

Analytica del Sur

Psicoanálisis y Crítica

El Shakespeare de Bloom y su calavera

Alejandro Sosa Dias · Monday, April 11th, 2016

El texto de Harold Bloom: *Shakespeare, la invención de lo humano*⁽¹⁾, abarca todas las obras de Shakespeare. Bajo la admonición de Masotta, lo que intentaré hacer es repetir bien, y obviamente interpretar, en el sentido de hacer algunos cortes. Bloom es un crítico literario productivo, escribió casi treinta libros y vive todavía. Se graduó en la Universidad de Yale, siendo profesor en ella. Vive en New Heaven -ciudad norteamericana que está en Connecticut- y que tiene una conexión teatral fuerte con New York. En los 40 allí se estrenaban las obras para los neoyorkinos en vacaciones. New Heaven es una ciudad pequeña y agradable dónde uno puede dedicarse a escribir y a pensar sobre los textos propios y ajenos. Una vida envidiable en cierto sentido. Bloom es lo que uno podría llamar un anglo-norteamericano, que está dentro de la tradición norteamericana más global. La tradición opuesta es la que reivindica la originalidad de los americanos del Norte. Bloom, contrariamente, es un norteamericano europeizado. Bloom, de forma algo provocativa y completamente retórica, pregunta: si no hablamos de Shakespeare ¿de qué hablamos? Para él Shakespeare es *la* literatura.

Bloom enseñó o enseña en Yale. Es un hombre viejo, ya debe de haberse retirado. Tiene algo de erudito y de viejo cabrón. Yale es la casa de estudios donde el post estructuralismo francés puso una “base” importante en Norteamérica, a partir de Paul de Man, un amigo de Derrida aunque de gustos más clásicos que los de este. (Ahí mismo Lacan pronunció sus “Conferencias” en los Estados Unidos). Paul de Man tuvo una serie de discípulos norteamericanos como J. Hillis Miller, Geoffrey Hartmann, que en los estudios literarios expandieron el deconstructivismo, y la polémica de Bloom es en gran parte en contra de este sector. Mucho de lo que él dice en su libro sobre Shakespeare toma posición polémica contra el deconstructivismo.

Un ejemplo de ese ángulo polémico lo podemos encontrar en lo que dice al inicio de su comentario de *La Tempestad*: “de todas las obras del teatro de Shakespeare, las dos comedias visionarias *Sueño de una noche de verano* y *La tempestad*, comparten hoy en día la triste distinción de ser las peor interpretadas y actuadas. La erotomanía posee a los críticos y directores del *Sueño*, mientras que la ideología arrastra a los destructores de *La tempestad*. Calibán criatura semihumana (su padre un demonio marino, ya sea pez o anfibio) conmovedora pero cobarde (y asesina), se ha convertido en un heroico luchador por la libertad africano caribeña. Esto no es ni siquiera una mala lectura. Cualquiera que llegue a esa visión simplemente no está interesado en leer la obra en absoluto. Los marxistas, los multiculturalistas, las feministas, los nuevos historicistas -los usuales sospechosos- conocen sus causas pero no la obra de Shakespeare”.

Entre estos sospechosos puede entrar a veces el psicoanálisis, con el cual Bloom tiene una relación

más ambivalente. Cita mucho a Freud en su obra *Cábala y crítica*. A pesar de lo que dice la cita que leí acá, Bloom hace una categoría de la “mala lectura” en otra parte de su obra. La mala lectura es aquella que no es meramente reproductiva. Pero es claro que en lo que leí, no se refiere a esto. Acá mala lectura refiere a una noción *standard*.

Decía que cita a Freud algunas veces y a Lacan algunas veces; pero recuerdo una entrevista que le hizo el periodista Pablo Chacón donde Harold Bloom decía que lo mejor que tenía Lacan era los trajes que usaba. Bloom es, por un lado, un conservador cultural, si entendemos que conservador cultural es alguien que objeta a un determinado tiempo cultural, que piensa que lo más nuevo es la verdad. Los multiculturalistas podrían ser un buen ejemplo. Por otro lado, políticamente Harold Bloom siempre ha sido de izquierda y es un crítico decidido de la hegemonía cultural de la derecha norteamericana. Pueden ver algo de este aspecto de la obra de Bloom en su libro *La religión americana*.

En cuanto a las fuentes, toma varias de las que citó Fátima Alemán en las referencias de Francisco Madariaga pero con la ventaja que desde fines de los 40’ a los 90’, existen 50 años de trabajo crítico posterior. Habría unos nombres que yo pondría. *Amleth* de la leyenda danesa, el clásico *Hamlet* que conocemos, y algo que se toma muy en serio Bloom, la conjetura *joyceana* de la ligazón de Hamlet con el hijo muerto de Shakespeare, llamado *Hamnet*, equivalencia británica de ese nombre. Nosotros en principio tenemos una prevención anti-psicobiográfica, pero yo en este caso aceptaría ponerlo en juego.

Y también está lo que se llama *Ur-Hamlet*, que es el primer *Hamlet*. Este primer *Hamlet* mantiene sus diferencias temporales en relación a los años 48’ y los 90’ en lo que se refiere a las interpretaciones en competencia. En la época de Madariaga era universalmente reconocido que este *Ur-Hamlet* no lo había escrito Shakespeare y que a partir de otros estudios posteriores, principalmente los de Peter Alexander, sí se le adjudica su autoría. En Argentina tenemos a mano una edición que se ha visto en algunas librerías de saldos donde está el *Hamlet* que nosotros conocemos traducido por Pablo Ingberg y el primer *Hamlet* traducido por Patricio Canto, el hermano de Estela Canto. Así que también se ve otro consenso y otro estado de cuestión. Se ponen los dos *Hamlet* juntos. Acá dice tres versiones porque en la versión del *Hamlet* grande hay muchas llamadas, porque la obra es muy larga, son 4.000 versos y es difícil de representar, siempre hay pequeños cortes de la obra.

El texto que se representa modernamente es una suma de la última versión publicada en 1623 y la de 1603. Hay parlamentos que están en una u otra versión pero no en ambas. Los ingleses están acostumbrados y supongo que parte del disfrute del espectador entusiasta radica en este tipo de conocimiento. También hay ahí una interpretación de la puesta en escena y un trabajo del director en relación a qué fragmento saca o cual deja. O si tiene la pretensión totalizadora de ponerla tal cual está escrita, que tampoco es exactamente posible porque, como ya dije, hay versiones. Siempre hay que elegir cuando se pone esta obra en un escenario, una elección que está más allá de lo que implican los problemas de puesta en escena que toda obra teatral pone en juego.

El comentario que hace Bloom sobre *Amleth*, no creo que difiera mucho de lo que dijo Fátima Áleman, destaca el componente de rudeza del personaje de la leyenda; y tiene un componente común con nuestro *Hamlet* que es el surgimiento de la locura para retomar un poder. Ahí hay una diferencia importante con el *Hamlet*, porque el *Amleth* de la leyenda danesa recupera efectivamente el poder.

Entonces está la muerte del hijo del Shakespeare y también la muerte del padre de Shakespeare entre los dos *Hamlet*. Están todos estos elementos en juego, el padre muerto, el amor al padre. Lo remarco como dos cosas diferentes, atendiendo a nuestros intereses teóricos.

Para Bloom, *Hamlet* es lo más importante que hizo Shakespeare. Es la representación del ser humano moderno. Para él, *Hamlet* somos nosotros. Es diferente de *Lear*, que para Bloom es la única obra que podría comparársele en complejidad y desarrollo, pero en la que se representa un universo arcaico en plena decadencia y en extinción, que nos es muy ajeno.

También, dramáticamente, hay cierta proliferación de géneros: hay elementos históricos, de sátira, de comedia, de tragedia, de leyenda, etc. En la obra también hay una reflexión sobre este tópico vertida por Polonio cuando está conversando con *Hamlet*. Si bien es bastante claro que la clasificación que hace Polonio de los géneros literarios es bastante grotesca, aparece lo que él llama un “poema ilimitado”, lo que podría interpretarse, según Bloom, como una calificación de Shakespeare de lo que es la obra.

Hay una serie de lecturas equivocadas de *Hamlet*, según Bloom, que quizás sea interesante repasar:

“La astucia de Shakespeare a componer a *Hamlet* como una danza de contrarios podrá alabarse demasiado aun cuando el resultado ha sido cuatro siglos de lecturas equivocadas, muchas de ellas altamente creativas en sí mismas. Las pistas falsas abundan en las aguas entintadas de la interpretación de *Hamlet*: el hombre que piensa demasiado; que no pudo decidirse; que era demasiado bueno para su tarea, o para su mundo. Tenemos el *Hamlet* del alto romanticismo y el *Hamlet* del bajo modernismo, y ahora tememos el *Hamlet* según Foucault, o el *Hamlet* de la subversión y la contención, esta continuación del *Hamlet* francés de Mallarmé, Laforgue y T.S Eliot. Ese *Hamlet* de mascarada era el prevaleciente en mi juventud, en la era crítica de Eliot. Llamémosle el *Hamlet* neocrístico, subido en las almenas de Elsinor (o de Yale), haciendo frente al Espectro como un nostálgico recordatorio de la espiritualidad perdida. Manifiestamente, esto es absurdo, a menos que sigamos la línea eliotiana que el Diablo es preferible al sin-sentido secular. Auden era más sabio al ver a *Hamlet* (con cierto disgusto) como el genio de la trascendencia secular, lo cual está bastante cerca del enigmático intelectual de Shakespeare, él mismo más sutilmente corrompido que la corte y el Estado podrido que lo desalientan.”

Plantea Bloom que *Hamlet* no es solo una tragedia o una trama de venganzas y que es un texto - como ya dije antes- claramente moderno. Acá interpreto; moderno quiere decir que el mundo de *Hamlet* es el de la persona interior creciente, dice Bloom, la interioridad en el sentido de una subjetividad que se desarrolla en un determinado tiempo histórico. No es la individualidad en el sentido que el personaje de *Hamlet* ilustre alguna clase de carácter, digamos, un individuo consistente, coherente, etc. *Hamlet* es alguien particular, en el sentido civil y en el sentido de que tiene un interés determinado, y al mismo tiempo es alguien que da una serie de rodeos en relación a su interés. Bloom define el talento de *Hamlet* como el de no ser demasiado apresurado, no llegar demasiado temprano.

En otro orden de cosas, más allá de que *Hamlet* está clasificado como tragedia, Bloom remarca las cualidades de *Hamlet* como comediante. Más en general, su gusto por la escenificación, por la teatralidad en la vida, que es otra forma de no ir directamente hacia su objetivo; siempre hay como una puesta en escena. Respecto a la obra que pone en escena en la corte, es una obra existente, se llama *The murder of Gonzago* y la diferencia que hace *Hamlet* es que él agrega unos versos que se refieren a la fugacidad del poder, al hecho de que en cierto momento uno puede estar arriba y tener

muchos amigos y ser derrocado y en otro momento cuando uno está alejado del centro de poder, pasar a dejar de tener esos amigos tan cercanos cuando uno está en el poder. Versos dirigidos como un ataque a su tío Claudio, el usurpador del trono. Un ataque sutil que pasa inadvertido para casi todo el mundo pero que tiene un mensaje inequívoco para su destinatario. Aunque también hay que decir que tampoco es que Claudio sea un lector prodigioso. Los versos seguramente funcionan como un prólogo, como una advertencia de un destino final ominoso que se anuncia como algo presente y cercano. Pero lo que pone furibundo al tío asesino es que la escena agregada por *Hamlet* representa el crimen tal como fue. El actor, imitando a Claudio, vierte el veneno sobre el oído de su víctima, la cual despierta solamente para acceder a su muerte.

Para nuestro comentado crítico, en *Hamlet* está todo Shakespeare. Hay una diferencia fuerte entre Bloom y Madariaga. Para Bloom la subjetividad de *Hamlet* no es católica, ni protestante, y no es ni siquiera cristiana. Me parece que justamente *Hamlet* podría ser un proto-nietzscheano en el sentido de la muerte de Dios. Y la producción de la subjetividad hamleteana tiene que ver, me parece, con esa cuestión de tender hacia un fin y al mismo tiempo saber que ese fin tiene componentes importantes de ilusión. Bloom toma una serie de citas de Nietzsche. Para el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, que es el que más comenta a *Hamlet*, el conocimiento -como elemento central para Nietzsche- mata la acción. No se puede actuar si uno carece de ciertas ilusiones necesarias.

Entonces en *Hamlet* el tema de la subjetividad es que sabe que tiene un interés, que va hacia un objetivo -en un lugar él sabe qué es lo que quiere-, pero que, al mismo tiempo, sabe que tiene un componente de ilusión importante. Incluso en la obra, hasta el acto quinto, parece ir hacia el objetivo de vengar al padre, *Hamlet* parece tener una opinión muy buena de su padre en toda la obra; y Bloom piensa que la transformación subjetiva que tiene *Hamlet* lo lleva, incluso en toda ese serie de asesinatos, hacia un abandono de la idealización del padre.

Bloom presenta un *Hamlet* demasiado inteligente como para identificarse con ningún papel, pero también que esa inteligencia está descentrada porque termina en desinterés. En lo que un siglo y medio después Sade llamará “apatía”. Siempre creí que el giro subjetivo de Hamlet se da al inicio del acto quinto cuando un objeto caído de lo humano -la calavera del bufón *Yorick*- lo hace encontrarse con la soberanía ininterrumpida de la muerte.

Hamlet no realiza lo que hace el *Amleth* anterior, que es recuperar el poder. Su apuesta no va para ese lado. No le interesa ser rey. Hay un único interés que sí preserva *Hamlet*: la posteridad, porque él llama a Horacio, que es su amigo, y Horacio pasa a ser el encargado del relato. Para Bloom, *Hamlet* no cree demasiado ni en él mismo ni en ningún otro, incluido el Otro: Dios y el lenguaje.

El quinto acto, para Bloom, es un proceso de purgación; la idea de esa subjetividad que tiene cierta errancia en buscar sus intereses, atraviesa una purgación que tiene que ver con esa zaga de asesinatos, donde mueren ocho personas incluido *Hamlet*, y de alguna manera esa purgación no es un acto mimético como lo que hace por ejemplo Claudio, que asesina y va al poder, ni tampoco sería restaurar una suerte de acción significante como sería ponerse él en la representación del viejo padre injustamente asesinado. No es para Bloom un acto mimético para acceder a una nueva estabilidad, sino que ahí está la parte de subjetividad intelectual de *Hamlet*, donde hay una ambición de conocimiento unida a una subjetividad, a una voluntad de saber. Todos esos asesinatos son una aceptación de todas las mutaciones necesarias, incluidas las más radicales que pueden incluirse en el orden humano, que son matar y morir.-

Texto escrito a partir de una invitación al Seminario Clínico: *Los Fundamentos del Psicoanálisis*, dictado por Enrique Acuña, Clase “Hamlet, la encrucijada -política -episteme-clínica”: en el Centro Cultural Sánchez Viamonte, Buenos Aires, organizado por PRAGMA. Intervención realizada con otra de Fátima Alemán que aquí se publica. Desgrabado por Adriana Saullo y revisado por el autor. Extraído de la revista Conceptual –Estudios de Psicoanálisis- Nº 16, Ediciones El Ruiseñor del Plata -Asociación de Psicoanálisis de La Plata, Octubre 2015. Por acuerdo editorial con la revista Conceptual –Estudios de Psicoanálisis.

This entry was posted on Monday, April 11th, 2016 at 11:13 am and is filed under [4, Causas](#). You can follow any responses to this entry through the [Comments \(RSS\)](#) feed. Responses are currently closed, but you can [trackback](#) from your own site.