

mismo para los dirigentes del partido y para "todos los compañeros, los verdaderos comunistas del mundo":

Veinte años no han pasado en vano... Una vez más, con la justicia de nuestro lado, ofrecemos el saludo bolchevique de la lucha a los soldados del partido, cuando ya no somos niños, cuando hemos ocultado muchos de nuestros verdaderos sentimientos, cuando ya somos experimentados, cuando conocemos el sufrimiento y la pena y aún más la alegría y el valor de la victoria sobre el sufrimiento y la pena. Nuestro país, nuestro pueblo, nuestro grande y glorioso partido han tenido que sujetarse a muchas cosas. Han padecido mucho, han madurado y se han vuelto mucho más inteligentes... Ningún poder nos impedirá retomar el camino brillantemente iluminado y eterno de la realidad y recuperar su verdadera naturaleza, ni nos hará desviarnos de la senda radiante de la fe inalterable. (pp. 131-132).

¿Ingenuidad u oportunismo? Wang Meng tiene una historia política si no idéntica, al menos parecida a la del protagonista. En 1957, a los veintitrés años, siendo un joven escritor, fue duramente castigado por un cuento en donde criticaba a la burocracia del partido. Durante casi veinte años permaneció en el exilio hasta su rehabilitación en 1977. ¿Esta profesión de fe, este optimismo desbordante de su protagonista no serán un reflejo de la actitud del autor? No podemos olvidar que Wang Meng, al igual que Zhong Yicheng, dedicó todo el entusiasmo de su juventud a un ideal, a una causa en la cual creyó fervientemente. Incluso después de veinte años de castigo injusto, al vislumbrar una esperanza de cambio, de rectificación de esta gran traición a los ideales tan hondamente arraigados, con muchos años aún por delante para luchar por su realización, es posible que Wang Meng-Zhong Yicheng, esté dispuesto a apostar una vez más. La respuesta tal vez la encontramos en lo que expresa el autor en un breve prefacio a la traducción al inglés de su novela:

La revolución del pueblo fue inspirada por creencias sagradas... Sin embargo, los que entregaron sus vidas a la revolución —especialmente los jóvenes—, no recibieron más que persecución y castigos inexplicables que les fueron infligidos en nombre de la revolución. ¿Qué fue eso? ¿Una absurda tragedia? ¿Un ex-

perimento inevitable? ¿Una ley universal de la historia? ¿Fue algo que valió la pena, o más bien un terrible desperdicio?

De cualquier modo que evaluemos la historia y que evaluemos cada personaje en la historia, no podemos borrar las experiencias que están grabadas en nuestros huesos e inscritas en nuestros corazones (p. IX).

Wang Meng es un escritor con oficio y experiencia y tiene un manejo del idioma rico e imaginativo. Aun en una traducción se puede apreciar su don de evocar tanto ambientes externos como toda la riqueza de un mundo interior. El proceso de lucha interna del protagonista, su búsqueda desesperada para encontrarle un sentido a las cosas y a su propia existencia están descritos con un angustiante realismo y una gran intuición psicológica. El estilo que le valió tantas críticas no es ni muy sutil ni muy revolucionario, y consiste en fragmentar el tiempo y no respetar su secuencia lineal; sin embargo, cada capítulo tiene una fecha y no existe confusión en cuanto al momento que se evoca. Es mucho más interesante la presentación

del mundo externo a través de la percepción subjetiva que lo distorsiona y lo magnifica haciéndolo seguir el ritmo interno del protagonista.

El libro fue traducido con esmero y elegancia por Wendy Larson, estudiosa de China, quien estuvo constantemente en contacto con el escritor cuando trabajó sobre esta traducción. Además de la novela, completan el libro dos ensayos de la traductora: uno sobre el lugar de Wang Meng dentro de la controversia del modernismo en la literatura de la China actual y otro sobre la contradicción en la cual se encuentra el intelectual chino como ser político y como artista.

En septiembre de 1989, Wang Meng fue destituido de su cargo como Ministro de Cultura por un gobierno que, después de los acontecimientos de Tian Anmen, volvió a una política de línea dura y de rechazo a la liberación de los últimos años. ◊

Wang Meng, *Bolshevik Salute: A Modernist Chinese Novel*, traducida por Wendy Larson, Seattle y Londres, University of Washington Press, 1989. 154 pp.

Hamlet: una lectura psicoanalítica

Jeannette Gorn Kacman

A Ruben Bonifaz Nuño

Quien hace de los fantasmas poemas

La muerte, la descomposición de la carne, es el tema central de *Hamlet*. De la primera a la última escena, la sombra de la muerte pasa por la obra. El horror de una humanidad condenada a la muerte y a la descomposición, desintegra el juicio de Hamlet. La muerte es en realidad el tema de esta obra, pues la enfermedad de Hamlet es la muerte mental y espiritual. Así, en su monólogo más célebre Hamlet se concentra en los terrores de una vida futura. El intelecto sin aspiración ni vitalidad es característica de un Hamlet que piensa fundamentalmente en el paso del tiempo; para él, el cuerpo se desintegra con el tiempo; el alma persiste en el tiempo, y ambos son horribles. Su conciencia se manifiesta en términos de maldad y negación del infierno, pero no del cielo. De la fe intuitiva o el amor o el propósito por el cual hemos de vivir si queremos conservarnos cuerdos; de estas cosas tomadas de una realidad intemporal, Hamlet ha sido despojado sin piedad; por

tanto, se explaya acerca de la obscenidad del sexo, la repugnante descomposición de la carne, el engaño de la belleza, sea del espíritu o del cuerpo, los tormentos de la eternidad; si la eternidad no existe, "El universo es un jardín sin escandar" o "una prisión"; "La bóveda del cielo no más que una pestilente congregación de vapores", "el hombre sólo una quintaesencia del polvo, que aguardan los gusanos de la muerte".¹

"Ser o no ser, ésa es la cuestión"; a propósito, Lacan hace notar en su estudio sobre *Hamlet* que hay diferencia entre *ser* y *tener*: la cuestión es pues una cuestión del ser; ser o no ser el falo; serlo sin tenerlo, corresponde a la función femenina. En *Las formaciones del inconsciente*, Lacan señala que en "el segundo tiempo del Edipo: el padre interviene afectivamente como privador de la madre, en un doble sentido: en tanto priva al niño del objeto de su deseo y en tanto priva a la madre del objeto fálico. Aquí

¹ Knight, Wilson. *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego*. F. C. E. México, 1979, p. 6.

hay una sustitución de la demanda del sujeto al dirigirse hacia el otro; he aquí que encuentra Otro del otro, su ley. El deseo de cada uno está sometido a la ley del deseo del Otro. ¿Qué ocurre si el sujeto no acepta esta privación del falo operada por el padre sobre la madre? conserva una cierta forma de identificación con ese objeto rival, el falo; la cuestión que se plantea es ésta: ser o no ser el falo. El sujeto elegirá o más bien, como la frase ha sido comenzada antes que él por sus padres, ser tan pasivo como activo".²

"Todo lo anterior, dice Lacan, sugiere el eco del *To be or not to be*. Esta fórmula, nos da el estilo de la posición de Hamlet".³

Abordemos una vertiente de *Hamlet*, como un paradigma para pensar sobre la neurosis obsesiva. Edipo significa el incesto; Hamlet, la ausencia de castración. ¿Qué pasa entonces cuando no hubo, cuando faltó?... Algo sustituye la ausencia. Podríamos pensar que el deseo nos atraviesa y tratamos de nombrarlo; salimos a buscarlo y lo alcanzamos en la muerte. Es el caso de Hamlet, cuya patética existencia transcurre en la búsqueda de "ser o no ser", de "desear o no desear". Debe cometer el crimen que no pudo perpetrar porque otro lo realizó por él. La muerte de Claudio será la venganza; pero venganza ¿de qué? En su muerte se cumplirá una doble metáfora; la del asesinato del padre y su propia muerte. Pero ¿Hamlet alcanzará el ser? Hamlet ¿deseará? Él lo intuye; sólo se es después de la muerte del padre. Habrá en él una sola posibilidad para ser (*to be*): la muerte del padre. ¿Qué debe Hamlet?, ¿una muerte? Matar al asesino hará descansar al padre; lo hará morir, pero éste no quiere morir. Aparece como un *ghost*, como un fantasma, tiene voz. Se coloca en el lugar del Otro, existe para Hamlet. Existió una vez, pero permanece como voz que ordena una muerte por otra y, además, la venganza de Hamlet.

Podríamos decir que cuando faltó el padre o cuanto su figura fue tan frágil, tan ausente, tan borrosa como en el caso del obsesivo, cuando la metáfora paterna estuvo pero fue en extremo fallida, su lugar es ocupado por la voz lejana de un fantasma. La duda obsesiva podría ser planteada entonces, con la inquietante pregunta, ¿Existió o no existió mi padre?, o bien ¿la

metáfora paterna existió, pero ésta está en fuga? Es por tanto, un fantasma que hay que atravesar. Ser o no ser también hace eco a la fórmula del fantasma en donde el *ve*/ tiene una vertiente del "o" que marcará la oscilación, la imposibilidad de alcanzar el objeto del deseo.

Detengámonos un instante: ¿por qué el obsesivo hace una demanda analítica?, ¿por qué Hamlet da una vuelta por los actores para desenmascarar el crimen del cual tiene dudas? Crea una historia, recrea un pretexto, busca el texto; simboliza el encuentro, la búsqueda, la voz-queda, la voz que da una verdad. ¿Qué habría impedido a Hamlet si hubiese hecho un pacto con el asesino, una vida tranquila en donde no tuviera que responsabilizarse de la muerte de su padre? Tendría todo a su disposición para una vida plácida. Pero Hamlet quiere ver la muerte del Otro, ejecutar el crimen.

Divaguemos: ¿el obsesivo viene a análisis para establecer una demanda desesperada, pidiendo que realice el analista la función del padre; es decir, que aterrice la metáfora pa-



terna que existió, pero que anda en fuga y en cuyo lugar hay un fantasma? Le demanda al analista la castración. Le pide ayuda para pasar, como Hamlet, del pensamiento a la acción. También le pide una puerta, no tanto para entrar al consultorio, sino para salir de su incesto y poder "desear".

Ser o no ser. Cese de fuga de la metáfora. Quizá otra forma de plantearlo es en el horizonte del goce. El obsesivo está muy cerca del goce; se instala en el goce... lo recrea pensando. De un ritual brinca a otro y a otro, sin posibilidad de límite; testimonia de esa manera su sumisión al Otro. ¿Por qué es tan religioso, aun sin pertenecer a una Iglesia definida? ¿Qué pretende con los rituales? Pretende acaso perpetuar el goce; supeditar tiempo y espacio al goce.

Quizá analizarse represente para el obsesivo la posibilidad de lograr que aterrice la metáfora paterna, de pasar por la castración, de ser legislado y poner un límite a este goce. Sin embargo, lo único que puede poner límite es el placer. Castración, muerte, asesinato, placer... *to be or not*

to be. He ahí la cuestión. Saber o no saber de lo que no se quiere saber.

¿Por qué Hamlet debe ir a buscar "Su-el" fantasma de su padre, por qué el fantasma no va a buscar a Hamlet?; en vez de hacer eso, deja la huella de su presencia en la mirada de los otros. En el momento en que los cortesanos piensan hablarle, el fantasma se va. No hay voz... Aparece y desaparece... ¿Puede un fantasma confundirse con ese estar y no estar tan característico del falo? Pero al mismo tiempo, cuando no está eso lo vuelve terrorífico... ¿No es acaso terrorífico el Otro a quien se convoca, se habla y no escucha?... No es pues fantasmagórica la ausencia del Otro y, en ese sentido, fundante del fantasma original. Hamlet debe ir pues en busca de la voz de su padre, en ese lugar la encontrará sostenida en un fantasma sin cuerpo, sólo imagen. Fantasía, fantasma... ¿Qué escucha Hamlet al ir a buscar, atravesar el-su fantasma?

Sombra: Yo soy el alma de tu padre condenada por cierto tiempo a andar errante de noche y a alimentar el fuego durante el día, hasta que estén extinguidos y purgados los torpes crímenes que en vida cometí. De no estarme prohibido descubrir los secretos de mi prisión podría hacerte un relato cuya más insignificante palabra horrorizaría tu alma, helaría tu sangre joven, haría como estrellas saltar tus ojos de sus órbitas y separaría tus compactos y enroscados bucles, poniendo de punta cada uno de tus cabellos como las púas del irritado puercoespín. Pero estos misterios de la eternidad no son para oídos de carne y sangre... ¡Atiende! ¡Atiende! ¡Oh, atiende! ¡Si tuviste alguna vez amor a tu querido padre véngale de su infame asesinato!⁴

Lacan en sus escritos señala: "Las uvas agraces que comieron los padres dan dentera a los hijos, por eso el hijo para quien esas uvas son en efecto demasiado verdes por ser las de la decepción que le traen demasiado a menudo, como todos saben, la cigüeña revestirá su rostro con la máscara de la zorra".⁵

¿Por qué el fantasma le señala a Hamlet sus propios delitos?; crímenes de que ni siquiera puede hablar, para no escandalizar así los oídos de su hijo; ¿acaso no es sufi-

² Lacan, Jacques. *Las formaciones del inconsciente*. Selección de Óscar Massota. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, p. 87.

³ Lacan, Jacques. *Lacan Oral piz Xavier*, Bóveda Editores, p. 12.

⁴ Shakespeare, William, *Hamlet*. Aguilar Ediciones, Madrid, 1951.

⁵ Lacan, Jacques, *El psicoanálisis y su enseñanza*. Escritos 1, Siglo XXI, 14a. edición, México, 1984. p. 429.

ciente ser el hijo de un asesino para quedar marcado, signado? Pero aún más, le pide venganza por el crimen que cometieron con él. Un asesinato por otro. Ésa es la amenaza fantasmagórica: el Otro terrorífico, omnipotente, maléfico, temerario que signa nuestras vidas por otros crímenes. El padre ideal que se niega a morir. El obsesivo se pierde ahí en identificaciones criminales: ¿mató él a su padre? Caerá sobre él la doble venganza por los crímenes que su padre cometió y por el que él cometerá. La demanda del fantasma se convierte entonces en el deseo de Hamlet.

Para ilustrar esta relación entre el deseo y la demanda, Lacan pone la neurosis obsesiva como ejemplo:

La ubicación del deseo es siempre ambigua: más acá de la demanda, en tanto es arrancado el terreno de las necesidades, y más allá de ella en tanto se pone en relación con el Otro y exige que lo reconozca como tal. El obsesivo está volcado hacia el deseo, pero de una forma poco evidente, pues ese deseo es más allá de la demanda del que él apunta, implica la destrucción del Otro. Un niño futuro obsesivo tiene "ideas fijas"; ciertas exigencias que no se presentan como el resto de sus demandas y parecen intolerables a sus padres, ofrecen ese carácter incondicional del deseo y niegan el Otro. Cuando el obsesivo quiere franquear la barrera de la demanda y busca un objeto determinado para su deseo, cuando más se aproxima a ese deseo, dicho objeto es siempre evanescente. Es que el obsesivo oscila constantemente entre dos exigencias: conservar al Otro, ese Otro que es la condición esencial de su propia conservación como sujeto, y la destrucción del Otro. La clínica ha despejado ese balanceo entre un deseo destructor manifiesto y el temor de los efectos destructivos de una retaliación que venga de Otro. El obsesivo muestra y no muestra; llamamos a esa ambigüedad su agresividad fundamental. De hecho, él se sitúa en una dependencia absoluta con relación al Otro.

"Las soluciones" que logra ante esta dependencia son conocidas; por ejemplo: siempre está en situación de pedir permiso, lo cual constituye un medio de restituir al Otro puesto en peligro, y un medio de resolver la cuestión de la evanescencia de su deseo, haciendo de él un deseo soportado, prohibido por el Otro. Del mismo modo, el tema de la

proeza: el obsesivo procura obtener el permiso del Otro. En nombre de sus méritos, al mismo tiempo, quiere encontrar en ello un medio del domesticar una angustia fundamental. El Otro como testigo único, puede validar su deseo que es lo esencial, lo que quiere preservar a toda costa. Subrayamos por último cuán argumentalmente organizadas se hayan las fantasías del obsesivo, las cuales se presentan como cadenas significantes; raramente se realizan, o de realizarse lo decepcionan.⁶

Resalta en la obra la silueta de Hamlet, pálido, vestido de negro, que ha visto lo que hay más allá de las sonrisas benévolas, que ha roto con la locura del amor, porque ha descubierto su ridículo y su engaño; que sabe que tanto el rey como el mendigo están destinados a la misma repugnante asamblea de gusanos, y que hasta un hombre medianamente honrado es demasiado vil para estar arrastrándose entre cielo y tierra. No hay falacia en el razonamiento de Hamlet. No podemos escoger ésta o aquella de sus palabras más amargas y demostrar que es falsa. La figura solitaria e inactiva de Hamlet, contrasta con la agitación y el esplendor de la corte. Hamlet obedece al pie de la letra la orden diabólica del espectro: "Adiós, adiós, Hamlet, ¡acuérdate de mí!" (¡A Dios-A Dios!). Este Otro terrorífico es el que le pide una muerte también terrorífica. Hamlet recuerda no sólo el fantasma de su padre, sino toda la muerte de la cual es símbolo.

¿De qué servirá matar a Claudio? ¿Salvará ello el honor de su madre? ¿Devolverá la vida al cuerpo de su padre? ¿Capacitará al propio Hamlet que tanto tiempo ha vivido en la muerte, a volver a encontrar una alegría infantil con el beso de Ofelia?

La mujer, para el obsesivo, es la que tiene que estar enclaustrada en su pureza, o de lo contrario, si es atractiva o lo inquieta, tiene que ser repudiada, guardada, alejada. Si ella promete brillar, si de pronto irradia el brillo fálico, cae ante Hamlet como un ser deshonrado. ¿Su hermosura, su brillo fálico es lo que quiere apagar?

Hamlet.— (Riendo) ¡Ja, ja! ¿Eres honesta? Ofelia.— ¡Señor!

Hamlet.— ¿Eres hermosa?

Ofelia.— Qué quiere decir Vuestra Señoría?

⁶ Lacan, Jacques. *Las formaciones del inconsciente*, selección de Óscar Massotta, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1979, p. 118.

Hamlet.— Que si eres honesta y hermosa, tu honestidad no debería admitir trato con tu hermosura.

Ofelia.— Señor, ¿podría tener la hermosura mejor comercio que con la honestidad?

Hamlet.— Evidentemente; porque el poder de la hermosura convertirá a la honestidad en una alcahueta mucho antes que la fuerza de la honestidad transforme la hermosura a su semejanza. En otro tiempo era esto una paradoja; pero en la edad presente es cosa probada. ¡Yo te amaba antes, Ofelia!

Ofelia.— En verdad, señor, así me lo hicisteis creer.

Hamlet.— pues no deberías haberme creído; porque la virtud no puede injerirse en nuestro viejo tronco sin que nos quede de él algún mal resabio. ¡Yo no te amaba!⁷

El tema de *Hamlet*, pues, es la muerte. La vida destinada a la desintegración en la tumba; el amor que no sobrevive a la persona amada: ambos, en su insistencia en la muerte como hecho primario de la naturaleza, están marcados con fuego en la mente de Hamlet, llenándola de angustia. La pena de Hamlet y su consecuente agonía mental, rayan en la locura, se reflejan en la pérdida del amor. La muerte, insisto, gobierna toda la obra. Hamlet está obsesionado por ideas acerca de la putrefacción del cuerpo. Un elemento de Hamlet, de suma importancia, es la negación de toda pasión, cualquiera que sea. Su enfermedad, su posición, es básicamente de negación, de muerte. Hamlet es un muerto viviente en mitad de la vida. Un muerto finalmente, después de muchas muertes que se precipitan. Ella, la muerte, esbirro cruel e inexorable, lo alcanza también a él. Es ésta su fuerza misteriosa legado del fantasma, ante la cual sucumben los demás. Hamlet da, a través de toda la obra, un fiel testimonio de que la muerte existe, y de que él goza en ella. Hamlet atraviesa el escenario de la vida con una aureola fantasmal; esta aureola es quizá lo que Hamlet no puede olvidar; esto es, lo que lo deja paralizado; paralizado en la muerte, apiadado en la muerte; esa muerte horrible desde donde aborrece la vida que la engendra.

Antes de concluir, es importante señalar, para evitar equívocos, que *Hamlet* no es un caso clínico, sino una obra literaria, y como tal la estructura misma del deseo. ◇

⁷ Shakespeare, William. *Hamlet*. Aguilar, S. A. Ediciones. Madrid, 1951.