la misma muerte que habían maquinado para él. ¿Qué lo inhibe, entonces, en el cumplimiento de la tarea que le encargó el espectro de su padre? Aquí se nos ofrece de nuevo la conjetura: es la particular índole de esa tarea. Hamlet lo puede todo, menos vengarse del hombre que eliminó a su padre y usurpó a este el lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus deseos infantiles reprimidos. Así, el horror que debería moverlo a la venganza se trueca en autorreproche, en escrúpulo de conciencia: lo detiene la sospecha de que él mismo, y entendido

1 FREUD, Sigmund (1899). *La interpretación de los sueños*, traducción de José Luis Etcheverry, en *Obras Completas*, tomo 4, Buenos Aires: Amorrortu, 1979, p. 273. En lo que sigue, todas las referencias a las Obras de Freud corresponden a la misma traducción y la misma edición de Amorrortu. El subrayado es nuestro.

ello al pie de la letra, no es mejor que el pecador a quien debería castigar. [...] si alguien quiere llamar *histérico* a Hamlet, no puedo yo sino admitirlo como la consecuencia de mi interpretación. A ello conviene muy bien la repugnancia por lo sexual que Hamlet expresa en el coloquio con Ofelia [...].²

2 FREUD, Sigmund (1899). *La interpretación de los sueños*, op. cit., pp. 273-274. El subrayado es nuestro.

Hamlet: complejo de Edipo o melancolía

En suma: Freud sostiene que lo que impide a Hamlet la venganza demandada por el padre asesinado es que ve, en los actos de su asesino, la realización de sus propios deseos. Y que eso inhibe la *venganza* que el espectro de su padre muerto le ha requerido y que, por esta causa, queda paralizada a la vez que muta en *autorreproche*.

Freud mantuvo siempre esta interpretación, nunca la revisó, aun cuando, en un momento inevitable, se vio obligado a anotar algo que cuadra bien poco con esta imagen de un Hamlet neurótico. Pues es sabido que, desde antiguo, se ha considerado a Hamlet como prototipo de la melancolía y, de hecho, acabamos de leer en Freud el reconocimiento de la presencia en él de un rasgo tan típico de esa patología como es el *autorreproche*.

Por eso, aunque sea casi de soslayo, Hamlet aparece inevitablemente en *Duelo y melancolía*:

Cuando en una autocrítica extremada [el melancólico] se pinta como insignificantucho, egoísta, insincero, un hombre dependiente que sólo se afanó en ocultar las debilidades de su condición [...]. Es que no hay duda; el que ha dado en apreciarse de esa manera y lo manifiesta ante otros —una apreciación que el príncipe Hamlet hizo de sí mismo y de sus prójimos— [Nota: «Dad a cada hombre el trato que se merece, y ¿quién se salvaría de ser azotado?» (Hamlet, II, 2)] ese está enfermo [...].³

3 FREUD, Sigmund (1915). *Duelo y melancolía*, en *Obras Completas*, tomo 14, 1984, p. 244.

Como podremos constatar enseguida, Freud no escoge los parlamentos de Hamlet más apropiados para caracterizar su melancolía, pero al menos presenta éste. Y, en cualquier caso, en esta cita la palabra enfermo hace referencia directa no a la neurosis, sino a esa forma de psicosis que es precisamente la melancólica. Una constatación, ésta, que hubiera debido bastarle para considerar que, en Hamlet, no podía ser del complejo de Edipo de lo que se trataba. Pues el mismo localizó la génesis de las psicosis (paranoia, esquizofrenia, melancolía) en el campo del narcisismo primario, tanto como ubicó a las neurosis de transferencia (neurosis obsesiva, histeria, fobia) en el de la elección de objeto, ya fuera en la fase sádico-anal o en la fálica, ámbitos estos caracterizados ya por la existencia de un objeto externo y, en esa misma

4 Véase FREUD, Sigmund (1913). *La predisposición a la neurosis obsesiva*, Contribución al problema de la elección de neurosis, en *Obras Completas*, tomo 12, 1986; y FREUD, Sigmund (1922). Dos artículos de enciclopedia: «Psicoanálisis» y «Teoría de la libido», en *Obras completas*, tomo 21, 1984.

5 FREUD, Sigmund (1923). *Neurosis y psicosis*, en *Obras Completas*, tomo 19, 1984, p. 158.

6 Es en el caso Schreber donde Freud acuña esta expresión para nombrar la fijación que se encuentra en el origen de la enfermedad psíquica. FREUD, Sigmund (1910). *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente*, en *Obras Completas*, tomo 12, 1986.

7 FREUD, Sigmund (1914). *Introducción al narcisismo*, en *Obras Completas*, tomo 14, 1984, p. 89: «Las perturbaciones a que está expuesto el narcisismo originario del niño, las reacciones con que se defiende de ellas y las vías por las cuales es esforzado al hacerlo, he ahí unos temas que yo quería dejar en suspenso como un importante material todavía a la espera de ser trabajado; su pieza fundamental puede ponerse de resalto como "complejo de castración" (angustia por el pene en el varón, envidia del pene en la niña) y abordarse en su trabazón con el influjo del temprano amedrentamiento sexual».

8 FREUD, Sigmund (1915-17). 21ª conferencia. *Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales*, en *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, *Obras Completas*, tomo 16, 1978, p. 306. El subrayado es nuestro.

9 FREUD, Sigmund (1924). *Presentación autobiográfica*, en *Obras Completas*, tomo 20, 1979, p. 59. El subrayado es nuestro.

medida, susceptibles de asociación con la problemática del complejo de Edipo.⁴

En congruencia con ello, Freud, en *Neurosis y psicosis* (1923) se refiere a la melancolía como una *psiconeurosis narcisista*⁵, dado que localiza su *fijación predisponente*⁶ en una fase necesariamente anterior a aquella en la que tiene lugar la elección de objeto y el complejo de Edipo. La bisagra que separa lo uno de lo otro, el narcisismo de la elección de objeto, es el complejo de castración, que identifica como el factor determinante que pone fin al periodo del narcisismo primario⁷ —y que, por ello, simultáneamente, abre el acceso complejo de Edipo.

Sin embargo, la puntual puesta en relación de Hamlet con la melancolía que tiene lugar en *Duelo y melancolía* no parece dejar huella en el devenir del discurso freudiano, ya que, en sus obras posteriores, la referencia a *Hamlet* retorna siempre sobre el molde inicial, directamente asociada al complejo de Edipo y la neurosis. Así sucede, por ejemplo, sólo un año después, en la 21ª de las *Conferencias de introducción al Psicoanálisis. Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales*, 1915-17:

¿En qué contribuye el análisis al ulterior conocimiento del complejo de Edipo? Bien; puede responderse muy brevemente. Lo revela tal como la saga lo cuenta; muestra que cada uno de estos *neuróticos* fue a su vez un Edipo o, lo que viene a ser lo mismo, se ha convertido en un Hamlet en la reacción frente al complejo.⁸

La misma idea aparecerá, sin retoque alguno, en la *Presentación autobiográfica* de 1924:

Comprendida esta tragedia de destino [*Edipo rey*], no había más que un paso para el esclarecimiento de la tragedia de carácter de *Hamlet* [...]. Era bien llamativo que este *neurótico* creado por el literato fracasara en cuanto al 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.⁹

Y ello se repetirá luego, sin modificación alguna, en 1927, en *Dostoievski y el parricidio*,¹⁰ y, más tarde, en 1938, en *Esquema del psicoanálisis*.¹¹

10 FREUD, Sigmund (1927). *Dostoievski y el parricidio*, en *Obras completas*, tomo 21, 1986, p. 186.

La locura de Hamlet

Es fácilmente comprensible que en tiempos de *La interpretación de los sueños* pudiera ver Freud en Hamlet a un neurótico afectado por el complejo de Edipo, pues por aquel entonces no se había adentrado todavía en el estudio de las psicosis. Pero es realmente sorprendente que siguiera manteniendo tal posición una vez que ese estudio había comenzado y que él mismo había llegado a establecer el presupuesto de la existencia de una relación directa entre las psicosis y el narcisismo. Y es todavía más sorprendente que, después de haber constatado en *Duelo y melancolía* la índole melancólica del personaje shakesperiano —¿acaso no es Hamlet, junto a Luis II de Baviera, el príncipe melancólico por excelencia?— pasara a olvidarla totalmente en todo lo que siguió de su obra.

11 FREUD, Sigmund (1938). *Esquema del psicoanálisis*, en *Obras Completas*, tomo 23, 1976, p. 191.

Y ello, en todo momento, contra la evidencia textual de la tragedia. Pues de nada se habla tanto en ella como de la locura, palabra que se repite insistentemente, hasta en 45 ocasiones, ya sea por sí misma como a través de sus derivados —*loco, enloquecido, enloqueciendo*—, a lo que hay que añadir la presencia de sus sinónimos o conceptos afines —*demencia, delirio, enajenación, pérdida de juicio o de razón, perturbación, melancolía*— hasta en 20 ocasiones más, devolviendo un total de, si no es que las hemos contado mal, de hasta 70 manifestaciones.

Por lo que a la palabra melancolía se refiere, constatamos que aparece en dos ocasiones. La segunda, de ellas, en boca del rey Claudio, cuando, tras haber espiado con Polonio la conversación de Hamlet y Ofelia, descarta que la extraña conducta del taciturno príncipe obedezca, como Polonio piensa, a que esté enamorado de Ofelia:

REY

¿Amor? No van sus sentimientos por ese camino,
y lo que decía, aunque con cierta discordancia,
no eran palabras de locura. Algo oculta su alma
donde está tomando cuerpo su melancolía,
y mucho temo que, al surgir, amanezca
la amenaza.¹²

12 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, edición bilingüe del Instituto Shakespeare, traducción de Jenaro Talens y Manuel Ángel Conejero, Madrid: Cátedra, 1995, Acto III, Escena I, p. 363.

Bien es cierto que Claudio opone locura y melancolía: él, como el propio Hamlet, cree a estas alturas que es fingida la locura del príncipe. Por

lo demás, participa de una idea demasiado burda de la locura, según la cual ésta sería incompatible con todo juicio inteligente. Como si no existieran locos geniales —de los que, por cierto, el propio Hamlet es uno de los ejemplos más brillantes. Claudio entiende la melancolía como un estado de ánimo depresivo, próximo al duelo, pero en sí mismo no patológico y, mucho menos, psicótico. Es por cierto el modo habitual que en literatura suele entenderse esta palabra, por lo demás acompañada de un aura de prestigio poético del todo opuesto a su sentido clínico, que fue el que Freud hizo suyo tomándolo de la psiquiatría de su tiempo.

De ideas semejantes a las del propio Claudio han participado todos aquellos que han dado en dudar de la locura de Hamlet, a pesar de los sobrados indicios que la obra ofrece, apoyándose para ello, además, en el hecho de que en un momento dado —tras la primera aparición del espectro del padre— el propio Hamlet declara su intención de hacerse pasar por loco —*quizá en lo sucesivo considere oportuno vestirme de lunática actitud*¹³. Y luego, más tarde, en el encuentro con la reina en la alcoba de ésta, lo afirmará de nuevo, esta vez como un hecho cierto: *que no estoy realmente loco, que mi locura es astucia*¹⁴.

13 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, op. cit., Acto I, Escena V, p. 217.

14 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, op. cit., Acto III, Escena IV, p. 476.

15 Las *Historiae Danicae* de Saxo Grammaticus (en torno al 1200) y las *Histoires Tragiques* de Francois de Belleforest (entre 1559 y 1582). Véase, a este propósito, TALENS, Jenaro; CONEJERO, Manuel Ángel: «Las fuentes de "Hamlet"», en SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, op. cit.

Pero conviene recordar que no es extraño a la patología el caso del loco que, queriendo creerse cuerdo, procura engañar a los otros —y en primer lugar a sí mismo— fingiéndose loco. Y a ello es necesario añadir que el motivo narrativo del joven príncipe que se finge loco procede de las leyendas anteriores de Hamlet en las que Shakespeare se inspiró,¹⁵ con la salvedad de que en ellas ese fingimiento estaba claramente motivado, pues el reino entero sabía que Claudio había asesinado al rey su hermano. En tales condiciones, fingirse el loco era par Hamlet, sin más, la única manera de evitar ser también él asesinado. Sin embargo, en la versión shakesperiana, nadie, excepto el propio Hamlet, sabe que tal asesinato ha tenido lugar, por lo que, en tales condiciones, fingirse loco ya ninguna ventaja le reporta. Lo que viene a hacer, de su voluntad de fingimiento, precisamente, un signo suplementario de locura.

Por lo demás, que las declaraciones de Hamlet de su voluntad de hacerse el loco no deberían llamar a engaño, puede establecerse con claridad por el hecho de que, antes de la primera de ellas —ya en la Escena II del Acto II— no solo el rey Claudio ha descrito —todavía sin usar la palabra— el estado melancólico de Hamlet, sino que lo ha hecho él mismo de la más convincente de las maneras:

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!

¡Qué absurdo! ¡Oh, huerto sin cultivo
que engendra semillas! Es fétido y repugnante
todo lo que lo habita. Haber llegado a esto...¹⁶

Contra el diagnóstico de Freud sobre Hamlet, que oscila ente la histeria y neurosis obsesiva, son los rasgos más característicos de la depresión psicótica, es decir, de la melancolía, tal y como él mismo los había descrito —precisamente en *Duelo y melancolía*—, los que se manifiestan en estos primeros versos en los que Hamlet da a conocer al espectador su estado emocional: una carne reblandecida que amenaza disolverse, el desprecio total tanto hacia sí mismo como al entero mundo que le rodea —es la retirada total de la libido de los objetos exteriores que fuera para Freud¹⁷ y Abraham¹⁸ el signo primario de la psicosis y que tan vivamente se expresa en el modo en el que, para Hamlet, *las cosas de este mundo se presentan estériles, vanas, inútiles, insípidas* y, aún peor que eso, dotadas de un aroma *fétido y repugnante*.¹⁹

Hay por cierto todavía otro dato que viene a confirmar ese carácter melancólico de Hamlet al que Freud se manifiesta incapaz de dar su debido realce. Se encuentra en la cita con la que abríamos este trabajo: Y es que Hamlet, como buen melancólico, no deja de tener su contrapartida maníaca: así, nada contiene su furia cuando mata a Polonio o cuando, como perfecto renacentista

16 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, op. cit., Acto I, Escena II, pp. 127-129.

17 FREUD, Sigmund (1914). *Introducción al narcisismo*, op. cit. p. 72.

18 ABRAHAM, Karl (1908). «Diferencias psicosexuales entre histeria y demencia precoz», en *Psicoanálisis clínico*, traducción de Daniel Ricardo Wagner, Buenos Aires: Hormé, 1994, p. 53.

19 En su minucioso estudio sobre Hamlet, Jones informa de aquellos psiquiatras que afirmaron la locura del personaje (Thierish, Sigismund, Stenger) y de los que, más concretamente, lo identificaban como melancólico (Kellog, Boisson, Heuse, Nicholson, Dowden, Brock, Somerville). A continuación de lo cual, el propio Jones señala los elementos, que en el propio texto de Shakespeare sugieren la melancolía del personaje. Sin embargo, tras enumerarlos sucintamente, rechaza finalmente esa idea: «Mucho más significativas son —en el propio texto de Shakespeare— las declaraciones del rey, de la reina, de Ofelia, y sobre todo de Polonio. Al describir el estado de Hamlet, Polonio saca a relucir una serie de síntomas que en lenguaje moderno traduciríamos así: abatimiento, desgana, insomnio, conducta extravagante, desvaríos, y finalmente, locura furiosa. La emocionante despedida de Hamlet a Polonio ("exceptuando mi vida", etc.) sólo puede interpretarse como una confesión de su deseo de morir. Todos estos síntomas sugieren indudablemente ciertas formas de melancolía. De un modo general evocan la psicosis maníacodepresiva de la que, como sabemos, la melancolía constituye un simple aspecto. Los accesos de excitación que hoy calificaríamos de "hipomaniacos" —Dover Wilson contabiliza por lo menos ocho a lo largo de la obra— parecen confirmar este pronóstico, que es el de Brock, Somerville y otros psiquiatras modernos. No obstante, la oscilación rápida y contrastada entre los momentos de intensa excitación y los momentos de profunda depresión no concuerda con el cuadro clínico de esta dolencia y si tuviese que definir el estado de Hamlet en términos clínicos —cosa que no me atrae nada— diría que se trata de un caso grave de histeria con un fondo ciclotímico» (p. 52 - 53). Y añade poco después: «Shakespeare no ha tratado a Hamlet como a un loco, y cuando habla de un "espíritu desquiciado" no hay que tomar la expresión al pie de la letra» (p. 53). Finalmente, se alinea con Freud para afirmar que «Hamlet constituye el supremo ejemplo de ello en la literatura. Esta dolorosa condición en la que se debate penosamente la humanidad tiene un nombre: psiconeurosis» (p. 53). JONES, Ernst (1910, 1949). *Hamlet y Edipo*, traducción de Ramón Ballester, Barcelona: Editorial Mandrágora, 1975.

20 Ya hemos apuntado «la oscilación rápida y contrastada entre los momentos de intensa excitación y los momentos de profunda depresión no concuerda con el cuadro clínico de esta dolencia». No nos parece una objeción suficiente, pues los tiempos del arte teatral sintetizan necesariamente los propios de la realidad cotidiana.

—*superhombre* lo llamaría Nietzsche—, aniquila a los amigos de la infancia que han conspirado contra él.²⁰

La segunda vez que la palabra *melancolía* aparece en la tragedia es ya en boca del propio Hamlet quien, sólo ya —y sin necesidad, por tanto, de fingir ante nadie—, se pregunta a sí mismo si su melancolía podría haberle conducido a dejarse engañar por el diablo, oculto en tal caso tras la imagen de su difunto padre:

HAMLET

[...]

El espíritu que se me apareció
puede ser el diablo, y el diablo tiene poderes
para asumir formas gratas, o quizás intente,
al hallarme débil y con *melancolía*,
—él tiene gran predicamento sobre tales estados—
abusar de mí y perderme. Quiero tener
pruebas contundentes. La representación será
la trampa donde caerá la conciencia del rey.²¹

21 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, op. cit., p. 335. El subrayado es nuestro.

Este mismo hecho, el que en un momento como este Hamlet dude de la identidad del espectro, el que pueda llegar a confundir a su amado e idealizado padre, quien se le ha aparecido para reclamar el restablecimiento de la ley violentada por el crimen del que ha sido objeto, con el diablo mismo, no deja de ser un índice suplementario de su locura. Tanto como, dicho sea de paso, el hecho de la aparición misma, que presenta todo el aspecto de una alucinación. Se objetará a ello, sin duda, el hecho de que tanto Horacio como los miembros de la guardia de palacio hayan visto al espectro y reconocido en él a la figura del difunto rey con anterioridad al propio Hamlet. Pero no deja de ser cierto que, de algún modo, la locura de Hamlet impregna al reino en su conjunto a causa del brutal magnicidio —al fin, es el propio Hamlet quien declara que *El mundo está fuera de juicio...*²². Por lo demás, y sin miedo alguno a la contradicción, Shakespeare no duda en presentar más tarde al espectro del padre asesinado como una alucinación de Hamlet. Tal es lo que sucede en la célebre escena de la conversación entre Hamlet y la reina, su madre, en la alcoba de ésta, en la que el espectro reaparece nuevamente, pero esta vez resultado solo visible para el hijo. Las palabras que la reina dirige entonces a Hamlet son, a este propósito, del todo precisas:

22 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, op. cit., Acto I, Escena V, p. 219.

REINA

[...]

Vuestros ojos se extravián en el vacío

y platicáis con el aire incorpóreo:

Por vuestra mirada asoma un alma enajenada²³

En cualquier caso, nada de interpretación hay en afirmar la locura de Hamlet, dado que él mismo la reconoce de la manera más expresiva en un momento en que, sin la menor voluntad de fingimiento, quiere expresar, con la mayor sinceridad y vehemencia, su solicitud de perdón a Laertes, ese joven que por su causa ha perdido padre y hermana. Ello sucede solo instantes antes de que comience la justa a espada que habrá de saldarse con la muerte de ambos:

HAMLET

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 su conciencia

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.²⁴

Esplendidos versos estos en los que no solo se escucha la simpatía de Hamlet hacia Laertes y su voluntad de ser perdonado, sino también el abismo de sufrimiento que su locura le causa — *¿no es Hamlet uno más entre los ofendidos? ¿No es la demencia del pobre Hamlet su propio enemigo?*

23 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet, op. cit.*, Acto III, Escena IV, p. 467.

24 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet, op. cit.*, Acto V Escena II, p. 687. El subrayado es nuestro.

25 JONES, Ernst (1910, 1949).

Hamlet y Edipo, op. cit., p. 17: "El objetivo de este ensayo es desarrollar —relacionándola con otros trabajos— una hipótesis propuesta por Freud hace ya tiempo, en una nota de su *Traumdeutung*."

26 SHARPE, Ella Freeman (1929).

«La impaciencia de Hamlet», traducción de Roberto Pinciroli. Sharpe retoma y prosigue el trabajo de Jones: «En su ensayo [de Jones] sobre la tragedia de Hamlet, su lucidez le permitió esclarecer exhaustivamente el conflicto edípico no resuelto que constituye el problema fundamental de la pieza», p. 1.

27 LACAN, Jacques (1958-1959).

Seminario 6, El deseo y su interpretación, traducción de Gerardo Arenas revisada por Graciela Brodsky y autorizada por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, 2014. Lacan caracteriza Hamlet como un drama edípico (p. 377): «Si Hamlet tiene para nosotros un alcance de primer orden, se debe a que su valor de estructura es equivalente al del Edipo» (p. 304); «Comencemos a descifrarlo, lo cual nos conducirá, a fin de cuentas, a la función mítica de Hamlet, que hace de él un tema igual al de Edipo» (p. 325) «Les mostraré qué es el deseo de Hamlet. Es el deseo del neurótico en cada momento de su incidencia» (p. 320).

28 GREEN, André (1982). *Hamlet et*

Hamlet, Balland, 1982. «Lo que da su fuerza a Hamlet es que en esta tragedia se representa a la vez el complejo de Edipo en su integridad, positivo y negativo, directo e inverso». La traducción es nuestra.

29 FREUD, Sigmund (1927). *Dostoievski y el parricidio*, op. cit. p. 185.

30 FREUD, Sigmund (1906) *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Tensen*, en *Obras Completas*, tomo 9, 1986, p. 8. El subrayado es nuestro.

Lo que los poetas saben. Un síntoma textual

Tan extrema es la evidencia de la locura de Hamlet como llamativa la renuencia de Freud a reconocerla. —Una renuencia, digámoslo de paso, de la que han participado igualmente aquellos otros psicoanalistas que, como Jones,²⁵ Sharpe²⁶, Lacan²⁷ o Green²⁸ han insistido en el carácter edípico del drama de Hamlet.

No es posible, en cualquier caso, considerar este asunto como una anécdota menor, dado que, como es sabido, *Hamlet* fue para Freud —junto a *Edipo Rey* y *Los hermanos Karamazov*— una de las tres obras maestras de la literatura de todos los tiempos²⁹. Y, seguramente, la que más profundamente dejó huella en él, como lo indica el que llegara a hacer mención ella en nada menos que veintiuno de sus trabajos publicados. De hecho, aunque no suela repararse en esto, es ciertamente llamativo que tales referencias a la tragedia de Hamlet sean, contra lo que podría esperarse, más numerosas que las dedicadas a la de Sófocles, hecho este que resulta habitualmente velado a causa de que el nombre de esta segunda fue —y por buenos motivos— el escogido para bautizar al complejo de Edipo.

¿Cuál es la causa de esa renuencia, de la contradicción que contiene, y de esta sorprendente mayor presencia de referencias a *Hamlet* que a *Edipo rey* en la obra freudiana? ¿De qué es todo ello síntoma?

Para explorar estas cuestiones creemos encontrar la vía de acceso más apropiada en la lectura atenta del comentario que el propio Freud hizo en *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*, 1906, cuando, citando *Hamlet*, escribió:

[...] los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia.³⁰

Los poetas saben de cosas que escapan a nuestra sabiduría académica. Quienes han prestado atención a este comentario —y han sido muchos— han puesto siempre el foco en la importancia del saber psicológico contenido en las grandes obras de la literatura, desatendiendo lo que en él Freud dice, en primer lugar, de sí mismo. Y ello a pesar de que añade enseguida, para mayor precisión, que *en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia*. Se ignora, en suma, lo que indica el uso de la primera persona tan patentemente presente en estos enunciados, por más que esté suavizada por el plural propio de la modestia científica.

Pero si atendemos a ello, resulta obligado entender, en la declaración que Freud hace, que ellos, los poetas, saben cosas que él mismo no sabe. Aunque probablemente sería más exacto formularlo de esta otra manera: que él sabe que los poetas conocen cosas que él mismo no logra articular.

Por otra parte, al igual que es oportuno recortar el plural de la primera persona que habla para reconducirlo al singular que en su discurso se manifiesta latente, resulta igualmente obligado recortar el plural de *los poetas* para reducirlo al poeta que en esa frase está en juego y que no es, por cierto, Wilhelm Jensen, sino el propio William Shakespeare, pues tal es el autor de esa célebre frase que pone en boca de Hamlet:

HAMLET

Ello es, Horacio, que en el cielo y en la tierra hay más de lo que puede soñar tu filosofía.³¹

Lo que, entonces, puede ser entendido así: que ahí, en *Hamlet*, se encuentra escrito algo ante lo que se detiene lo que el saber de Freud alcanza. Es decir, que en ello se halla presente una cuestión teórica no resuelta y por eso pendiente. Estaríamos entonces, en suma, en esa larga serie de incesantes referencias a la tragedia shakesperiana, ante la declaración constante de un problema teórico —y vivencial— no resuelto. Todo un síntoma textual cuyo contenido trataremos de elucidar en lo que sigue.

Más tarde habremos de ocuparnos de las otras ocasiones en las que esta cita aparece en los textos freudianos, pues ello habrá de permitirnos profundizar en los motivos del síntoma que nos ocupa. Pero, antes de ello, conviene que prosigamos con la consideración de los datos que, en el texto mismo de Hamlet, hacen resistencia a su interpretación a partir del molde del complejo de Edipo.

31 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, traducción de Leandro Fernández de Moratín, Acto I, Escena XIII. (https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hamlet-tragedia--1/html/ff18f76c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_26.html)

Como excepción utilizamos aquí la traducción de Moratín, quien traduce *dream* por sueño —*There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy*—, cosa que no sucede en la versión, sin duda superior en líneas globales, que hemos adoptado.

Hamlet vs Edipo

Cabe preguntarse, en primer lugar, por qué el reconocimiento inconsciente por parte de Hamlet de su propio deseo, a la vez incestuoso y parricida, en el de su tío asesino habría de inhibirle en vez de impulsarle a la venganza, pues parece más plausible postular lo contrario: si se siente culpable de su deseo no realizado, no podría encontrar mejor vía para reparar su propia culpa que obedeciendo al mandato del padre de vengarle castigando a quien sí lo había realizado.

Además, aquí la diferencia generacional es importante: el asesino del padre es el hermano de éste, alguien, por tanto, de su misma generación: la generación paterna por lo que a Hamlet se refiere. Y, en esa misma medida, alguien que, ante Gertrud, la madre, viene a ocupar el lugar de aquel, con lo que desposee igualmente a Hamlet de ésta. Lo que, en principio, debería facilitarle aún más la tarea de matar al nuevo dueño de la madre —dado que, precisamente, no es el padre— y así acceder a su posesión. Pues, insistamos en ello, al que ha de asesinar para lograr ese acceso no sólo no es su padre, sino que es el asesino de éste, lo que vendría a convertir su muerte en un acto de justa venganza realizado, precisamente, en nombre del padre.

Una de las ocasiones en las que Freud volvió a ocuparse con más detenimiento de la tragedia de Hamlet fue en *Dostoievski y el parricidio* —texto de 1927, nada menos que veintisiete años posterior a la publicación de *La interpretación de los sueños*. Allí, por primera vez, prestó atención a la diferente posición que ocupan Hamlet y Edipo en las estructuras narrativas de sus respectivas tragedias:

La figuración del drama inglés es más indirecta; no ha sido el héroe sino otro quien consumó la acción, y para este no significa un parricidio. Por eso no hace falta disfrazar el motivo escandaloso de la rivalidad sexual por la mujer. También vemos por así decir bajo una luz refleja el complejo de Edipo del héroe, a medida que nos enteramos del efecto que el crimen del otro ejerce sobre él.³²

32 FREUD, Sigmund (1927). *Dostoievski y el parricidio*, op. cit. p. 186.

Edipo actúa su deseo, pero Hamlet no. Hamlet tan solo lo contempla en Claudio, como antes, necesariamente, hubo de hacerlo en su propio padre, quien, por eso, fue su primer rival. Freud deduce de ello que es la *luz refleja* del complejo de Edipo lo que paraliza a su héroe. Pero su misma anotación permite pensar que, en cierto modo, ello hace de Hamlet el negativo de Edipo. Pues, a diferencia de éste, Hamlet ni mata a su padre ni posee a su madre. Lo que, lejos de hacer de él una variante más moderna de Edipo, viene a convertirle en alguien a quien el complejo de Edipo le está vedado. Pues, a diferencia de Edipo, él queda paralizado, detenido a las puertas de un drama que, precisamente, no puede ser el suyo.

Hamlet y Laertes

Conviene por otra parte recordar un aspecto de la tragedia al que Freud no presta mayor atención. Nos referimos al hecho de que el rey Hamlet —del que su hijo lleva el mismo nombre— no es el único padre asesinado. Lo es igualmente Polonio, el padre de Laertes —y por mano del propio Hamlet.

Existe, entre Hamlet y Laertes, una relación especular que el primero, llegado, el momento, llega a verbalizar³³. Ello sucede tras el choque entre ambos en el entierro de Ofelia, a la vez novia de Hamlet y hermana de Laertes:

HAMLET

Mucho me duele, buen Horacio, haber llegado a ese extremo con Laertes, pues en la imagen de mi causa se refleja el retrato de la suya. Intentaré conseguir sus favores. Ciertamente que el énfasis que puso en su dolor me colmó de ira.³⁴

Arrepentido ya de su ira, Hamlet reconoce, en *la causa* de Laertes, *el retrato* de la suya propia. Y ciertamente ambos comparten el dolor de haber visto a sus padres asesinados, tanto como el causado por la muerte de Ofelia, la joven a la que los dos amaban.

Pero no es tanto la semejanza entre ambos personajes lo que importa, sino el contraste que, a partir de ella, se manifiesta y que, pensamos, constituye un elemento determinante en la estructura de la obra: frente a la indecisión de Hamlet a la hora de pasar al acto, está la decisión inmediata de realizarlo en Laertes —y en ambos casos se trata del mismo acto: vengar la muerte del padre, matar a su asesino.

¿Por qué entonces la paralizante inhibición del primero y la decisión por nada cohibida del segundo? Pero antes de responder a esta cuestión conviene reparar en que las semejanzas entre ambos personajes no se limitan al asunto del padre asesinado, sino que alcanzan igualmente a la relación con la mujer prohibida. Y es que, si el asesino del rey Hamlet posee a la madre de Hamlet, el asesino de Polonio enamora a la hermana de Laertes, potencial objeto incestuoso de éste, como queda sugerido en el desvelo con el que el hermano, antes de su partida para Francia, se preocupa por el honor —léase virginidad— de Ofelia (Acto I, Escena III). Por lo demás, en ambas tramas la condición del lazo fraterno se da, con tan solo un ligero desplazamiento: Claudio es hermano del rey Hamlet como Laertes lo es de Ofelia. Y ni Hamlet

33 Jacques Lacan ha reparado en ello, pero su habitual obcecación en citar su fase del espejo le conduce por derroteros del todo diferentes a los que proponemos aquí y que incluyen una incorrecta comprensión del contenido mismo de la tragedia. A este propósito, véase: *Lacan y Hamlet*, en este mismo número de Trama y Fondo..

34 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, op. cit., Acto V, Escena II, p. 661.

ni Laertes llegan nunca a poseer a sus objetos incestuosos, primero prohibidos por sus respectivos padres y luego arrebatados por los asesinos de estos.

Objetos, además, que encuentran la muerte (Ofelia se suicida y Gertrud es envenenada) tanto como los sujetos que los desean. Podríamos decir incluso que ambas mujeres perecen asesinadas, pues el suicidio de Ofelia es provocado por el maltrato al que la somete Hamlet,³⁵ el hombre al que ama, lo que hace de ella, en esa medida, al menos indirectamente, una mujer asesinada. Como lo es también la reina Gertrud, y también por el hombre que la ama, dado que resulta asesinada por error al beber la copa envenenada que el rey Claudio había destinado a Hamlet.

¿Dónde entonces aparece la diferencia relevante? En algo que, estando escrito en la letra misma del texto, escapó tanto a Freud como a esos otros psicoanalistas —Jones, Sharpe, Lacan, Green— que insistieron en encarrilar la lectura de Hamlet en las vías de la estructura edípica. Se trata, sencillamente, de esto: que Gertrud, la madre de Hamlet, por más que devenga, en el final de la obra, en mujer asesinada es, antes que nada, una asesina. Y más concretamente: la asesina del padre de Hamlet. En suma: una madre asesina

Veámoslo.

El crimen: la madre asesina

Hay, en *Hamlet*, un desdoblamiento propiamente manierista de la representación. Como es sabido, en el centro de la obra se asiste a una representación teatral cuyo libreto es, en cierta parte, obra del propio Hamlet, quien ha decidido poner en escena el crimen para así desenmascarar al asesino —¿O deberemos decir: a los asesinos?

La representación, como era costumbre en la Inglaterra de entonces, comienza con una pantomima que resume el drama que va a ser desarrollado a continuación:

Música de oboes. Empieza la pantomima.

Entran el rey y la reina en actitud amorosa, la reina le abraza, y él a ella. Ella, arrodillada, hace protestas de su amor. Él la levanta, reclina su cabeza sobre su hombro y se tiende sobre un lecho de flores. Ella, al verle dormido, lo abandona. Luego entra alguien que le quita al rey su corona, la besa, vierte veneno en los oídos del rey y se marcha. Vuelve la reina, encuentra al rey muerto y gesticula apasionadamente. El envenenador con otros dos o tres que le acompañan vuelve a entrar y, como ella, hace muestras de

35 André Green ha señalado este componente asesino en la conducta de Hamlet hacia Ofelia: «*Hamlet veut rendre folle Ophélie, folle jusqu'au désespoir, jusqu'au suicide*». GREEN, André (1982). *Hamlet et Hamlet*, op. cit. p. 107.

dolor. Se llevan el cuerpo sin vida. El envenenador agasaja a la reina con regalos. Ella se resiste pero acaba por aceptar su amor.³⁶

36 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, op. cit., Acto III, Escena II, p. 391.

En principio, la pantomima parece exculpar a la reina de la muerte del rey. Salvo, claro está, que se piensen fingidas sus *protestas de amor*, su *gesticular apasionado* ante el cadáver y su posterior resistencia antes de acabar aceptando los agasajos amorosos de Claudio. Al fin, el envenenador, el propio Claudio, también *hace —como ella— muestras de dolor*. Cabe, por lo demás, preguntarse si esos *otros dos o tres* que acompañaban antes a Claudio siguen estando presentes cuando ella *se resiste* antes de *acabar de aceptar su amor*.

Y cabe, todavía, que la pantomima inicial sea precisamente eso: una pantomima, que actúe como velo destinado a ocultar la participación decidida de la reina Gertrud, madre de Hamlet, en el asesinato del rey. Para lo que, en cualquier caso, la pantomima misma ofrecería un motivo. Pues aunque ella, *arrodillada, hace protestas de su amor*, el rey, lejos de, como cabría esperarse, hacerle el amor, se limita a apoyar en el hombro su cabeza, *se tiende sobre un lecho de flores* —¿no es esa una actitud femenina?— y... se duerme. Ante lo que ella le deja —*leaves him*—, le *abandona*.

Es posible, por lo demás, considerar la existencia de una elipsis entre ese abandonarle de ella y el luego del asesinato, aunque de ello nada se nos dice. Pero dejemos aquí la pantomima y atendamos a la representación que le sigue. Cuando ésta llega al momento decisivo del envenenamiento del rey, Hamlet dice a Claudio:

HAMLET

Le envenena en el jardín y le arrebató el poder. Se llama Gonzago. La historia es verdadera y circula escrita en selecto italiano. También veréis cómo el asesino roba el amor de su mujer a este Gonzago.³⁷

Consideramos la que usamos —debida a Jenaro Talens y y Manuel Ángel Conejero— la traducción española más apropiada de esta frase de Hamlet que sitúa a la reina en la cadena de acontecimientos abierta por el asesinato: *you shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago's wife*. El asesino *toma —gets—, roba, el amor* de la mujer del asesinado. Y aquí el amor debe ser entendido en el sentido más concreto y sexual: el asesino la posee, sin que ello implique nada sobre la existencia o inexistencia de un posible lazo amoroso entre Claudio y Gertrud.

37 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, op. cit., Acto III, Escena II, p. 409.

Algo diferente —y menos expresiva por lo que se refiere al carácter sexual del hecho—, pero concordante con el asunto que ahora nos interesa señalar, es la traducción de Alonso Alegría:

HAMLET [a Claudio]

Lo envenena en su jardín, para quedarse con su corona. Se llama Gonzalo. Es una historia verídica, escrita en muy buen italiano. En un momento más veréis como el asesino se queda con la mujer del asesinado.»³⁸

38 SHAKESPEARE, William. *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, traducción de Alonso Alegría, Lima: Teatro Nacional Popular, 1995, Acto III, Escena II, p. 66.

En esta, tampoco nada se prejuzga sobre el tipo de relación existente entre Claudio y Gertrud antes del asesinato, a diferencia de lo que sucede en otras traducciones españolas que hemos consultado, que vienen a presuponer que es sólo entonces, tras la muerte del rey asesinado, cuando Gertrud se enamora de Claudio —lo que sugiere inevitablemente la idea de que ella no sabría nada de la condición de asesino de éste. Es el caso de la traducción de Leandro Fernández de Moratín:

HAMLET

¿Veis? Ahora le envenena en el jardín para usurparle el cetro. El Duque se llama Gonzago, es historia cierta y corre escrita en muy buen italiano. Presto veréis como la mujer de Gonzago se enamora del matador.³⁹

39 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, traducción de Leandro Fernández de Moratín, Acto I, Escena XIII. www.cervantesvirtual.com

O de la de Astrana Marín, en esto muy semejante:

HAMLET

¡Le envenena en el jardín para usurparle la corona! ¡Y se llama Gonzago! ¡La historia es verdadera y corre escrita en selecto italiano! ¡Ahora veréis cómo la esposa de Gonzago se enamora del asesino!⁴⁰

40 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, en *Obras Completas*, traducción de Luis Astrana Marín, Madrid: Aguilar, 1974, Acto III, Escena II, p. 256.

Que ahora —o a continuación, enseguida, presto— la esposa del asesinado se enamora del asesino supone establecer que tal enamoramiento no existía antes del crimen, cosa que en ningún caso se dice en el texto original shakesperiano. Y no solo esto, sino que, como veremos enseguida, entra en contradicción con lo que se deduce del conjunto de la información suministrada por la tragedia.

Debemos insistir por ello en que este amor que el asesino obtiene no es el enamoramiento de la mujer hacia él —pues, como veremos, en lo que sigue, todo indica que éste debió existir con anterioridad al crimen y como una de sus motivaciones—, sino el amor en su sentido físico, es decir, la realización del acto sexual con Gertrud.

De hecho, es posible afirmar que la idea de una relación amorosa entre Gertrud y Claudio anterior al asesinato, aunque no explícita, está sugerida en las palabras que el espectro dirige a Hamlet en el primer acto:

ESPECTRO

Sí, esa bestia incestuosa y adúltera,
 con ingeniosas cábalas y dones de traidor
 —oh ingenio, oh dones que así consiguen seducir—,
 atrajo a su lujuria vergonzosa
 la voluntad de la que parecía reina honesta.
 ¡Oh, Hamlet, cuánta degradación!
 Yo que la amaba con una dignidad tal
 que idéntica era al juramento que hice
 al desposarla. Oh, caer en los brazos
 de un miserable cuyos dones no pueden
 compararse a los que naturaleza me otorgó.
 Pero del mismo modo que la virtud será siempre inamovible,
 aunque lujuria la corteje en forma angelical.
 así también el vicio, aunque al cielo se encadenara,
 habrá de saciarse en tálamo divino
 y cebarse en la inmundicia.
 Pero basta, que ya llega hasta mí el aire de la mañana.⁴¹

41 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, op. cit. Acto
 I, Escena V, pp.
 195-197.

El modo en el que el discurso del espectro se despliega sugiere que la *seducción* de la reina por *esa bestia incestuosa y adúltera* tuvo lugar en los tiempos en que el rey aún vivía y *la amaba con una dignidad tal que idéntica era al juramento* que le hizo *al desposarla*. Tiempos en los que ella *parecía* —mas no lo era— *reina honesta*, cosa que de ella no podría afirmarse si se hubiera enamorado de Claudio una vez que había quedado viuda.⁴²

De hecho, si se atiende con el suficiente detenimiento a la letra de la obra, parece obligado constatar que la complicidad de la reina en el asesinato está constantemente presente en ella y, muy especialmente, en la representación teatral que Hamlet levanta para el desenmascaramiento de los asesinos. Así, cuando el actor que interpreta al rey habla a su esposa de su enfermedad y próxima muerte e imagina una posible nueva boda de ésta, ella le responde con estas palabras:

ACTOR-REINA

Oh, basta, basta.
 Que cualquier otro amor traición sería en mi pecho,

42 Señalan Talens, y Conejero, siguiendo a Bullough, que Belleforest, en su versión del mito de Hamlet que constituye una de las fuentes en las que se inspira la obra, había introducido el elemento dramático del *adulterio cometido por la reina y el tío antes del asesinato*. TALENS, Jenaro; CONEJERO, Manuel Ángel: «Las fuentes de "Hamlet"», op. cit., p. 43. Cabe reseñar, a este propósito, que Moratín, en su traducción de este pasaje, se permitió introducir una frase inexistente en el original que tiene el alcance de una interpretación explícita en el sentido de lo que sugerimos: «LA SOMBRA: Yo, cuyo amor para con ella fue tan puro... Yo, siempre tan fiel a los solemnes juramentos que en nuestro desposorio la hice, *yo fui aborrecido y se rindió a aquel miserable*, [...]» SHAKESPEARE, William: (1601) *Hamlet*, traducción de Leandro Fernández de Moratín, op. cit., Acto I, Escena XII. Esa Sombra que fuera el nombre que Moratín diera al Gosth shakesperiano se declara aborrecido por esa esposa que se rindió a aquel miserable. Lo que invita a deducir la complicidad de esta en el crimen. También Green entiende que la seducción de Gertrud por Claudio había tenido lugar con anterioridad al asesinato del rey. GREEN, André (1982). *Hamlet et Hamlet*, op. cit., p. 66.

43 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet, op. cit.*, Acto III, Escena II, p. 399. El subrayado es nuestro.

que aquella que segundo marido ha tomado
con evidencia demuestra que *al primero ya ha matado...*»⁴³

Si ese *matar al primer esposo* de la mujer que se casa con uno segundo es un matar simbólico, late patentemente en ello —y todo indica que esa es la intención de Hamlet, autor de estos versos— un matar real, literal. Y es esta una declaración de su condición de asesina que viene a repetirse un instante después:

ACTOR-REINA

Lo que a segundas nupcias movió
son razones de lucro, no de amor.
Por dos veces asesiné al esposo que ya ha muerto
si este segundo marido me besara en mi lecho.⁴⁴

44 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet, op. cit.*, Acto III, Escena II, p. 399. El subrayado es nuestro.

Si todos estos parlamentos pueden considerarse alusiones no concluyentes, existe sin embargo uno que es de una rotundidad y explicitud absoluta: acabada ya la representación, cuando, más tarde, Hamlet ha acudido a la alcoba de su madre respondiendo a su llamado, tras matar a Polonio, el secretario del rey y padre de Ofelia, —*¡Oh, acción sanguinaria y violenta!*,⁴⁵ exclama Gertrud — responde a ésta:

45 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet, op. cit.*, Acto III, Escena IV, p. 453.

HAMLET

¿Sanguinaria? Oh, mi buena madre, *casi tanto como matar al rey y desposar a su hermano.*

REINA

¿Como matar al rey?

HAMLET

Esas fueron mis palabras, señora.⁴⁶

46 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet, op. cit.*, Acto III, Escena IV, p. 453-455. El subrayado es nuestro.

Y debe observarse que no se habla de la reina como una cómplice secundaria en el crimen. Por el contrario, las palabras de Hamlet, que en este momento hacen omisión de toda referencia a Claudio, hacen de la reina la responsable misma del acto.

¿Cómo es posible que una declaración tan literal sobre la responsabilidad criminal de Gertrud, la madre de Hamlet, haya pasado desapercibida entre

generaciones de estudiosos de Shakespeare y, tanto más, entre los psicoanalistas que se han ocupado de la tragedia?:

HAMLET

A bloody deed —almost as bad, good mother.
As kill a king and marry with his brother.⁴⁷

47 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, op. cit.,
Acto III, Escena IV,
p. 452. El subrayado es nuestro.

Diríase que, de una manera o de otra, todos ellos participaran de la ceguera de Freud ante la posibilidad de concebir a una madre asesina —más tarde volveremos sobre este asunto. Pero no hay duda de que es el mismo el sujeto el de ese *matar a un Rey* y el de ese *casarse después con su hermano*: es de la mujer del rey, de la madre de Hamlet, de quien se trata. Y cuando la reina, alarmada, dice con su pregunta no comprender las palabras de Hamlet, éste las ratifica sin dejar le lugar alguno a equívoco: *Esas fueron mis palabras, señora*.

QUEEN

As kill a king?

HAMLET

Ay, lady, 'twas my word.⁴⁸

48 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, op. cit.,
Acto III, Escena IV,
p. 452-454.

No hay duda, entonces, de que Gertrud, la madre, es protagonista del crimen y no tan solo cómplice del asesinato. De hecho, el propio rey Claudio viene a confirmarlo indirectamente más tarde, cuando Laertes, hijo de ese Polonio que ha sido muerto por Hamlet, informado por el Claudio de lo sucedido, le pregunta por qué no ha actuado contra Hamlet. Dos son los motivos que obtiene por respuesta:

REY

Por dos razones muy especiales,
que podrían pareceros livianas pero que resultan
poderosas para nos. La reina, su madre, sólo ve
lo que él mira; en cuanto a mí —no sé
si por desgracia o por fortuna, no lo sabría decir—
tan unida está ella a mi vida y a mi alma,
que, tal como las estrellas sólo se mueven por su esfera,
no puedo yo sino girar sobre la suya. La otra razón
que impide apelar a la justicia abiertamente
es el gran amor que el pueblo siente por él,
[...].⁴⁹

49 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, op. cit.,
Acto IV, Escena
VII, p. 569-571.
El subrayado es
nuestro

Claudio es sin duda intrigante y mentiroso, pero no hay motivo para no creerle en esta su declaración de amor hacia Gertrud, la madre de Hamlet. Y sus palabras nos interesan, sobre todo, porque, en su despliegue, nombran muy concretamente el motor de sus actos: *tan unida está ella a mi vida y a mi alma, que, tal como las estrellas sólo se mueven por su esfera, no puedo yo sino girar sobre la suya*. Claudio se confiesa hombre cuya voluntad entera está sometida a esa potencia, Gertrud, la mujer amada, en torno a cuyo deseo gira sumiso. De modo que, siendo esto así, todo indica que hubo de ser la voluntad de ella la que decidió la muerte del antiguo rey, su esposo y padre de Hamlet.

Por lo demás, existe todavía una confirmación suplementaria. Consiste en otro hecho que pasa igualmente desapercibido para Freud, dada su insistencia en hablar de la inhibición de Hamlet. Se trata de que, en el final de la obra, esa inhibición cesa y Hamlet —moribundo ya— da muerte a Claudio. Pero solo lo hace cuando Gertrud, su madre, ha muerto al beber la pócima envenenada que Claudio había preparado para él. Nada como esto confirma mejor que el motivo de su inhibición no era otro que el hecho de saber que era su madre la asesina de su amado padre. Así, cuando esa madre asesina —mas no por ello menos amada— muere, ya nada le paraliza y puede dar muerte al cómplice del asesinato.

Es decir: mientras ella estaba viva, Hamlet —en franca oposición con Edipo—, permanecía paralizado, ni mataba a su padre ni se acostaba con su madre. En rigor, no hacía nada, pues, como dice Freud, estaba inhibido, paralizado. Así pues, Hamlet en nada participa del acto esencial de la obra que, sin embargo, se ve obligado a padecer, y que no es otro que el acto del asesinato del padre por la madre.

Cabe añadir que esa parálisis de Hamlet a la hora del acto encuentra su más directa expresión en la presencia del teatro dentro del teatro, es decir, en esa representación teatral promovida por Hamlet y en la que él, precisamente, comparece primero como autor y luego como espectador. Y, así, como el espectador de la escena del asesinato del padre. Es decir, también: como el espectador preceptivo de una escena primaria que esta vez no cobra la forma canónica de la castración de la madre por el padre, sino la inversa del asesinato de éste por aquella.

Tal es entonces la escena fantasmática que late en el núcleo de la tragedia —y que, por cierto, se encuentra actualizada en su centro mismo, pues la representación teatral del crimen se ubica en el Acto III de los cinco que la conforman.

El padre castrado y el juramento imposible

Recapitulemos. Hemos señalado que la única referencia de Freud a la melancolía de Hamlet —y, por tanto, a su locura, pues recordemos una vez más que la melancolía era para él una patología psicótica— tiene lugar en *Duelo y melancolía*, mientras que en el resto de sus textos, antes y después, sólo habla de Hamlet como un neurótico, a la vez que insiste en reconocer la trama de su tragedia como una ejemplar del complejo de Edipo, a pesar de todas las evidencias que a ello se oponen y en las que ya hemos insistido sobradamente. En un segundo momento, hemos procedido al análisis de la tragedia shakesperiana aislando en ella el motivo de la parálisis de Hamlet a la hora del acto en un hecho que, siendo literalmente expresado en ella, ha venido constituyendo desde siempre una suerte de punto ciego para sus estudiosos del que el mismo Freud ha participado: la condición de asesina de la madre. Nada como eso, es hora de decirlo, viene a quebrar tan absolutamente toda interpretación edípica del drama: pues la madre ya no comparece como el objeto de deseo prohibido que impulsa al hijo a matar al padre, sino como un sujeto asesino. Y además, con ese acto, al convertir a la figura del padre en una suerte de manifestación extrema del padre castrado —pues asesinado—, hace imposible, igualmente, la salida canónica del complejo de Edipo: la identificación con el padre y el acatamiento de su ley.

Que nada de eso es posible para Hamlet es algo que se manifiesta de manera bien expresiva en un aspecto de la obra en el que sus estudiosos no suelen detenerse. Nos referimos al final del primer acto —Escena V— cuando, habiendo abandonado la escena el espectro, Hamlet reclama de sus amigos el juramento de que nunca revelarán lo que han visto esa noche. Obedientes, todos lo realizan. Pero algo parece no funcionar bien en él a ojos de Hamlet, quien exige, para desconcierto de sus amigos, su repetición una y otra vez:

HAMLET

Jurad sobre mi espada.

MARCELO

Ya hemos jurado, mi señor.

HAMLET

¡Sobre mi espada!⁵⁰

Se oye entonces, precedente de bajo tierra, la voz del espectro reclamando, también ella, el juramento:

ESPECTRO

(Bajo tierra)

¡Jurad!⁵¹

50 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, Acto I, Escena V, *op. cit.*, p. 213.

51 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, Acto I, Escena V, *op. cit.*, p. 213.

Pero cuando la oye, desaparece inesperadamente el extremo respeto con el que hasta entonces Hamlet se había dirigido a él:

HAMLET

Ah, ha, boy, sayst thou so? Are thou there, truepenny?
Come on. You hear this fellow in the cellarage.
Consent to swear.⁵²

52 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, Acto I,
Escena V, *op. cit.*,
p. 212.

53 The Oxford
English Dictionary.
www.oed.com

Pocos versos de Hamlet suscitan tantas dificultades de traducción con estos. La edición de Talens y Conejero informa que *truepenny* es *A trusty person; an honest fellow (compared to a coin of genuine metal OED)*⁵³ y sin embargo se toma la libertad de traducirlo por *truhán*, cuya definición en la RAE es la de *Sinvergüenza, que vive de engaños y estafas*:

HAMLET

¡Vaya, vaya! ¿Eres tú quien lo dice, truhán?
Venga, ya oísteis a vuestro compañero desde el foso.
¿Juraréis?⁵⁴

54 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, Acto I,
Escena V, *op. cit.*,
p. 213.

Es, pensamos, una decisión de traducción excesiva, pero a la vez una que supone una interpretación tan bien orientada como aquella de Moratín que comentamos en la nota 42. Aunque es ciertamente, esta vez, la opuesta a la traducción de Moratín:

HAMLET

¡Ah! ¿Eso dices?... ¿Estás ahí hombre de bien?... Vamos: ya le oís hablar en lo profundo ¿Queréis jurar?⁵⁵

55 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, traducción
de Leandro Fer-
nández de Moratín,
Acto I, Escena XIII.

No hay duda de que *hombre de bien* corresponde apropiadamente a *truepenny*, pero es evidente que esta traducción adolece de un tono respetuoso hacia el espectro del padre que desde luego no está presente en los versos de Shakespeare, en los que Hamlet comete la inesperadas e irrespetuosas osadías de interpelar a su padre como *boy* o de referirse a él ante sus amigos rebajándole a la condición de *fellow*.

Entendemos entonces la elección del *truhán* de Talens y Conejero, quienes, si evitan traducir el *boy*, viene a incorporarlo implícitamente: *truhán* contiene el tono afectuoso en el que esta palabra puede ser usada en español para interpelar a un amigo de confianza, a pesar de todo. Un *fellow*, a pesar de todo, de confianza.

Por su parte, Alegría conserva el *boy* —chiquillo— y lo conecta a *fiel amigo*:

HAMLET

¡Ajá, chiquillo! ¿Tú también quieres que juren? ¿Estás ahí, mi fiel amigo?

Ya escuchan a ese tipo en el sótano: vamos, vamos, júrenlo.⁵⁶

56 SHAKESPEARE, William (1601). *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, traducción de Alonso Alegría, Acto I, Escena V, *op. cit.*, p. 32.

Fiel amigo, como *hombre de bien*, traduce de modo oportuno, *truepenny* cuyo sentido, en la misma medida en que nace de la combinación de las dos palabras que contiene —*true* y *penny*—, encuentra la mejor expresión de u sentido en el antiguo gesto de comprobar el valor —la autenticidad— de una moneda mordiéndola. En cualquier caso, la autenticidad de la moneda no evita su rebajamiento, que Alegría mantiene oportunamente al conectarla con el *chiquillo* —*boy*— y con el *tipo* —*fellow*.

Cabe decir, finalmente, que, la misma órbita de la traducción de Talens y Conejero se encuentra la de Astrana Marín:

HAMLET

¡Hola, hola, amiguito! ¿Eres tú quien lo dice? ¿Estás ahí, buena pieza?... Vamos, ya oís al camarada en el subterráneo. ¡Consentid en jurar!⁵⁷

57 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, traducción de Luis Astrana Marín, Acto I, Escena V, *op. cit.*, p. 233.

Este *buena pieza* se encuentra próximo al *truhán*, y además se conserva el desconsiderado *amiguito* y el rebajador *camarada* para referirse al rey muerto entre los que después de todo fueron sus vasallos.

No hay duda, entonces: si Hamlet insiste de manera loca en la repetición del juramento, es porque algo para él falla en la estatura simbólica que quisiera —pero no puede— atribuir al padre.

Horacio, la persona más equilibrada en el universo loco de Hamlet, pide entonces a éste el enunciado definitivo del juramento que pueda calmarlo:

HORACIO

Proponed la fórmula, señor.

HAMLET

Que nunca hablaréis de lo que habéis visto, jurad sobre mi espada.

ESPECTRO

¡Jurad!⁵⁸

58 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet, Acto I, Escena V, op. cit.*, p. 213.

Pero sucede que no existe tal fórmula apropiada, ni aun cuando —o precisamente porque— el espectro viene a ratificarla. No es por eso un gesto menos loco el que sigue de Hamlet, quien exige al grupo cambiarse de lugar, como si buscara el lugar espacial en el que el juramento pudiera resultar verdadero:

HAMLET

¿Hic et ubique? Probemos a cambiar de sitio.
Venid aquí, señores,
y poned vuestras manos sobre mi espada.
¡Jurad sobre mi espada
que no hablaréis de lo que habéis oído!⁵⁹

59 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, Acto I,
Escena V, *op. cit.*,
p. 215.

Debería, ciertamente, suponerse el juramento válido *aquí y en cualquier lugar*, pero, porque algo falla en su interior, resulta necesario repetirlo cambiando una y otra vez de lugar.

ESPECTRO

¡Jurad!

HAMLET

¡Así se habla, topo viejo! Rápido caminas bajo tierra.
Valiente zapador... Ea, cambiemos de sitio otra vez.⁶⁰

60 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, Acto I,
Escena V, *op. cit.*,
p. 215.

Boy, fellow y, finalmente, *old mole* —viejo topo. Tal es la degradación de la figura del padre que se produce en el momento mismo del juramento y que tan llamativamente contrasta con los esfuerzos de Hamlet por describir la figura de su padre como la más digna, valiosa y respetable. Baste recordar de ello, como ejemplo, las palabras que más tarde dirige a su madre, en la alcoba de ésta, tras la representación, dibujándole una figura propiamente mitológica del mismo:

HAMLET

Ved qué nobleza de rostro: rizos como los de Hiperión,
frente como la del mismo Júpiter, ojos como los de Marte,
prestos a la amenaza o el mando, y su figura
como la del heraldo Mercurio, como si acabara
de posarse sobre una colina que besara el cielo,
masa de perfecciones donde todos los dioses
parecen haber dejado su impronta para dar constancia
al mundo de lo que de verdad es un hombre.⁶¹

61 SHAKESPEARE, William (1601).
Hamlet, Acto III,
Escena IV, *op. cit.*,
p. 457-459.

Es fácil percibir la desmesura —*Hiperión, Marte, el mismo Jupiter*— cuando se trata de describir al padre como *lo que de verdad es un hombre*.

A propósito de la escena primaria, decía Freud que *es típico que el niño juzgue como maltrato lo que el padre hace con la madre en el comercio sexual*⁶², y es posible ver en ello el modo dramático en el que el niño vive, en ella, la caída de la madre del pedestal de su omnipotencia inicial. Ahora bien, tal es precisamente lo que no tiene lugar en el mundo de Hamlet, pues en él el padre ha sido asesinado —castrado de la más rotunda de las maneras— por la madre. Ese es el motivo central de esa escena primaria que el propio Hamlet levanta en el centro de la obra y ante la que se localiza como su espectador. De modo que la verdad del padre ya no puede ser otra que la del *viejo topo* cuyo murmullo se hace oír procedente del subsuelo —que no del cielo, por más que así lo deseara Hamlet.

Viejo topo, figura caída que anticipa la duda posterior a la que ya hemos aludido y con la que Hamlet se justificará a sí mismo la puesta en escena de la representación —la escena primaria— que le atrapa: ¿y si fuera, después de todo, no más que el diablo —de la locura— el que lee ha hablado?

Es necesario, por lo demás, dar toda su importancia a lo que se juega en esta escena final del primer acto: el juramento. Pues, como es sabido, jurar es más que prometer: es prometer en nombre de Dios —y por tanto: en nombre del padre. Así, en el juramento, la palabra adquiere su máxima dignidad, propiamente fundante. Fundante, entre otras cosas, del espacio mismo como ámbito donde el sujeto puede sustentar su palabra y dar sentido a su destino. Es por eso una bien expresiva metáfora de la locura que habita el universo hamletiano el esfuerzo del príncipe —eterno príncipe, nunca rey— de intentar validar al juramento no en sí mismo, sino por el lugar espacial —finalmente inencontrable— donde este debiera realizarse.

*El mundo está fuera de juicio*⁶³ exclama Hamlet sólo un instante antes de que este primer acto concluya. Es ésta una traducción correcta del original *he time is out of joint*.⁶⁴ Y por cierto que constituye una expresiva mención de la locura como pérdida del juicio que afecta al universo entero de la obra. Pero no debe desatenderse el sentido literal del verso original, pues, a la vez que designa la locura, nombra su origen: *el tiempo está fuera de sus junturas*. Ha perdido su articulación. Está roto: el orden edípico —pues no se olvide que el complejo de Edipo es antes que nada un modelo temporalizado, es decir, narrativo, del proceso de la construcción de la subjetividad— es imposible. Nada puede ya vertebrar el buen orden de sucesión de las generaciones.

62 FREUD, Sigmund (1927) *Una vivencia religiosa*, traducción de Etcheverry, en *Obras completas*, tomo 21, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986, p. 169.

63 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, Acto I, Escena V, *op. cit.*, p. 219.

64 SHAKESPEARE, William (1601). *Hamlet*, Acto I, Escena V, *op. cit.*, 218.

65 ANZIEU, Didier: (1959) *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis*, traducción de Ulises Guíñazú, México: Siglo XXI, 1988.

Pero Freud no puede verlo. Quizás por el mismo motivo por el que hizo siempre los esfuerzos más denodados por elevar a su propio padre a lo más alto del pedestal simbólico que hubiera requerido, a pesar de vivirlo —en su mundo inconsciente— más bien como un abuelo débil y quebradizo.⁶⁵

Un segundo síntoma textual: la madre y la melancolía

Como tampoco puede ver la presencia de esa madre castradora y asesina que cierra el paso de Hamlet al acceso a los tiempos del Edipo. Lo que, de manera inesperada, se atraviesa nuevamente con el asunto de la melancolía. Pues si hemos creído ver en la negación de la locura melancólica de Hamlet un síntoma textual de primer orden que atraviesa el devenir entero de la teoría freudiana, debemos ahora prestar atención a otro síntoma textual no menos relevante, y que se encuentra precisamente en ese texto, Duelo y melancolía, en el que por única vez Freud hubo de reconocer a Hamlet como un ser melancólico. Se trata, esta vez, de una ausencia. Pues hay una palabra que nunca aparece en el entero texto de Duelo y melancolía, a pesar de que el devenir de su reflexión teórica apunta hacia ella de manera, podríamos decir, inequívoca: la palabra madre.

Ausencia ciertamente chocante, pues Freud, en el desarrollo de su reflexión sobre la melancolía, se ve conducido a ver en su patología una *regresión al narcisismo originario* y por ello a ponerla en relación directa con la primera identificación, *previa de la elección de objeto* —del primer objeto—, al que *querría incorporárselo [...] por la vía de la devoración, de acuerdo con la fase oral o canibática del desarrollo libidinal*. Así, ve en la melancolía la *regresión desde la investidura de objeto hasta la fase oral de la libido que pertenece todavía al narcisismo*.⁶⁶ No hay duda posible: si la melancolía suscita la regresión a la primera identificación, a la identificación con el primer objeto, a la que por eso mismo denomina *identificación narcisista* y de la que dice que *es la más originaria*,⁶⁷ es la figura de la madre la que está en juego. Y es por tanto la de ella esa sombra de la que se habla cuando dice que *la sombra del objeto cayó sobre el yo*.⁶⁸

Pero algo impide a Freud nombrar a la madre allí donde —como en la melancolía— se adivina su figura más oscura, del mismo modo que algo le impide percibir, en Hamlet, su condición de asesina.

66 FREUD, Sigmund (1915). *Duelo y melancolía*, op. cit., p. 247)

67 FREUD, Sigmund (1915). *Duelo y melancolía*, op. cit., p. 248)

68 FREUD, Sigmund (1915). *Duelo y melancolía*, op. cit., p. 246)

Entre el Cielo y la Tierra

Para encontrar su motivo, basta con retomar el asunto de la presencia recurrente de esa que es la cita hamletiana por antonomasia de Freud —la que versa sobre *lo que en el cielo y en la tierra hay*. De hecho, la había utilizado ya un año antes de *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*, en 1905, en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, y volverá a hacerlo después, en 1910, en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*:

La partición de nuestro determinismo vital entre las «necesidades» de nuestra constitución y las «contingencias» de nuestra niñez puede que resulte incierta en sus detalles; pero en el conjunto no cabe ninguna duda sobre la significatividad, justamente, de nuestra primera infancia. Todos nosotros mostramos aún muy poco respeto hacia esa naturaleza que, según las oscuras palabras de Leonardo (*que nos traen a la memoria el dicho de Hamlet*), «está llena de infinitas causas que nunca estuvieron en la experiencia».⁶⁹

Freud reconoce, en la frase de Leonardo, una semejanza con la de Hamlet, a la vez que señala la significatividad de la primera infancia y de las cosas que, en ella, se ocultan a nuestro conocimiento. Y, notablemente, ello sucede en el primer texto donde hubo de ocuparse detenidamente de la relación de la madre con su bebé ya no simplemente, como hasta entonces había hecho, refiriéndose a ella de modo genérico como una de las etapas del crecimiento, sino atisbando un caso singular en el que esa relación habría manifestado un cariz conflictivo. De hecho, a propósito de la madre de Leonardo Freud esta vez llegó reconocer aquello mismo que nunca quiso aceptar en lo que el padre de Juanito le decía sobre la madre de éste⁷⁰:

Cuando Leonardo consiguió reflejar en el rostro de Mona Lisa el doble sentido que ese sonreír poseía, la *promesa de una ternura sin límites*, así como la *amenaza funesta* (según las palabras de Pater) con ello no hacía sino mantenerse fiel al contenido de su primerísimo recuerdo. En efecto, *la ternura de la madre fue para él una fatalidad*, comandó su destino y las privaciones que le aguardaban. La violencia de las caricias a que apunta la interpretación de su fantasía sobre el buitre no era sino cosa harto natural; la pobre madre abandonada no tenía más remedio que dejar que afluyeran al amor maternal todos sus recuerdos de caricias gozadas, así como su añoranza de otras nuevas; y era esforzada a ello, no sólo para resarcirse de

69 FREUD, Sigmund (1910). *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, en *Obras Completas*, tomo 11, 1976, p. 127. El subrayado es nuestro.

70 El padre de Juanito, discípulo de Freud a través del cual éste realizó su intervención sobre el niño, insistía en achacar la fobia de éste a la hiperexcitación sexual que su madre producía activamente sobre él. Sin embargo, Freud se negó a aceptar esta tan plausible explicación del padre: «No haremos nuestros ni la comprensible preocupación del padre ni sus primeros intentos de explicación, sino que examinaremos, para empezar, el material comunicado» (p. 21). Y más adelante: «También debemos tomar partido en favor de su buena, y por cierto que harto cuidadosa, madre. El padre la inculpa, no sin una apariencia de justicia, de haber contribuido al estallido de la neurosis por su ternura hipertrófica y su aquiescencia demasiado frecuente a recibir al niño en su lecho; nosotros, de igual modo, podríamos reprocharle haber apresurado el advenimiento de la represión por su enérgico rechazo de sus cortejos. Pero ella desempeña un papel fijado por el destino, y está en situación difícil» (p. 25). FREUD, Sigmund (1909). *Análisis de la fobia de un niño de cinco años* [El caso Juanito], en *Obras Completas*, Tomo 10, 1986.

no tener marido, sino para resarcir al hijo, que no tenía un padre que pudiera acariciarlo. Así, a la manera de todas las madres insatisfechas, tomó a su hijito como reemplazante de su marido y, por la maduración demasiado temprana de su erotismo, le arrebató una parte de su virilidad. *El amor de la madre por el lactante a quien ella nutre y cuida es algo que llega mucho más hondo que su posterior afección por el niño crecido. Posee la naturaleza de una relación amorosa plenamente satisfactoria*, que no sólo cumple todos los deseos anímicos sino todas las necesidades corporales, y si representa una de las formas de la dicha asequible al ser humano ello se debe, no en último término, a la posibilidad de satisfacer sin reproche también mociones de deseo hace mucho reprimidas y que hemos de llamar «perversas».⁷¹

71 FREUD, Sigmund (1910). *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 108-109. El subrayado es nuestro.

Como señalábamos hace un momento, Freud reconoce aquí ese efecto negativo de las excesivas caricias de la madre de Leonardo que se había negado a considerar a propósito de las de la madre de Juanito. Acepta así, por primera vez, una fuente patógena posible en la relación madre-hijo, pero la computa en términos de amor por exceso, de modo que ello resulta compatible con la postulación, como indiscutible y universal, de la ternura materna.

Tenía, sin duda, un buen motivo para ello: el que la *ternura materna* hacia el hijo era condición la de la *relación amorosa plenamente satisfactoria* que constituye el fundamento de la vivencia de satisfacción primaria, dato empírico mayor sobre el que descansaba su teoría general del aparato psíquico desde tiempos tan remotos como los de su *Proyecto de psicología*

72 FREUD, Sigmund (1895). *Proyecto de psicología*, en *Obras Completas*, tomo 1, 1986.

73 Véase, por ejemplo, KLEIN, Melanie (1935). *Contribución a la psicogénesis de los estados maniaco-depresivos*, en *Obras Completas*, vol. 1, *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)* (*Love, Guilt and Reparation and Other Works (1921-1945)*), traducción de Hebe Friedenthal, Amlinda Aberastury, María Esther Morera, Elisabeth Groode de Garma y Adolfo Negrotto, México: Paidós, 2008.

74 WINNICOTT, D. W. (1952). «Las psicosis y el cuidado de niños», en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, traducción de Jordi Beltrán, Buenos Aires: Paidós, 1999. WINNICOTT, Donald W. (1960). «La teoría de la relación entre progenitores-infante», en *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Estudios para una teoría del desarrollo emocional*, traducción de Jorge Pitagorky, Buenos Aires: Paidós, 1993.

de 1895.⁷² Pero eso no es argumento suficiente para hacer de la ternura materna un hecho universal, postulable para toda madre en relación con su bebé. Fue inevitable, por tanto, que el psicoanálisis posterior a Freud reparara cada vez con mayor intensidad en la potencialidad conflictiva de esa relación tanto como en su especial importancia en el campo de las patologías psicóticas. Asunto éste en el que, como es sabido, las obras de Melanie Klein⁷³ y Donald Winnicott⁷⁴ han resultado determinantes. Pero el hecho notable que suele olvidarse es que ese cambio de punto de vista comenzó a producirse ya en tiempos de Freud por obra, precisamente, de aquel de sus discípulos que más contribuyó —y que a veces incluso llegó a predecirle— en el desarrollo de su teoría de la psicosis. Nos referimos a Karl Abraham, quien, ya en 1924 realizó la más congruente lectura de *Duelo y melancolía*, dando sin miedo el paso, a la vez lexical y teórico, de poner a la madre en el centro de la génesis de la patología melancólica:

Freud ha demostrado ya que los autorreproches del melancólico están destinados en realidad al objeto amoroso

al que ha renunciado. Y por lo tanto estamos preparados para descubrir que sus autocríticas, y más especialmente sus ideas delirantes, son quejas dirigidas contra el primer objeto. [...] La decepción que ha sufrido el melancólico cuando niño a manos de la madre, cuando estaba todavía en un estado emocional marcadamente ambivalente, lo afectó de una manera tan permanente y lo hizo tan hostil hacia ella, que inclusive su odio y celos hacia su padre han sido reducidos a una importancia menor.⁷⁵

Pero fue ese un paso que Freud no quiso —más bien: o pudo dar, pues algo en su economía psíquica interior le impedía mirar de frente a la madre como potencial figura patologizante. Así, se mantuvo siempre aferrado, al menos por lo que se refería a la relación de ésta con el hijo varón, a la idea de la relación amorosa plenamente satisfactoria, que vino a convertirse en una suerte fija que, a modo de escudo protector, le permitía desatender toda profundización en la potencial conflictividad de la relación materno-filial.

Y probablemente ese fue, también, el motivo de que a partir de entonces —y no de *Introducción al narcisismo*, como pensara Green⁷⁶— la teoría del narcisismo quedara estancada y, progresivamente, marginalizada —aunque nunca abandona— en los ulteriores trabajos teóricos de Freud.

Consideración final

La primera manifestación de esa idea, tras el estudio sobre Leonardo, tiene lugar en 1915, en la 13ª Conferencia de *Introducción al psicoanálisis*, titulada *Rasgos arcaicos e infantilismo del sueño*:

[...] la relación entre [...] madre e hijo [...] da los ejemplos más puros de una ternura inalterable, no turbada por ninguna clase de reparo egoísta.⁷⁷

Hay, ciertamente, una evidente desmesura es estas palabras, un exceso de énfasis —pureza, ternura inalterable, ninguna clase de reparo egoísta— que es del todo inusual en un teórico tan comedido en su expresión como lo era Freud.

La misma idea aparece más tarde, en 1921. en una nota a pie de página en *Psicología de las masas y análisis del yo*:

De acuerdo con el testimonio del psicoanálisis, casi toda relación afectiva íntima y prolongada entre dos personas —matrimonio, amistad, relaciones entre padres e hijos— [Nota: Quizá con la única excepción del vínculo de la madre con el hijo varón, que, fundado en el narcisismo, no es perturbado por una posterior rivalidad y es reforzado por un amago de elección sexual de objeto.] contiene un sedimento de sentimientos de desautorización y de hostilidad que sólo en virtud de la represión no es percibido.⁷⁸

75 ABRAHAM, Karl (1924). «Un breve estudio de la evolución de la libido, considerada a la luz de los trastornos mentales», en *Psicoanálisis clínico*, traducción de Daniel Ricardo Wagner, Buenos Aires: Lumen, 1994, p. 350.

76 GREEN, André (1969-1982). *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*, traducción de José Luis Etcheverri, Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

77 FREUD, Sigmund (1915-17). 13ª conferencia. *Rasgos arcaicos e infantilismo del sueño*, en *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, en *Obras Completas*, tomo 15, 1978, p. 188.

78 FREUD, Sigmund (1921). *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras completas*, tomo 21, 1984, p. 96. El subrayado es nuestro

El *casí* de la restricción al enunciado teórico general solo responde a ese mismo motivo: la ternura inalterable de la madre hacia el hijo varón que es presentada como *la única excepción*: la única relación humana totalmente exenta de ambivalencia y agresividad.

Y la idea reaparecerá de nuevo, en términos prácticamente idénticos, en *Malestar en la cultura*, en un momento de su discusión con el marxismo, al que objeta su presupuesto de que la desaparición de la propiedad privada vendría a suprimir la agresividad entre los hombres:

Si se cancela la propiedad privada, se sustrae al humano gusto por la agresión uno de sus instrumentos; poderoso sin duda, pero no el más poderoso. Es que nada se habrá modificado en las desigualdades de poder e influencia de que la agresión abusa para cumplir sus propósitos; y menos aún en su naturaleza misma. La agresión no ha sido creada por la institución de la propiedad; reinó casi sin limitaciones en épocas primordiales cuando esta era todavía muy escasa, se la advierte ya en la crianza de los niños cuando la propiedad ni siquiera ha terminado de abandonar su forma anal primordial, constituye el trasfondo de todos los vínculos de amor y ternura entre los seres humanos, *acaso con la única excepción del que une a una madre con su hijo varón*.⁷⁹

79 FREUD, Sigmund (1929). *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, tomo 21, 1986, (p. 110). El subrayado es nuestro.

Aunque en esta ocasión resulta obligado anotar ese *acaso* que viene a introducir, por primera vez, una posible duda sobre ese amor puro e incondicional hacia el hijo varón atribuido de manera universal a la figura materna.

La última vez en que la idea aparece tiene lugar en la 33^a de las *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, cuyo título es *La feminidad* —1932.

Es, sin duda la más interesante y compleja, podríamos decir incluso que ambivalente, pues si en ella la idea reaparece, lo hace carente del punto de rigidez que permitía, a propósito de ella, hablar de *idea fija*. Pues en esta ocasión si, en un principio, presenta esa relación como *la más perfecta y exenta de ambivalencias*:

Sólo la relación con el hijo varón brinda a la madre una satisfacción irrestricta; es en general la más perfecta, la más exenta de ambivalencia de todas las relaciones humanas.⁸⁰

80 FREUD, Sigmund (1932). 33^a conferencia. *La feminidad*, en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, en *Obras Completas*, tomo 22, 1986, p. 124. El subrayado es nuestro.

Inmediatamente a continuación, sin solución de continuidad, introduce una reflexión ciertamente inquietante, que viene a dar un sesgo inesperado a esa recién formulada *perfección*:

La madre puede transferir sobre el varón la ambición que debió sofocar en ella misma, esperar de él la satisfacción de todo aquello que le quedó de su

complejo de masculinidad. El matrimonio mismo no está asegurado hasta que la mujer haya conseguido hacer de su marido también su hijo, y actuar la madre respecto de él.⁸¹

81 FREUD, Sigmund (1932). 33ª conferencia. *La feminidad*, op. cit., p. 124.

Dos cosas resultan especialmente notables, a la vez que indican la entrada en crisis de la idea fija. Y están estrechamente ligadas. La primera de ellas es la introducción explícita en esa *relación perfecta* del factor del *narcisismo*. Pues, por primera vez, la perfección postulada no es ya la del amor, sino la del narcisismo: si no hay ambivalencia es porque del hijo la madre espera la perfecta satisfacción de todo aquello a lo que antes había debido renunciar de su propio deseo. La segunda es la fecha misma: 1932, dos años después de la muerte de Amalia, la madre de Sigmund Freud.

Es sabido que, cuando Amalia Freud murió, su hijo no asistió a su entierro. Pero sí escribió a dos de sus más próximos colaboradores y amigos que el sentimiento que había experimentado con su muerte era el de liberación.⁸²

Será necesario, en un posterior trabajo, estudiar con detenimiento los indicios que permiten deducir hasta qué punto pudo llegar a ser para Freud conflictiva su relación con su propia madre. Conformémonos por ahora con anotar el hecho de que, llegado el momento, él mismo llegó a reconocer, por la vía de su autoanálisis, que el intenso deseo de éxito que le había acompañado a lo largo de toda su vida estaba motivado por el deseo materno.⁸³ ¿Hasta qué punto ese deseo materno pesó siempre para él como una losa inapelable? ¿Acaso no era de eso de lo que se trataba cuando, a propósito de la muerte de su madre, habló de liberación?

Adenda

La siguiente ocasión en la que la cita hamletiana reaparece en la obra de Freud. Ello tiene lugar en 1914, en *De la historia de una neurosis infantil* (el caso de *El hombre de los lobos*), a propósito del descubrimiento de la importancia de la escena primaria en la patología de su paciente:

Una tercera peculiaridad del análisis aquí descrito no hizo sino volver más difícil la decisión de comunicarlo. En su conjunto, sus resultados respondieron de manera satisfactoria al saber que teníamos hasta entonces o se

82 «[...] la muerte de mi madre [...] me ha afectado en una forma peculiar. No siento ni dolor, ni pena, lo que probablemente puede explicarse por las circunstancias especiales que concurrían en el caso, como, por ejemplo, su avanzada edad, la pena que me inspiraba su postración final y al mismo tiempo un sentimiento de liberación que me parece también comprender. No me sentía libre para morir mientras ella viviera, y ahora sí».

FREUD, Sigmund: carta a Sandor Ferenczi, 1930-09-16, en *Epistolario*, 2 vol., traducción de Joaquín Merino Pérez, Barcelona: Plaza & Janes, 1970. pp. 152-153. De esta traducción española hemos debido corregir una errata por la que la palabra alemana *Befreiung* —liberación— aparecía traducida erróneamente como veneración.

83 En *La interpretación de los sueños*, a propósito del análisis de uno de los suyos, escribe: «¿De dónde proviene [...] la ambición que el sueño me inspiró? Aquí se me ocurre lo que tantas veces oí contar en mi niñez: con motivo de mi nacimiento, una vieja campesina, que profetizaba a mi madre la buena ventura del recién nacido, le dijo que había echado al mundo un grande hombre». FREUD, Sigmund (1900). *La interpretación de los sueños*, op. cit., p. 207. No cabe duda de que hubo de ser su propia madre la que contó en casa lo sucedido. Y la que hubo de repetírselo luego tantas veces durante su niñez.

84 FREUD, Sigmund (1914). *De la historia de una neurosis infantil*, en *Obras Completas*, tomo 17, 1979, p. 13.

85 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2011). *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Granada: Centro José Guerrero, 2011.

86 «La identificación del padre con el castrador adquirió sustantividad como la fuente de una intensa hostilidad inconsciente hacia él, acrecentada hasta el deseo de muerte, y también como la fuente de los sentimientos de culpa sobrevenidos a modo de reacción. Empero, hasta aquí su comportamiento era normal, es decir, similar al de cualquier neurótico poseído por un complejo de Edipo positivo. Lo asombroso era que también en este punto existía en él una contracorriente en que el padre era más bien el castrado y como tal provocaba su compasión». FREUD, Sigmund (1914). *De la historia de una neurosis infantil*, en *Obras Completas*, tomo 17, 1979, p. 80

87 MACK BRUNSWICK, Ruth (1928). Suplemento a la *Historia de una neurosis infantil* de Freud, en Muriel Gardiner (Ed.), 1971, *El hombre de los Lobos por el Hombre de los Lobos*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979.

acomodaron bien a él. Sin embargo, *muchas de sus peculiaridades me parecieron tan asombrosas e increíbles* que dudé en requerir a otros que las creyesen. Exhorté al paciente a ejercer la crítica más severa sobre sus recuerdos, pero no halló nada de improbable en sus enunciados y los refirmó. Los lectores pueden tener al menos el convencimiento de que sólo informo lo que se me ofreció como vivencia independiente, no influida por mi expectativa. Así pues, no puedo hacer más que recordar el sabio aforismo de que *entre el Ciclo y la Tierra hay cosas con que la sabiduría académica ni sueña*. Quien se las ingeniara para hacer a un lado de manera todavía más radical sus convencimientos previos descubriría sin duda más cosas de esa naturaleza.⁸⁴

De nuevo, Freud declara su asombro, esta vez con motivo de la escena primaria que detecta en su paciente y que pasa a convertirse en el tema central de su monografía. Es sin duda notable todo lo que Freud dice en este texto a propósito de la escena primaria, pero cabe abrigar serias dudas sobre el hecho de que la escena primaria de *El hombre de los lobos* fuera tal y como Freud la reconstruye, es decir, como Vuna en la que la madre devendría castrada por el padre. En otro lugar⁸⁵ hemos propuesto una interpretación alternativa de ese sueño en el que Freud aísla el recuerdo de la escena primaria, interpretándola como una en la que, por el contrario, es el padre el que resulta castrado por la madre. Remitimos a ese texto, pues introducir aquí la oportuna justificación volvería éste demasiado extenso. Bástenos con señalar aquí que tal interpretación alternativa podría explicar mejor la percepción que, como Freud reconoció, *El hombre de los lobos* tenía de su padre como castrado, tanto como la presencia, que tanto le llamara la atención, de un fuerte Edipo negativo⁸⁶. Por lo demás, resulta más congruente con el posterior diagnóstico de Ruth Mack Brunswick, quien reemprendió el análisis de *El hombre de los lobos* que con Freud había quedado inconcluso, según el cual su patología no era sin más, como éste había pensado, la de la neurosis obsesiva, sino que tras ella se ocultaba un serio cuadro paranoico en el que desempeñaba un importante papel una intensa identificación con la madre.⁸⁷

De esta índole podría ser entonces ese *más que el cielo y en la tierra hay* y que escapa a lo que el propio Freud puede soñar: la figura de una madre dura y violenta, capaz de aniquilar —castrar— al padre y de imponer sobre su hijo un primado tiránico y omnipotente. Lo que la emparenta en profundidad con la que creemos haber encontrado en las obras de Buñuel y de Hitchcock y que hemos postulado como la escena fantasmática de la psicosis.

¡Palabras, palabras, palabras! O lo que el psicoanálisis le hizo a Hamlet¹

NICOLÁS GARAYALDE

Universidad Nacional de Córdoba. CONICET - Argentina

Words, words, words! Or what psychoanalysis did to Hamlet

Abstract

This essay critically examines the way in which psychoanalysis has traditionally read Hamlet which follows a logic of hermeneutic substitution, replacing the poetic word by the conceptual word, thereby trying to reduce the enigma of the play to a disciplinary explanation that tends to confirm what it already knows.

Against this, it will first claim an articulation in which psychoanalysis, rather than a type of literary interpretation, can serve a theory of reading (as in Norman Holland). Then, assuming that all reading presupposes at some point a substitution, a praise will be deployed for a critique of astonishment (such as we find in Pierre Bayard or Harold Bloom), in which literature is more an interrogation of psychoanalytic knowledge than its confirmation.

Key words

Hamlet, psychoanalysis, literary criticism, interpretation, reading.

Resumen

Este ensayo recorre críticamente el modo en que, habitualmente, el psicoanálisis ha venido leyendo a *Hamlet*, según una lógica de sustitución hermenéutica que reemplazaba la palabra poética por la palabra conceptual, intentando reducir el enigma de la obra a una explicación disciplinar que tiende a confirmar lo que ya sabe.

Frente a esto, se reivindicará primero una articulación en la que el psicoanálisis, más que un tipo de interpretación literaria, puede servir a una teoría de la lectura (como ocurre en Norman Holland). Luego, asumiendo que toda lectura supone en algún punto una sustitución, se desplegará un elogio a una crítica del asombro (como la que encontramos en Pierre Bayard o en Harold Bloom), en la que la literatura es más una interrogación del saber psicoanalítico que su confirmación.

¹ Este ensayo es una nueva versión, modificada y extendida, de un trabajo publicado bajo el título «Lo que el psicoanálisis le hizo a Hamlet», en Mauro Gross (ed.), *Arte, Psicoanálisis y Educación*. Córdoba: UPC, pp. 14-23.

Palabras clave

Hamlet, psicoanálisis, crítica literaria, interpretación, lectura.

Hamlet, William Shakespeare

Pocos han hablado de *Hamlet* como lo ha hecho Harold Bloom, posiblemente porque entendió, como solía afirmar, que la literatura no puede pensarse sólo en términos de conocimiento. La posición que sugería frente a Shakespeare, contra las modas teóricas que lo instrumentalizan, era la de asombro: «Cuanto más uno lee y pondera las obras de Shakespeare —escribió en el ambicioso libro *The Invention of the Human*— más comprende que la actitud adecuada ante ellas es la del pasmo».² Y en un prefacio fabuloso que incluyó en la segunda edición de *The Anxiety of Influence*, afirmaba más su voluntad de sostener los enigmas que de disolverlos en el marco de una cultura de la explicación: «Más que ningún otro drama de Shakespeare (ni de nadie), *Hamlet* es una infinita provocación al mundo, porque el mundo encontró ahí un misterio sin resolver».³ Tal vez quiso decir, también, *irresoluble*, porque seis años después, en un bellissimo libro dedicado a esa tragedia, sostenía que «de todos los poemas, *Hamlet* es el más ilimitado».⁴

La frase no carece de hipérbole —porque sabemos además quién la pronuncia—, ni de cierto conservadurismo etnofalocentrista, allí donde pertenece a la constitución de un canon establecido según un sistema de prioridades: hombres blancos anglosajones. Hay algo, sin embargo, que es indudable: ningún poema, como *Hamlet*, ha producido tal cantidad de respuestas, tal cantidad de variaciones lectoras, tal cantidad de controversias. *Hamlet* es un poema ilimitado. La historia de su recepción lo demuestra, tal como lo sintetiza un crítico psicoanalista como Norman Holland:

El Hamlet de los siglos XVII y XVIII, cercanos al mismo Shakespeare, era un joven de gran expectativa, prometedor, vivaz, un príncipe renacentista. El siglo XIX disfrutó del Hamlet de Goethe: un joven poético, esbelto, delicado, incapaz de llevar a cabo la venganza que su padre demanda. Y, por supuesto, tenemos el Hamlet edípico del siglo XX. Pero no es sólo que cada siglo ha tenido su propio héroe y su propia obra. Si miramos los volúmenes sobre volúmenes de comentarios sobre la tragedia, nos daremos cuenta de que, finalmente, cada persona tiene su propio *Hamlet*.⁵

La virtud es también un problema. Ilimitado: que no tiene límite, ni espacial ni temporal; que no tiene fin —ni comienzo—, que no tiene bordes claros. Ilimitado, desmarcado, desbordado, inabordable. Problema metodológico y epistemológico: ¿cómo abordar lo inabordable? Problema que inquieta, además, toda crítica que procura trabajar la obra mediante una sustitución hermenéutica, en lugar de hacerlo a través de una escritura del asombro. Problema que conduce, a menudo,

2 BLOOM, Harold (1998). *Shakespeare: The Invention of Human*, New York: Penguin, p. xvii.

3 BLOOM, Harold (1997). *The Anxiety of Influence*, Oxford: Oxford University Press, p. xlvii.

4 BLOOM, Harold (2003). *Hamlet. Poem Unlimited*, New York: Riverhead Books, p. 3.

5 HOLLAND, Norman (2015). «Hamlet: mi mayor creación», *Literatura, lectura y neuropsicoanálisis*, Córdoba: Alción, p. 28.

a una resistencia de lo ilimitado, a una pulsión de dominio que traiciona la obra para imponer los propios límites desde los cuales se lee. Bloom se queja de esto, al advertir lo que de Shakespeare han hecho los estudios culturales, pero también lo que Barthes llamaba la crítica de interpretación, de la cual la psicoanalítica era un caso paradigmático.

* * *

Hamlet era una de las obras preferidas de Sigmund Freud, quien veía también allí un carácter ilimitado, un problema irresuelto, que la había condenado a una falta de comprensión histórica vinculada a la represión, tal como lo sugiere en *Esquema del psicoanálisis*: «La universal incompreensión del mundo literario —escribe— mostró cuán pronta estaba la masa de los hombres a retener sus represiones infantiles». ⁶ Es sabido que Freud ve a los artistas como seres más sensitivos y perceptivos de lo inconsciente que el resto de los mortales, incluidos los psicoanalistas. La incompreensión de *Hamlet* tendría que ver con la represión de un conflicto inconsciente que muchos no estarían dispuestos a reconocer. ¿De qué conflicto se trata?

6 FREUD, Sigmund (1992a). *Esquema del psicoanálisis*, Obras completas, Vol. XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, p. 191.

Hamlet no sólo era una de las obras preferidas de Freud, sino también una de las primeras a las que se refiere en los registros que tenemos. En una carta dirigida a Wilhelm Fliess, ⁷ el 15 de octubre de 1897, admite haber deseado a su madre y celado a su padre, y reconoce dos obras clásicas de la literatura en las que estos sentimientos aparecen: *Edipo Rey* y la célebre tragedia de Shakespeare. Ambas representan lo que Freud llamará, precisamente, el complejo de Edipo, aunque con una ligera diferencia, especificada tres años después en *La interpretación de los sueños*: en la tragedia de Sófocles el deseo es llevado al acto, mientras que en *Hamlet* es reprimido. Lo que para Freud ponía en evidencia, según sus palabras, «el progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad». ⁸

7 FREUD, Sigmund (1994). *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*, Buenos Aires: Amorrortu.

La hipótesis interpretativa de Freud —esto es: Hamlet padece de un complejo de Edipo— le ofrece una solución a uno de los enigmas más discutidos de la obra en toda la historia de sus recepciones: ¿por qué Hamlet demora tanto en llevar a cabo su venganza? La respuesta llega en *La interpretación de los sueños*:

8 FREUD, Sigmund (1992b). *La interpretación de los sueños*, Obras completas, Vol. IV, Buenos Aires: Amorrortu, p. 273.

Hamlet lo puede todo, menos vengarse del hombre que eliminó a su padre y usurpó el lugar junto a su madre, del hombre que le muestra la realización de sus deseos infantiles reprimidos. Así, el horror que debería moverlo a la venganza se trueca en autorreproche, en escrúpulo de conciencia: lo detiene la sospecha de que él mismo, y entendido ello al pie de la letra, no es mejor que el pecador a quien debería castigar. ⁹

9 *Ibid.*, pp. 273-274.

Freud no la tiene tan fácil como con *Edipo Rey*: Hamlet no ha matado a su padre ni mantiene relaciones con su madre, como es el caso del rey tebano. Pero el problema no es grave. Basta con evocar ciertas nociones como *identificación, represión y desplazamiento* para que la hipótesis edípica se mantenga allí. El problema radica, en todo caso, en el uso instrumental de la literatura, que reduce su misterio al saber ya sabido. Cuando ello ocurre, la obra parece hablar gracias a la interpretación; en realidad, quien habla es el intérprete a través de la obra. Es una crítica ya muy extendida a lo que suele llamarse *psicoanálisis aplicado a la literatura* —amén de que los psicoanalistas gusten citar al Jacques Lacan que ha dicho que tal cosa no existe, que el psicoanálisis sólo se aplica en la clínica¹⁰—. Pero quiéralo o no Lacan, existe un uso de la literatura por parte del psicoanálisis en el sentido en que la obra sirve a los fines de la reproducción del marco desde la cual se lee. En este caso, el marco psicoanalítico. Se podría objetar con las propias palabras de Freud —aunque tanto las suyas como las de Lacan sean palabras que ellos mismos no parecen haber sostenido—. ¿A qué palabras me refiero?

10 LACAN, Jacques (1999). «Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir», *Écrits II*, Paris: Seuil.

En *Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico*, Freud señalaba que se debe tratar cada caso como si fuese el primero. Recomienda por ello al médico mantener una atención parejamente flotante que vaya contra una selección que «obedece a sus propias expectativas o inclinaciones». A continuación, escribe: «si en la selección uno sigue sus expectativas, corre el riesgo de no hallar nunca más de lo que ya sabe; y si se entrega a sus inclinaciones, con toda seguridad falseará la percepción posible».¹¹ Poco parece seguir sus propios consejos, porque en el análisis que dedica a la *Gradiva* de Wilhelm Jensen se propone —según sus palabras— «buscar en los poetas corroboración de sus conclusiones».¹² Esto es, hallar lo que ya sabe. Se trata, pues, de Freud contra Freud.

11 FREUD, Sigmund (1992c). «Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico», *Obras completas*, Vol. XII, Buenos Aires: Amorrortu, p. 112.

12 FREUD, Sigmund (1992d). *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*, *Obras completas*, Vol. IX, Buenos Aires: Amorrortu, p. 46.

Nunca me preocuparon las contradicciones, pues llegan a veces a ser menos el síntoma de una hipocresía que de un pensamiento en elaboración, siempre dispuesto al movimiento dialéctico de la transformación. Pero hay que señalar que las piruetas retóricas de Freud son, con alguna frecuencia, menos la expresión de una reflexión en proceso que la celosa voluntad de conservar los fundamentos de su propio saber, volviendo la relación entre literatura y psicoanálisis un tipo de reducción repetitiva, más sensible a su propia confirmación que a las incomodidades de la experiencia estética:

Hace un tiempo —dice Norman Holland en *An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*— me llamó la atención un comentario que hizo un hombre inteligente cercano al psicoanálisis: la limitación obvia del análisis literario freudiano es que sólo un tipo de estudio puede ser escrito, dado que todo lo que uno

quiera agregar vuelve a lo mismo. Ernst Jones ha hecho un hermoso trabajo encontrando el complejo de Edipo escondido en *Hamlet*, pero si hubiese analizado *El Rey Lear* o *Sueño de una noche de verano* o los *Sonetos* hubiese encontrado para su sorpresa que reflejan el complejo de Edipo de Shakespeare también; y, en efecto, consintiendo sus teorías, hubiese hecho el mismo descubrimiento analizando cualquier obra de arte.¹³

El afán con el que Freud procuró sostener su hipótesis edípica en el *Hamlet* de Shakespeare se vuelve todavía más sorprendente cuando, en el marco de la psicobiografía a la cual en general adhiere —no lejos del paradigma de su época en el campo de los estudios literarios—, la pone a prueba a partir de la vida del autor. Esto es, de Shakespeare. Pero ¿quién fue Shakespeare? Freud caviló mucho sobre esta cuestión, ciertamente discutida entre los shakespeareanos ya desde el siglo XVIII, aunque en general hay consenso de que Shakespeare fue un dramaturgo que nació en Stratford-upon-Avon, en abril de 1564. Ernest Jones cuenta que Freud coqueteó durante un tiempo con la idea de que Shakespeare era en realidad un francés y que el nombre era una corrupción de Jacques Pierre. Simple travesura freudiana. Sin embargo, tuvo otra mucho más seria, pues la sostuvo hasta su muerte, según la cual Shakespeare no habría sido ese dramaturgo de Stratford-upon-Avon sino el decimoséptimo conde de Oxford. ¿Quién era este conde y cómo llega Freud a esta idea?

13 HOLLAND, Norman (1973). *Poems in persons*, New York: The Northon Library, pp. 139-140.

En 1920, Thomas Looney había publicado un libro titulado *Shakespeare Identified in Edward de Vere*, con la polémica hipótesis de señalar en el decimoséptimo conde de Oxford la verdadera identidad de Shakespeare. Si nos detenemos en su correspondencia, Freud tomó contacto con este libro en 1922 y llegó a estar completamente convencido de la tesis de Looney, a la que defendió vehementemente, molestándose incluso con Ernest Jones cuando éste último —el shakespeareano entre los psicoanalistas— se mostró resistente a considerarla veraz.¹⁴ Tiempo después, afirmó que «los sonetos se vuelven mucho más entendibles» a la luz de esta hipótesis.¹⁵ La razón de la posición de Freud frente al problema de la identidad de Shakespeare se vincula directamente con sus expectativas de lectura, corriendo «el riesgo de no hallar nunca más de lo que ya sabe». La vida de Edward de Vere, decimoséptimo conde de Oxford, contiene elementos que compatibilizan con la lectura edípica que Freud hace de *Hamlet*: perdió a su padre de niño y su madre se casó apenas poco tiempo después de enviudar. Este autor se adecuaba mucho mejor a la teoría de Freud que el Shakespeare de Stratford. A Freud le interesa Edward de Vere porque su figura de autor fortalece su interpretación edípica de la tragedia. Esto es de crucial importancia porque un autor —su nombre, lo que imaginamos de él— forma parte de la obra. Toda lectura está condicionada por el autor que le atribuimos. Los

14 JONES, Ernest (1957). *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York: Basic Books, p. 429.

15 *Ibid.*, p. 455.

límites de una obra se configuran también en el marco de las hipótesis que elaboramos de su autor. No es lo mismo leer *Hamlet* —poema ilimitado— incorporando en nuestra lectura la vida del conde que la del dramaturgo de Stradford-upon-Avon. La lectura de Freud está condicionada por su uso de la obra. Uso que pone al psicoanálisis primero.

Por momentos, parecería que el propio Freud lo advierte. En una carta dirigida al dramaturgo Arthur Schnitzler, tras exponer un clásico movimiento en el que afirma encontrar en la obra literaria el mismo saber que sostiene el psicoanálisis, desliza un curioso reconocimiento:

[...] he llegado a formar la impresión de que su intuición —o más bien una autoobservación detallada— le ha permitido llegar a aquello que yo he descubierto sólo mediante un trabajo laborioso de observación de otras personas. [...] Pero le ruego que me perdone, terminé hablando del psicoanálisis, simplemente no puedo hacer otra cosa.¹⁶

Tal parece el caso, porque bajo la denodada convicción de que se trata del mismo saber y de que su incipiente ciencia ofrece aquello de lo que el arte carece (un lenguaje conceptual, una elaboración sistemática), Freud parece no poder evitar hablar una y otra vez de la misma cosa, con indiferencia a la alteridad de lo que la literatura aloja.

¿Pero basta con mostrar que él mismo lo advierte para desinflar la objeción? ¿Dónde quedaron los consejos al joven médico, en los que elogiaba la suspensión socrática del saber, la disposición a ser impregnado incondicionalmente de lo ajeno, lo diferente, lo singular, la alteridad? Se podría decir, con Hamlet: ¡palabras, palabras, palabras!¹⁷

* * *

Desde que Freud leyera el Edipo en la tragedia del príncipe de Dinamarca, la historia entre *Hamlet* y el psicoanálisis es una variación de una misma operación: la de la sustitución hermenéutica y conceptual. Nada es lo que parece, todo significa otra cosa, y esa otra cosa nunca es la literatura, sino Edipo, hallado aquí o allá, en este detalle o aquel, según esta lógica defensiva o aquella otra, pero siempre una y otra vez, Edipo. Lucile Dooley¹⁸, Honorio Delgado¹⁹, Fritz Wittels²⁰, Wulf Sachs, Mario Carlisky²¹, Simon Lesser²² y, por supuesto, Ernest Jones con su célebre *Hamlet and Oedipus*²³: con pequeñas diferencias en los modos y acentuaciones, todos ellos sostuvieron no obstante la misma operación de sustitución hermenéutica que lee Edipo donde dice Hamlet. E incluso cuando el abordaje no era estrictamente edípico, la música que sonaba, otra vez, no parecía ser

16 FREUD, Sigmund (1970). *Epistolario II (1891-1939)*, Barcelona: Plaza & Janés, p. 104

17 SHAKESPEARE, William (2016). *Hamlet*, New York: Penguin, p. 99.

18 DOOLEY, Lucile (1916). «Psychoanalytic Studies of Genius», *American Journal of Psychology*, Vol. XXVII.

19 DELGADO, Honorio (1920). «El enigma psicológico de Hamlet», *La Crónica Médica*, Vol. XXXVII.

20 WITTELS, Fritz (1933). «Psycho-analysis and Literature», en Sandor Lorand (ed.), *Psycho-Analysis Today*, New York: Covici-Friede.

21 CARLISKY, Mario (1947). *De Hamlet a Fausto*, Buenos Aires: Ayacucho.

22 LESSER, Simon (1955). «Freud and Hamlet Again», *American Imago*, Vol. XII.

23 JONES, Ernest (1954). *Hamlet and Oedipus*, New York: Doubleday.

la de *Hamlet*, sino más bien la de un psicoanálisis que recurría a la literatura como laboratorio de pruebas. Erik Erikson²⁴, por tomar un ejemplo, observaba casualmente que lo que la tragedia representa es una crisis de desarrollo, propia de los adolescentes, ligada a un mundo que no es capaz de ofrecerle modelos identitarios adecuados. En otras palabras, *Hamlet* representa una confirmación de su propia visión de un psicoanálisis culturalista.

24 ERIKSON, Erik (1962). «Youth: Fidelity and Diversity», *Daedalus*, Vol. XCI.

Lo mismo ocurre cuando se trata de diagnosticar al pobre príncipe de Dinamarca, que parece cubrir todo el abanico noseológico, suerte de DSM psicoanalítico, empezando por las variantes ofrecidas por el propio Freud. En *La interpretación de los sueños*, señalando la repugnancia por lo sexual que expresa en su coloquio con Ofelia, encontraba la histeria en el excéntrico Hamlet. Poco tiempo después, no obstante, en la viñeta sobre el hombre de las ratas²⁵, otra vez respecto a ese mismo coloquio, identificando ahora los rasgos de la duda y la compulsión, Freud lo asimila al obsesivo. En esta misma dirección avanzaría poco después Karl Menninger²⁶, quien ve en Hamlet un típico rumiar del obsesivo, cuyo mecanismo consiste esencialmente en reemplazar la acción por el pensamiento, como modo de manejar los impulsos agresivos que lo atraviesan.

25 FREUD, Sigmund (1992e). *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, Obras completas, Vol. X, Buenos Aires: Amorrortu.

Lacan, con su habitual agudeza, percibió pronto la cuestión y dispuso la controversia en uno de sus seminarios, el 18 de marzo de 1959:

Se ha dicho que el deseo de Hamlet es el deseo de un histérico. Tal vez sea muy cierto. Se ha dicho que es el deseo de un obsesivo. Puede decirse, ya que de hecho está atiborrado de síntomas psicasténicos, incluso severos. Pero la cuestión no es esa. A decir verdad, Hamlet es ambas cosas.²⁷

26 MENNINGER, Karl (1963). *The Vital Balance*, New York: Viking Press.

Ambas cosas y algo más... W. D. Scott²⁸ lo diagnostica como maníaco-depresivo y John MacCurdy²⁹ ve en las fantasías del príncipe síntomas de una demencia precoz. En *Enquête sur Hamlet*, un divertido ensayo que toma la forma de pesquisa policial, Pierre Bayard se inclinaba recientemente, más bien —aunque no sin ironía— por la psicosis, recurriendo al célebre concepto de forclusión para explicar que el fantasma del padre que retorna para exigir venganza no es sino una alucinación del hijo (incapaz de soportar la concreción de su propio deseo); o para decirlo con palabras del estudio sobre Schreber que son ya clásicas: lo cancelado dentro retorna desde afuera.

27 LACAN, Jacques (2014). Seminario 6. *El deseo y su interpretación*, Buenos Aires: Paidós, p. 320.

28 SCOTT, W. I. D. (1962). *Shakespeare's melancholics*, London: Mills and Boon.

¿Se encuentran en Hamlet el Edipo, la histeria, la obsesión y la psicosis? ¿O se trata, más bien, atentando contra la experiencia literaria misma, de la reducción al concepto, de la ilustración, de la corroboración de lo ya sabido?

29 MACCURDY, John (1919). «Concerning Hamlet and Orestes», *Journal of Abnormal Psychology*, Vol. XIII.

30 RANK, Otto (1915). «Das 'Schauspiel' in Hamlet», *Imago*, Vol. IV.

31 FREEMAN SHARPE, Ella (1950). *The Impatience of Hamlet*, London: The Hogarth Press.

32 JONES, Ernest (1948). «The Death of Hamlet's Father», *Int. J. Ps.*, 29.

33 Citado en BLANC, Natalia (2016, 23 de abril). «Carlos Gamero: "el mundo es una creación shakespeariana"», *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/carlos-gamero-el-mundo-es-una-creacion-shakespeariana-nid1892023/>

34 STAROBINSKI, Jean (1970). *La relation critique*, Paris: Gallimard, p. 347.

35 *Ibid.*, p. 305.

36 *Ibid.*, p. 360.

A partir de Freud, ya vemos, *Hamlet* ha sido objeto de una operación analítica consistente en un desciframiento del símbolo, una hermenéutica en la que la traducción conceptual carece, paradójicamente, de literatura, una sustitución que pretende resolver por la vía de la hermenéutica la tensión entre la retórica (el sentido figurado elaborado secundariamente) y la gramática (el sentido literal). Ante el crimen que comete Claudio, el veneno no es veneno, ni el oído es un oído; todo está allí, simbólicamente, en lugar de otra cosa: de la inseminación (como interpreta Otto Rank³⁰); del niño que escucha la escena sexual paterna y se siente amenazado (como pretende Ella Freeman Sharpe³¹); del movimiento de fluidos corporales donde el oído representa el ano (como entiende Jones³²). Supuesto don que ofrecería a la crítica, el psicoanálisis traduce, en realidad, su propia lengua. Se podría decir: *en el principio, era el psicoanálisis*.

* * *

No obstante, ese enunciado que acabo de escribir no es del todo cierto. Carlos Gamero —no lejos de Bloom— decía que Shakespeare había sido el inventor del psicoanálisis.³³ Podemos tomar en serio esta idea y preguntarnos: ¿No se funda el psicoanálisis, *colgado* del Edipo, como decía Lacan en «Lituraterre», a partir de la literatura? ¿No está construido todo el edificio disciplinar freudiano a partir de la lectura de la tragedia de Sófocles? «Edipo no necesita ser interpretado: es la figura directiva de la interpretación» —escribió una vez Jean Starobinski³⁴—. Todo está allí, no hay nada que traducir. Cuando Freud lee la indecisión de Hamlet para matar a su tío como un índice de su deseo edípico, no lee a Shakespeare desde el psicoanálisis; lo lee desde Edipo: «los poetas —dice Freud— han descubierto el inconsciente antes que yo; lo que yo he descubierto es el método científico que permite estudiar el inconsciente»³⁵. ¿Y si Freud estuviera siendo sincero? ¿Y si no se tratara de un gesto de supuesta humildad que quiere situar en la literatura lo que ya se tiene entre manos? Deberíamos sospechar, en todo caso, de que estamos allí ante un movimiento estratégico: la separación entre el arte y la ciencia surge como necesidad positivista de poner el psicoanálisis del lado de la ciencia. Freud pretendía que los ladrillos de la lengua psicoanalítica sean aquellos de las neurociencias; pero en una época en que ese edificio aún no había establecido sus cimientos, se vio conducido a levantar los muros del psicoanálisis con la lengua literaria de la cual debía distinguirse rápidamente. En algún momento —ilusión de la ciencia— pareciera que se produce un olvido del carácter literario del lenguaje fundador. «Freud leyó *Hamlet* yendo hacia lo que sería el psicoanálisis —dice Starobinski—; Jones relejó la pieza a partir del psicoanálisis constituido»³⁶. Entre Freud y Jones, hay un olvido de la metáfora. La metáfora se naturaliza y crea la ilusión de una referencialidad literal. En

la lectura que Freud hace de *Hamlet*, en el principio no está entonces el psicoanálisis, sino *Edipo Rey*; es decir: *en el principio, era la literatura*.

Pero tampoco este enunciado sería del todo correcto, pues ¿no deberíamos pensar que en el origen no era tampoco Edipo, sino la *lectura*, es decir el acontecimiento por el cual Freud se reconoce en Edipo, recuerda el amor por su madre y los celos por su padre, dice *yo soy como Edipo*? Volvamos un momento a la carta a Fliess:

También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre, y ahora lo considero un suceso universal de la niñez temprana [...]. Si esto es así, uno comprende el cautivador poder de *Edipo rey*.³⁷

37 FREUD (1994), *op. cit.*, p. 293.

El edificio que desde allí se construye —pasando a una operación de teorización que dice *Edipo fue y es nosotros*, es decir, procediendo del acontecimiento a la universalidad— se establece a partir de un acto de lectura. Podríamos decir: *en el principio, era la lectura*.

Es interesante que este enunciado nos lleva, además, a pensar otro tipo de relación entre el psicoanálisis y la literatura. O más bien entre el primero y la teoría literaria, procurando precisamente evitar la mera aplicación de conceptos disciplinares preestablecidos. Pues, «*en el principio, era la lectura*» significa una posición teórica y epistemológica en los estudios literarios que requiere una teoría de la lectura, y en la que el psicoanálisis tiene un papel importante que desempeñar. Un papel ligado a lo que puede decirnos sobre el sujeto de la lectura y su implicación en la experiencia literaria. Se me ocurren aquí dos autores que han procurado seguir esta dirección al abordar, precisamente, la tragedia de Shakespeare.

El primer caso es el de Norman Holland, en un provocador artículo titulado «Hamlet: mi mayor creación». Holland es el primero en combinar una teoría orientada a la lectura con un marco psicoanalítico: cuando leemos, nos dice, llevamos a cabo un proceso transaccional con la obra, de modo tal que utilizamos la obra para recrear nuestra propia identidad, entendida como un tema identitario y sus variaciones, en el marco de una perspectiva ego-psicoanalítica. Esta identidad está definida por modos típicos de articular el deseo de cada sujeto con sus mecanismos defensivos. La lectura estará atravesada entonces por esta articulación y por la recreación, más o menos exitosa, de nuestra identidad, de manera tal que en cierto punto nadie lee una obra literaria en su objetividad, sino más bien la propia identidad inscrita en el texto que se tiene por objeto. En otras palabras, cada lector se lee a sí mismo, entramado a la obra que crea a la vez. En este marco, Holland afirma con cierta jocosidad que su mejor creación ha sido con la recreación de su identidad a partir del

Hamlet de Shakespeare. El psicoanálisis no acude aquí como mecanismo de interpretación que localiza en la tragedia uno o más de sus conceptos, para reproducirse a sí mismo. Antes bien, funciona como marco explicativo de lo que ocurre cuando un lector singular y determinado se encuentra con la obra de Shakespeare.

Sin embargo, pronto es posible presentar una objeción. Avanzando en una lúcida posición epistemológica que advierte la inevitable determinación de la posición de quien interpreta, la teoría de Holland recae en otro tipo de sustitución simbólica, la de la identidad de quien lee. Allí donde dice *Hamlet*, ya no se escribe un concepto disciplinar, pero sí el Yo del lector, entendido igual a sí mismo en el marco de una *ego-psychology*, y reduciendo por tanto la alteridad de la obra al propio tema identitario. Se diría que no se trata de la lectura como acontecimiento irreductible; antes bien, «en el principio, era el lector».

No obstante, «en el principio, era la lectura» no puede significar que el origen sea ocupado ni por un saber como el psicoanalítico, ni por una identidad que permanece igual a sí misma. Antes bien, debería significar el origen como acontecimiento, es decir, como diferencia. La literatura resiste a toda reducción, a toda pulsión de apoderamiento, difiere constantemente del sentido que se le otorga. De modo que, si el psicoanálisis puede aportar algo al campo de los estudios literarios, ese algo debiera vincularse a las razones por las cuales la literatura —la experiencia de la lectura— no puede ser reducida al ejemplo ni a la ilustración.

Hamlet es un poema ilimitado como lo es todo poema, en la medida en que la lectura no encuentra ante ningún texto la posibilidad de una clausura. Esto es lo que encontramos en un autor que durante décadas ha procurado repensar las relaciones entre psicoanálisis y literatura, desembocando en una original teoría de la lectura, expuesta, entre otros ensayos, en un libro ya citado: *Enquête sur Hamlet*. Lleno de humor e ironía, se trata de un ensayo perteneciente a la llamada crítica policial, según la cual la literatura está plagada de asesinos sueltos y de investigaciones policiales mal llevadas, incluida la del mismísimo Edipo, según podemos leer en uno de los últimos libros de Bayard, *Œdipe n'est pas coupable*. El crítico policial, por lo tanto, tiene la misión de identificar esos asesinos impunes y de absolver a los inocentes castigados. Tal es el caso de *Hamlet*, donde ciertas incongruencias llevan a Bayard a sospechar que Claudio no es el verdadero asesino, sino más bien el propio Hamlet, concretizando así su fantasía edípica. Ante semejante crimen, el hijo es incapaz de tolerar su acto, forcluyendo su representación, y dando lugar así a un retorno de lo reprimido bajo la forma de alucinación y delirio, en el espectro del padre. Me ahorro las objeciones que puedan presentarse a este argumento

—por ejemplo, el hecho de que, al parecer, también los guardias vean al fantasma del padre—, porque no es el lugar sobre el que quisiera poner el foco, y porque Bayard los responde perfectamente en su libro. Lo que me interesa más bien es que, aunque parezca que estamos allí frente a otro caso de psicoanálisis aplicado, lo que el ensayo demuestra es que todo texto puede ser legítimamente intervenido de un modo singular cada vez, según los restos de su lectura, porque no existe una objetividad de la obra que lo impida; ni existe la posibilidad, por tanto, de una clausura hermenéutica.

El ensayo de Bayard es, más que una interpretación, más que un comentario explicativo de la obra, una reescritura, una intervención, cuya legitimidad se sustenta menos en una supuesta naturaleza ontológica del texto, que en la epistemológica de una teoría de la lectura —en la que el psicoanálisis hace un aporte fundamental. Bayard expone simultáneamente una reflexión en torno a qué significa leer y un trabajo de escritura más cercano a una variación literaria que a una labor hermenéutica, al punto de que, en otra entrega de la crítica policial, dedicada esta vez a una novela de Agatha Christie, una advertencia inicial señalará: «Esto es una novela policial»³⁸. Se diría que, en esto, sigue de cerca una idea que ya planteaba Harold Bloom en el prefacio a su *The Anxiety of Influence*:

Como la crítica, que es una parte de la literatura o no es nada en absoluto, la gran escritura se produce siempre mediante una fuerte (o débil) malinterpretación de la escritura previa.³⁹

38 BAYARD, Pierre (2019). *La vérité sur «Dix petits nègres»*, Paris: Minuit, p. 11.

39 BLOOM (1997), *op cit.*, p. 19.

* * *

En un bellissimo libro de 1956 en el que se ensayan reflexiones psicoanalíticas sobre la vida, el arte y la literatura, Theodor Reik manifiesta cierto disgusto ante la adaptación cinematográfica que Laurence Olivier hizo de *Hamlet* en 1948:

Lo malo de su Hamlet —dice Reik— es que había leído la explicación de Freud y Ernest Jones. Digo mal, no sólo la había leído, la había aceptado y asimilado. Opino que la interpretación analítica de Hamlet es correcta, pero no creo que un actor deba encarar su papel de acuerdo con ésta o con ninguna otra interpretación.⁴⁰

La lucidez de Reik es admirable, porque aún allí donde adhiere a la lectura psicoanalítica, advierte que, para el arte, mejor no reducir la obra a la repetición de un saber.

40 REIK, Theodor (1967). *Psicoanálisis aplicado en la vida, la literatura y la música*, Buenos Aires: Horme, p. 19.

Ese mismo año de 1956, en un artículo titulado «Hamlet and Ophelia», Leo Kirschbaum señalaba, contra las lecturas psicoanalíticas y psicologistas, que la esencia de *Hamlet* residía en el misterio, y que la mejor lectura no era aquella que buscaba resolverlo, sino la que procuraba resaltarlo.

En esta tradición parece haberse situado Harold Bloom al afirmar que, frente a la obra de Shakespeare, la actitud recomendable es la del asombro. ¿Y no es por cierto la misma que el propio Hamlet demanda a Horacio cuando éste se muestra confundido ante la aparición del fantasma que exige un juramento? En efecto, Horacio exclama: «pero qué prodigiosamente extraño es esto». Y Hamlet responde: «Y por lo tanto acógelo como a un extraño. Más cosas hay en el Cielo y en la Tierra, Horacio, que las que se sueñan en tu filosofía»⁴¹. ¿No se le podrían dirigir estas mismas palabras a la crítica psicoanalítica que, desde Freud, quiere reducir todo lo que hay entre el Cielo y la Tierra de Hamlet a su filosofía, es decir, el psicoanálisis? ¿No se le podrían dirigir incluso cuando, citando a Freud, luego a Lacan, muchos de los psicoanalistas que aquí se han evocado atentan contra el principio de la atención flotante, de no hallar lo que ya se sabe?

41 SHAKESPEARE
(2016), *op. cit.*, p. 71.

Palabras, palabras, palabras, objetaba más arriba. Sin embargo... ¿tenemos otra cosa más que palabras? Ni Kirschbaum, ni Bloom empujan a la crítica a guardar silencio cuando recomiendan cultivar el misterio y el asombro. El asunto será, en todo caso, el de qué palabras vienen al lugar del texto, si vienen a repetirse a sí mismas, o bien a interpelar la rareza de la obra, el modo de interrogar los saberes ya sabidos (disciplinares, subjetivos). Decir que la crítica es una parte de la literatura basada en una malinterpretación es hacer de ella un sustituto de palabras, pero donde la preocupación está puesta más en el modo de ser de esas palabras que la instrumentalización mediante la cual procuran ingenuamente comunicar un concepto. Posiblemente por eso Bloom declaraba preferir «una lectura shakesperiana de Freud, antes que una lectura freudiana de Shakespeare». Y tal es el sentido, por cierto, de los curiosos ejercicios que Bayard desplegó frente a Freud en un libro en el que procuraba invertir la dirección habitual entre psicoanálisis y literatura: *Maupassant, juste avant Freud*.

Lacan percibió esto muy bien. Tal vez por eso no dio mayor importancia al problema edípico en *Hamlet*, y prefirió, durante las seis clases que le dedicó a la obra en un seminario, concentrarse en la figura del duelo, cambiando unas palabras por otras, nuevas, originales, poéticas, afirmando así su carácter ilimitado: «Si puede ser a la vez tan simple y sin embargo tan inagotable, no es muy difícil saber por qué: *Hamlet* es el encuentro con la muerte»⁴². Por supuesto, el lenguaje lacaniano tendió a cristalizarse como el freudiano, y sus neologismos y conceptos se transformaron en muchos de sus discípulos

42 LACAN (2014),
op. cit., p. 324.

en un instrumento de reproducción. El propio Lacan lo advirtió: «Hagan como yo —les dijo con su habitual ironía—, no me imiten»⁴³. Eso debería significar «*en el principio, era la lectura*». Ya que la obra se constituye en el acontecimiento del leer, la crítica literaria —incluida aquella que recurre al psicoanálisis— debe suponer una resistencia a toda instrumentalización disciplinar de la literatura. Es decir, la búsqueda de palabras que más que buscar lo que en la obra confirma lo sabido, indagan aquello que lo interroga. Una crítica del asombro menos interesada en resolver el misterio que en explorar el resto que resiste a la interpretación. «El resto es silencio», dice Hamlet, justo antes de morir. También podría haber dicho, como Verlaine: el resto es literatura.

43 LACAN, Jacques (2002). *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires: Manantial, p. 81.