

CAUSAS

El padre como síntoma: el caso Hamlet

¿Por qué Lacan se sirvió del *Hamlet* de Shakespeare en su Seminario sobre “El deseo y su interpretación”? Sabemos que Lacan le dedicó siete clases completas, haciendo un análisis exquisito de la obra, del personaje de *Hamlet* y del elenco completo que lo acompaña, pero por sobre todo se detuvo en la posición enigmática del deseo del protagonista expresada en la famosa frase “*To be or not to be*”, para intentar explicar la función del padre como producto inconsciente y como síntoma.

J.-A. Miller comenta en la contratapa del Seminario, que Lacan buscó explicar el deseo humano para el psicoanálisis, no solo como ruptura con la naturaleza sino como productor de síntomas: “En un análisis, la cuestión es interpretar, o sea, leer en el síntoma el mensaje de deseo que esconde”.⁽¹⁾ Pero hay algo más para Lacan en este momento de su enseñanza. Para él ya no es posible adscribir a la “era del padre” sostenida imperiosamente por Sigmund Freud. La tradición del padre ya forma parte de la historia. Cercanos a la década del '60, Lacan planta la bandera del padre como síntoma y es precisamente el “caso *Hamlet*” el que mejor muestra esta encrucijada. Para Lacan “el Edipo no es la solución única del deseo, solo es su forma normalizada; esta es patógena; no agota el destino del deseo”.⁽²⁾ De allí, el elogio de Lacan al final del seminario -como lo recuerda Enrique Acuña -sobre la perversión, las versiones del padre (*père/versión*), como puerta de entrada al estudio de la sublimación en un más allá de Freud.

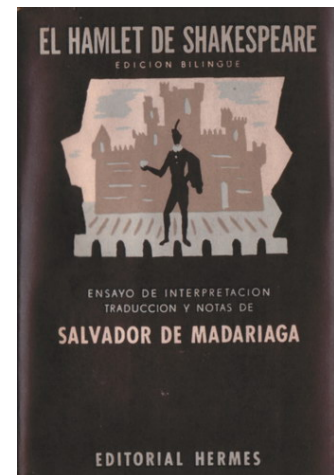
El Hamlet de Freud

Por lo que leemos en el *Seminario 6*, Lacan recurre a *Hamlet* tomando como punto de partida el interés de Freud por la obra de Shakespeare, a partir de su teoría del complejo edípico. De hecho, la primera mención freudiana aparece en la *Traumdeutung*, en una nota publicada entre 1910 y 1914, a propósito de “los sueños de la muerte de personas queridas”, donde el padre muerto es soñado como vivo, bajo la condición absurda impuesta por el deseo del soñante de “no saberlo”. Para Lacan el famoso “él no lo sabía” enuncia precisamente que “el padre es inconsciente”, que el padre se sostiene en el deseo como “padre fantasmático”.⁽³⁾ Precisamente, este padre del deseo es el que Shakespeare representa en la obra *Hamlet*, un padre-rey admirado y querido, que ha muerto misteriosamente al inicio de la obra pero se presenta ante su hijo, el príncipe de Dinamarca, como un fantasma (*ghost*) “para revelar en qué condiciones de traición dramática operó lo que lisa y llanamente ha sido un atentado”⁽⁴⁾ Pero es Freud quien lanza la punta del problema para revelar los resortes del padre edípico, comparando dos tragedias diferentes: la del Edipo Rey y la de *Hamlet*. Leemos: “En Edipo como el sueño, la fantasía del deseo infantil subterránea es traída a la luz y realizada. En *Hamlet* permanece reprimida y solo averiguamos su existencia por sus consecuencias

Fátima Alemán

Miembro de la APLP y docente del Seminario (SIA) del Instituto PRAGMA, miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, Profesora Adjunta de Psicoterapia I de la Facultad de Psicología (UNLP).

» E-mail al autor



inhibitorias”.⁽⁵⁾ Para Freud, el problema de *Hamlet* radica en su “vacilación” respecto a la acción de vengar la muerte de su padre, que se expresa en autorreproches impuestos por la conciencia moral. Sin embargo, es Lacan quien extrae consecuencias más sutiles para dar cuenta del deseo inconsciente a la luz del Grafo, y sobre todo, del desvarío de *Hamlet* como consecuencia de que “el deseo falta”. Como dice Lacan: “Edipo no sabe. Cuando sabe todo, el drama se desencadena, lo cual llega a su autocastigo (...) Pero el crimen es cometido sin darse cuenta. En *Hamlet*, el crimen edípico es sabido, y sabido por su víctima, la cual aparece para darlo a conocer al sujeto”⁽⁶⁾ Aquí tenemos -como decía Acuña en el Seminario- dos héroes opuestos: el héroe moderno/tragicómico de *Hamlet*, que sabe demasiado pero se extravía en su deseo; y el héroe antiguo/trágico de Edipo que no sabe, en el sentido freudiano de la represión, y por ello actúa.

El Hamlet de Lacan

Sabemos que *Hamlet* ha dado mucha letra a los comentaristas, sean estos analistas o escritores.⁽⁷⁾ Justamente Lacan realiza un estudio del estado de la cuestión, intentando “restituir a *Hamlet* en su contexto”. Y aquí nos encontramos con una preferencia que marca su orientación: la de Ernest Jones, que resulta ser un “acontecimiento y un monumento”. Luego de separar dos versiones antagónicas de las interpretaciones de la obra -la psicológica, con Goethe y Coleridge a la cabeza, poniendo el “acento sobre la forma espiritual del personaje” y llegando incluso a plantear su carácter psicasténico; la sociológica alemana, con Klein y Werder como representantes, que “imputa los aprietos de *Hamlet* a una dificultad exterior”- Lacan elogia la “vertiente analítica” que introduce Jones con su texto de 1910 titulado “El complejo de Edipo como explicación del misterio de Hamlet”, con un subtítulo sugerente que resulta ser la clave del comentario: “Un estudio sobre el motivo”. Si bien *Hamlet* sabe “demasiado” sobre la muerte de su padre y tiene a su tío Claudio como el asesino perfecto que se ha quedado no solo con el trono sino con la esposa del muerto, hay un punto enigmático que le impide concretar la venganza. Dice Lacan: “aunque el sujeto no dude de cometer ni por un instante en tener que llevar a cabo su cometido, este le repugna por alguna razón ignorada por él”.⁽⁸⁾ *Hamlet* se enfrenta con un motivo que se le plantea extremadamente conflictivo, que nada tiene que ver con saber quién es el culpable, sino con ignorar quién es *Hamlet*, en el sentido de saber “según su deseo”. Es por ello, que Lacan puede servirse de la obra de Shakespeare para ilustrar el problema de cómo se constituye el deseo humano. La obra *Hamlet* es un “atrapadeseos”, como titula J.-A. Miller a la segunda clase sobre el tema. La tesis de Lacan es que *Hamlet* permite leer los distintos planos de su grafo del deseo, en el sentido de que “el aparato de *Hamlet* es una suerte de malla, de red para cazar pájaros, en la cual el deseo del hombre queda atrapado”.⁽⁹⁾ Sin pasar por las redes del complejo de Edipo y de la castración, tal como Freud lo intuyó en sus comentarios, nada se puede saber del deseo inconsciente. Más allá del paso del tiempo, más allá de tratarse de una obra del siglo XVII, *Hamlet* sigue provocando y convocando al público porque pone en juego, vía la identificación, “los significantes vivos de una época”.⁽¹⁰⁾

La brújula de Madariaga

Sin embargo, para avanzar en su análisis de *Hamlet*, Lacan toma una interpretación de la obra que no nombra en el *Seminario 6* pero sí lo hace unos años más tarde en la última clase del *Seminario 10* sobre “La angustia”. Me refiero al detallado “Ensayo de interpretación” del escritor e historiador español Salvador de Madariaga (1886-1978). Según Lacan, el personaje de *Hamlet* “nos es presentado de un modo tal que permitió a un Salvador de Madariaga, por ejemplo, reconocer en él el estilo de los héroes del Renacimiento. *Hamlet* es un personaje del que lo menos que se puede decir es no que no retrocede ante demasiadas cosas, y que no le tiembla el pulso. Lo único que no puede hacer es, precisamente, el acto que está destinado a llevar a cabo, y ello porque el deseo falta”.⁽¹¹⁾ ¿Cuál es el argumento de este autor español para hacer de *Hamlet* un héroe del renacimiento? Precisamente el aval de su ensayo publicado en 1927, titulado *Ingleses, franceses, españoles*, Madariaga se pregunta si es seguro que el *Hamlet* de Shakespeare representa el contexto de su época, la del reinado de Isabel I, la famosa hija ilegítima de Enrique VIII. Su reinado de 44 años no sólo llevó a Inglaterra a gran esplendor cultural, sino que estableció una Iglesia protestante

independiente de Roma, de la cual fue su máxima autoridad. La obra de Shakespeare, justamente, da cuenta del conflicto entre los católicos (encarnados por el rey *Hamlet* y su hermano Claudio) y los protestantes (*Hamlet* mismo). Pero el dato más llamativo de la interpretación de Madariaga es afirmar que la era de Shakespeare no es la era inglesa sino la española, es decir, renacentista. Dice el autor: “Los siglos XVI y XVII fueron españoles porque entonces el debate universal versaba sobre los valores absolutos -Dios, mal, muerte, libre albedrío, predestinación- temas por esencia españoles. El siglo XVIII fue francés porque ya el debate universal había pasado del espíritu al intelecto, de la síntesis al análisis, de la religión a la política. Y el siglo XIX fue inglés porque la política había sido transformada por la economía, mientras que la ética se había acartonado en moral social”.⁽¹²⁾ Shakespeare observa el mundo en ese estado de ánimo del hombre “pático” (típico del español): es un espectador, que se limita a mirar, ver y recrear lo que ve. El hombre inglés, contrariamente, es un hombre de acción, un protagonista. Esta propuesta de hacer de *Hamlet* un “hombre del renacimiento español” no solo es una estrategia para autorizarse como traductor, sino también lo que le permite introducir la comparación con *Don Quijote* de Cervantes. “Maravilloso es el paralelo que ofrecen en la literatura europea *Hamlet* y *Don Quijote*; quizás porque los dos poetas que los crearon eran contemporáneos y, aunque desconocidos mutuamente, hablaban el mismo lenguaje espiritual”.⁽¹³⁾ Y apoyado en esta comparación, Madariaga señala uno de los errores más significativo de los comentarios sobre el personaje de *Hamlet*: “*Hamlet* no es irresoluto (...) *Hamlet* es hombre de resolución al punto de rayar en lo impulsivo y hasta lo brutal. El hombre que hace saltar a Rosencrantz y Guildenstern con su propio petardo, que fríamente arrastra fuera de la estancia de su madre el cuerpo todavía caliente de Polonio que con la espada acaba de atravesar, no tenía nada de remilgado, escrupuloso o irresoluto”.⁽¹⁴⁾ Sobre el carácter de *Hamlet*, Madariaga realiza un análisis exquisito. Si bien Hamlet tiene ciertos resabios de la Inglaterra isabélica, no es el héroe al que Shakespeare se identifica. “Bien es verdad que Shakespeare quiere que simpaticemos con *Hamlet*; pero su grandeza consiste precisamente en que también nos pide que simpaticemos con todos y cada uno de los seres humanos que pone en escena, sin olvidar al payaso del camposanto”⁽¹⁵⁾. Shakespeare era absolutamente imparcial con sus personajes y “sus criaturas viven precisamente porque rehúyen de toda clasificación”. Madariaga se opone así a críticas ya consagradas como la de Bradley, D.W. o Cairncross. Todo lo que se ha escrito sobre *Hamlet* adolece de un prejuicio a su favor: *Hamlet* el héroe romántico, dulce, caballero. Un rasgo ya conocido es la *locura* de *Hamlet*. El mismo nombre lo expresa: *Hamlet* viene de *Amleth*, el cual procede *Almodi*, *Aml-od*, *Onela*, “el loco”. El *Hamlet* primitivo (el de la saga escandinava de Saxus Grammaticus) manifiesta una locura bruta y animal que se expresa en carencia total de modales y en una suciedad rayana a la inmundicia. Shakespeare lo moderniza y aparecen dos matices de locura: una preexistente, la heredada por tradición; otra, la locura que se convierte en idea fija “norte-noroeste” que moldea el autor. Hay en *Hamlet* una locura espontánea (la que aparece por la revelación del Fantasma) y una locura fingida (*Hamlet* se disfraza de loco para actuar con más libertad). La locura de *Hamlet* también se explica por la dilación en la acción: Hamlet se vuelve vacilante, “es irresoluto norte-noroeste” cuando está bajo la presión del fantasma de su padre. Según Madariaga, *Hamlet* “se halla entre dos mentes”, es un sujeto dividido que expresa “toda mi locura es arte y no natura”. Pero lo que define para Madariaga la “espinas dorsal” del carácter de *Hamlet* no es su locura sino su *egotismo* o egocentrismo. “*Hamlet* es una obra hamletocéntrica, es el triunfo de la subjetividad. Lo bueno y lo malo solo debe entenderse en relación con él. *Hamlet* es tan egocéntrico en sus normas de acción como en sus normas de pensamiento”.⁽¹⁶⁾ Las pruebas de este carácter egocéntrico se encuentran en los siguientes tramos de la obra: en la muerte de sus amigos Rosencrantz y Guildenstern (para tal carácter no hay crimen peor que el verse agredido, la viveza de sus reacciones ante el ataque no procede de cobardía sino de egotismo), en la muerte de Polonio (Hamlet considera a Polonio un cómico, títere del Rey y cuando lo mata creyendo que es el Claudio, se observa una actitud despiadada que nada tiene que ver con la supuesta locura) y en la relación con Laertes (*Hamlet* no está dispuesto a tolerar que Laertes le gane de mano en nada, ni siquiera en expresar su sentimiento por la muerte de Ofelia). Y si *Hamlet* es un egotista (alguien que solo se ama así mismo) la historia de amor entre Hamlet y Ofelia (tan ensalzada por la crítica) no es un terreno seguro para Madariaga. Según el autor, es imposible afirmar que el protagonista amara a Ofelia: “No seré yo entonces un crítico serio puesto que opino que a Shakespeare no se le pasó nunca por las mientes que Hamlet haya estado jamás enamorado de Ofelia”.⁽¹⁷⁾ Esto se enlaza

con otra afirmación fuerte de Madariaga, que va en contra de la crítica romántica: no hay en Ofelia ningún candor. Ofelia tampoco está enamorada de *Hamlet* sino que sigue el juego que le propone su padre, “representa el papel de comedia que su padre le impone”. Ofelia es más bien una mujer ligera (su modelo podría ser el de Ana Bolena, madre de la reina Isabel I) y los intercambios entre *Hamlet* y ella dan cuenta “de que tenían relaciones íntimas”. Dice Madariaga: “*Hamlet* trata a Ofelia como un joven cortesano de los tiempos isabélicos trataría a una damisela de la Corte de aquel entonces, libre de todo escrúpulo, por lo menos verbal”⁽¹⁷⁾

Conclusiones

En el detalle escandaloso del carácter egocéntrico de *Hamlet* y en la falta de amor por Ofelia presentados por Madariaga, quizás podríamos entrever la dirección que Lacan toma en su análisis de *Hamlet* al afirmar, como lo hace en el *Seminario 10*, que si el deseo falta ello se debe a que “se ha hundido el Ideal”. La caída del padre o, lo que es lo mismo, la emergencia del padre como síntoma (como anticipa la última clase sobre “los nombres del padre”) es lo que muestra la tragedia de Shakespeare. ¿Cómo se explica *Hamlet* la reverencia del padre ante una mujer como Gertrudis que sin el hacer el duelo correspondiente por la muerte de su marido acepta casarse con el asesino de su hermano? “Cuando el Ideal es contradicho, cuando se hunde, el resultado, constatémoslo, es que el poder del deseo desaparece en *Hamlet*”.⁽¹⁸⁾ La forma de reencontrar la brújula del deseo, como lo muestra Lacan en las últimas clases del *Seminario 6*, es en la escena final durante la sepultura de Ofelia y el enfrentamiento sangriento donde todos encuentran la muerte. El poder del deseo es restaurado en Hamlet “a partir de la visión, en el exterior, de un duelo, uno de verdad, con el que entra en competencia, el de Laertes por su hermana, que es el objeto amado de *Hamlet* y del que se ha encontrado separado repentinamente por la carencia del deseo”.⁽¹⁹⁾ Pero más allá de un padre degradado, de una madre perversa o de una mujer objeto, el drama de *Hamlet* es el drama del sujeto moderno que pierde el timón del deseo, porque no sabe quién es ni sabe cómo nombrarse. En esto Madariaga ilumina en cierta forma el camino de Lacan. La verdadera tragedia de *Hamlet* no es su incapacidad para vengar a su padre, sino su incapacidad para *ser Hamlet*. Para Madariaga, “es capaz de pensar a *Hamlet* pero no es capaz de serlo”.⁽²⁰⁾ Por su carácter egocéntrico, la única venganza que vale es contra el mismo. De allí el carácter de soliloquio que toma la obra: aunque parece hablar con otras personas, *Hamlet* solo habla con *Hamlet*. Madariaga es contundente: “no hay misterio en *Hamlet*”. Lacan, en todo caso, hace del misterio de *Hamlet* el medio para acceder al deseo inconsciente y al padre-síntoma.

Texto extraído de la revista Conceptual –Estudios de Psicoanálisis- N° 16, Ediciones El Ruiseñor del Plata -Asociación de Psicoanálisis de La Plata, Octubre 2015. Por acuerdo editorial con la revista Conceptual –Estudios de Psicoanálisis.

Notas:

1. Miller, J.-A. (2014) “Contratapa”, en *El Seminario, Libro 6 El deseo y su interpretación*, Paidós, Bs.As.
2. *Ibíd.*
3. Lacan, J. (1958-9) *El Seminario, Libro 6 El deseo y su interpretación*, Paidós, Bs.As.p.262.
4. *Ibíd.*
5. Freud, S (1900) *La Interpretación de los sueños, Obras Completas*, Tomo V, Amarrarte, Bs.As.
6. Lacan, J. *Ibíd.* p.268.
7. Ver el excelente comentario de Martín Gómez (2014) “El Hamlet de Lacan”, en revista *Analytica del Sur* n° 1, www.analyticadelsur.com.ar
8. Lacan, J *Ibíd.* p. 282.
9. *Ibíd.* p.286.

10. Acuña, E. Seminario "Los fundamentos del psicoanálisis", tercera clase, inédito.
11. Lacan, J. (1962-3) *El Seminario, Libro 10, La angustia*, Paidós, Bs. As, p. 361.
12. Madariaga, Salvador (1955) *El Hamlet de Shakespeare. Ensayo de interpretación*, Hermes, México-Bs. As, p.20.
13. *Ibíd.*p.35.
14. *Ibíd.*p.51.
15. *Ibíd.* p.53.
16. *Ibíd.*
17. *Ibíd.* 132.
18. Lacan, J. *Ibíd.* p.362.
19. *Ibíd.*
20. Madariaga, S. *Ibíd.* p.190.

