

Del discurso como *rumor*. Tentativas sobre *Hamlet*

«A veces creo que toda la filosofía no es más
que una meditación en torno a Shakespeare»

E. Lévinas, *Le temps et l'autre*¹

O que hay en Shakespeare, dramatizados, poseídos del vigor incomparable del conflicto —tan superior al de la tesis— muchos de los problemas que han obsesionado la historia de la filosofía. Del mismo modo *Hamlet* parece recoger, en su acendrada densidad, multitud de problemas que han obsesionado la historia del psicoanálisis. No en vano este último habla del ser, del ser en su elemental escisión y en sus trabajos, es decir, en sus soluciones de compromiso.

De la fatalidad transparente de Edipo a los ocultos motivos de *Hamlet*, reflexiona Starobinsky², hay la misma distancia que desde la instancia parental, concebida como una suerte de abstracción mítica, precultural en algún sentido, hasta la instancia superyoica ya constituida. Para Edipo el parricidio y el incesto

(1) París, P.U.F., 1982.

(2) «Hamlet y Edipo», en *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)*, Madrid, Taurus, 1974. Starobinsky testimonia aquí con detalle la continua apelación freudiana a *Edipo rey* y *Hamlet* como coartadas literarias del complejo de Edipo.

que se manifiesta exteriormente como palabra, superficie o apariencia, reflexión tan hamletiana, pero esa palabra lleva en sí la huella de una fuente que se ha vuelto inaccesible, de tal modo que el discurso, manando a borbotones, no se traduce en otra cosa que en inacción y como en sequedad. Haciendo uso de la vieja distinción, y de igual modo que la boca de Tántalo no alcanza a tocar el agua, que perpetuamente se le esquivo, la *forma* no toca el *fondo*. «No escucharemos, pues, la fuente misma para saber lo que es o lo que quiere decir: más bien los giros, alegorías, figuras, metáforas, como se quiera»⁵ en que se vierte, es decir, su *rumor*. Lo que nos pone de bruces en el tema del *ser* como autodistancia y como escisión, como tragedia.

De esta imposibilidad de acceder al fondo Hamlet parece el paradigma. Es esa la razón que hace que se haya presentado ante la crítica como un *pozo sin fondo*, como prototipo del fondo inaccesible o de la inaccesibilidad misma del fondo. Y sin embargo, el ser prolifera en «palabras, palabras, palabras». Si Hamlet resulta fascinante es precisamente porque la palabra lo desvela en su condición de sima, en su frenética y desasosegante antoesquividad.

Así se inicia la tragedia: avistado por tercera vez el espectro del difunto rey Hamlet, la guardia lo insta repetidamente para que hable. Pero, como observa Horacio, «este espíritu, mudo para con nosotros, [sólo] quiere hablar con él». Cuando lo haga, el padre muerto lo exhortará a la venganza apelando a su *naturaleza* —«si hay en ti naturaleza, no lo consientas»⁶—, y ésta es la respuesta de Hamlet:

HAMLET. ¡Ah, vosotros, hueste entera de los Cielos! ¡Ah tierra! ¿Qué más? ¿Añadiré el infierno? Ah vergüenza: aguanta, corazón mío; y vosotros, tendones míos, no envejecáis al momento, sino mantenedme rígido en pie: ¿recordarte? Sí, tú, pobre espectro, mientras la memoria

(5) Cfr. Derrida, *op. cit.*, p. 321.

(6) Citamos por la traducción de José María Valverde en Shakespeare, W., *Hamlet, Macbeth*, Madrid, Planeta, 1980.

confirma el estado de excepción en que su interior se halla cuando, recriminado por su madre y por el nuevo consorte por haberse precipitado en un duelo poco común, responde así:

REINA. Buen Hamlet, deja tu color nocturno, y que tus ojos miren como amigo al rey de Dinamarca. No busques siempre, con los párpados bajos, a tu noble padre en el polvo: ya sabes que *es lo común que todo lo que vive ha de morir, pasando a la eternidad a través de la naturaleza*.

HAMLET. *Sí, señora, es lo común.*

REINA. *Si es así, ¿por qué te parece tan particular?*

HAMLET. *¿Parece, señora? No, lo es. No sé lo que es «parece»: no es sólo, buena madre, mi capa entintada, ni las acostumbradas vestiduras de solemne negro, ni los ventosos suspiros del aliento forzado. No, ni el abundante río en los ojos, ni el aspecto abatido del rostro, unido a todas las formas, modos y aspectos del dolor, lo que me puede expresar de verdad. Estas cosas sí que parecen, pues son acciones que un hombre puede desempeñar; pero tengo dentro algo que va más allá de la apariencia, y esas cosas sólo son los jaeces y ropas del dolor⁹.*

Lo común es, pues, de acuerdo con la *doxa* que expresa todo el mundo, aquí y allá, «pasar a la eternidad a través de la naturaleza», opinión que Hamlet secunda excepto si se refiere a su propio caso, caso que *es* «particular». Lo que le pasa al príncipe no es común. Su caso es particular. Permítaseme progresar en este sentido e inferir que Hamlet sabe ya que su padre no está simplemente transitando hacia la eternidad por cauces naturales, como es lo común, sino que ese tránsito, la muerte, golpea de tal forma la naturaleza del propio Hamlet que, por determinadas razones que intentaremos reconstruir, ha sido capaz de transfigurarla. Lo que por regla general es naturaleza que *pasa*, agua que fluye, en este caso particular es detenimiento, oclusión. El rey muerto se perfila así como un *objeto interno* cuya muerte, y cuya aparición fantasmal, paralizan al príncipe en sus mismos cimientos. Bajo los efectos de esa parálisis Hamlet va a hablar por los codos intentando drenar la emergencia de la

(9) Acto Primero, Escena II.

angustia, y en ese hablar, sólo en apariencia deshilvanado, hemos de buscar qué es lo que es revivido. Qué otro cabo, al unirse al de la muerte del padre, y a su venganza, sirve para anudar esa oclusión.

Detengámonos en el primer monólogo de Hamlet, apenas Gertrudis y Claudio han intentado sondear en los motivos de su duelo desorbitado. Oigamos hablar a la melancolía prevenidos ya de que su discurso, el discurso del melancólico, habrá de impactar sobre el punto neurálgico de lo que interiormente lo ocupa:

HAMLET. ¡Ah, si esta carne, demasiado, demasiado sólida¹⁰ se fundiese, se derritiera y se disolviera en un rocío! ¡O si el eterno no hubiese fijado su ley contra el suicidio! ¡Oh Dios, oh Dios! ¡Qué fatigosas, rancias e inútiles me parecen todas las costumbres de este mundo! ¡Qué asco, qué asco me da! ¡Ah, qué asco, qué asco! Es un jardín sin escardar, que crece para dar semilla: sólo lo poseen cosas podridas y de naturaleza torpe.¹¹

La condición *cultural* de Hamlet (luego habremos de reflexionar más profundamente en lo que opone la *cultura* a la *naturaleza*), se reafirma de nuevo a propósito de un tema que correrá paralelo al de la venganza: el mundo le parece un «jardín sin escardar, que crece para dar semilla». Tan natural es pues la muerte, el *pasar a través de la naturaleza*, como la generación. Pero Hamlet las contempla con extrañamiento. Su comportamiento, como el de todo neurótico, reacciona apasionadamente ante aquello que *lo toca*: el misterio de la muerte del padre y el de la sexualidad de la madre:

¡Que se hubiera de llegar a esto! ¡Sólo hace dos meses muerto! ¡No, ni siquiera dos! ¡Un rey tan excelente, que era, al lado de éste, como Hiperión junto a un sátiro! ¡Tan cariñoso con mi madre, que no consentía ni que los vientos del cielo visitaran su cara con demasiada rudeza! ¡Cielo

(10) Preferimos, como es obvio, «manchada» a «sólida», es decir, *sallied* a *solid*, tal como figura en las dos primeras ediciones y advierte el traductor. El posterior «qué asco...», así como el sentido general de la obra, abunda en la mancha de la carne y, sólo de manera subsidiaria, por cuanto la mancha «densifica» la materia, en su solidez.

(11) Acto Primero, Escena II.

y tierra! ¿Tengo que recordar? Sí, ella se colgaba de él como si el deseo se hubiera aumentado con aquello de que se nutría, y, sin embargo, ¡al cabo de un mes! No quiero pensarlo: Fragilidad, tu nombre es mujer.¹²

Lo que ha precipitado al príncipe en la melancolía es tanto la muerte del padre, que —«¡Ah mi alma profética!»— se intuye en su falta de *naturalidad*, como la urgencia de su madre Gertrudis en arrojarse a «sábanas incestuosas». Nos hallamos ya en el nudo gordiano del complejo de Edipo tal como Freud lo concibe en su autoanálisis y no deja de frecuentar hasta su última obra. Pero no habría emprendido este camino, tan lúcidamente trillado por su inventor, si no fuera para añadir a mi aquiescencia alguna nueva reflexión.

No es, pues, una proyección lo que hace que Freud se fije tempranamente, a propósito de la reviviscencia de su primera infancia, y con ocasión de la muerte de su propio padre, en *Edipo rey*, y que la califique como dramaturgia de una pulsión común a la humanidad¹³. La prohibición del parricidio y del incesto está, de hecho, en la base de las instituciones sociales y religiosas que han permitido el pasaje de la naturaleza a la cultura. Filogénesis y ontogénesis se superponen a la hora de configurar un complejo cuya función es establecer la diferencia, operar el cierre —la prohibición— que permitirá a una sociedad no extinguirse en conflictos intestinos, es decir, abrirse y prosperar. *Edipo rey* sería pues a la filogénesis lo que *Hamlet* sería a la ontogénesis: dotada una de la frontalidad del mito, su héroe representa para Freud la infancia de la humanidad; transida otra por los velos de la represión, el carácter de Hamlet repetiría en sí, sin darle salida, un esquema inmemorial¹⁴. A

(12) Acto Primero, Escena II.

(13) Cfr. *La interpretación de los sueños*, V, f.

(14) Una trayectoria análoga se tiende, como observa con sutileza J. Belinsky en *El retorno del padre*, Barcelona, Lumen, 1991, desde *Tótem y tabú*, a través del capítulo X de *Psicología de las masas y análisis del yo*, hasta *Moisés y la religión monoteísta*. De la pulsión desnuda a su elaboración por la cultura se fragua lo que Freud bautizó, muy emblemáticamente, como su «malestar».

lo ocurrido, Hamlet se burla de él cuando, socavando la tierra, como un ratón, sigue de cerca el juramento.

Escena críptica donde las haya y que sólo en relación con la escisión radical de la *imago* paterna es posible aclarar. El carácter bifronte de las imagos parentales, que la psicología kleiniana ha contribuido a esclarecer de forma definitiva, arroja luz acerca de una figura paterna desdoblada con transparencia: el padre es «como Hiperión», pero, conforme a la lógica edipiana, ha sido también, en virtud de su relación con la madre, y en virtud de su instauración de la legalidad superyoica, un padre terrible y, en particular, «un sátiro». De la recaída de este «lado malo» de la *imago* paterna sobre la figura de Claudio, que está, y no en vano, en posición paterna («algo más que pariente y menos que padre», «mi tío padre», lo llama Hamlet), informa bien a las claras el que, cuando el príncipe instrumenta un ardid para darle caza, ese ardid sea una pieza teatral que lleva por título *La ratonera*. La reviviscencia del padre muerto en lo que tiene de *padre malo*, sátiro o «ratón», se presenta ya en la escena del juramento. Si resulta en ella sorprendente el que el padre haga alusión a «los turbios delitos que [cometió] en [sus] días naturales (...) podado en plena floración de [su] pecado», no resulta menos sorprendente la burla de Hamlet, una vez pronunciada en falso su promesa de actuar:

ESPECTRO. ¡Jurad!

HAMLET. ¡Ah, ah, muchacho! ¿Eso dices? ¿Estás ahí, buena pieza? Vamos allá: ya oís al compadre del sótano. Aveníos a jurar.

HORACIO. Proponed el juramento, señor.

HAMLET. No hablar nunca de lo que habéis visto. Jurad por mi espada.

ESPECTRO. ¡Jurad!

HAMLET. *Hic et ubique?* Entonces cambiaremos de sitio. Venid acá, caballeros, y volved a poner las manos en mi espada. Jurad por mi espada no hablar más de lo que habéis oído.

ESPECTRO. ¡Jurad!

espectro más amplio, los motivos de su angustia tanto como su temporalidad.

La primera noticia que tenemos de Hamlet después de su entrevista con el Espectro nos la proporciona Ofelia, que, por consejo de Polonio y de Laertes, ha rechazado sus cartas y le ha negado el acceso que antes le permitía. Su extrañamiento ante el mundo, lo penetrante pero insólito de sus juicios, han hecho que el interés de palacio se concentre en torno a los ocultos motivos de su «loco» proceder. La tesis de Polonio, el que Hamlet se haya vuelto loco ante la negativa de Ofelia, encuentra pronta recusación en una de las cartas que Hamlet le ha enviado, y que se presenta dedicada «a la celestial y *hermoseada* Ofelia»; texto ambivalente en su trayecto, vuelve a ponernos sobre la pista de la escisión hamletiana, de su incómoda habitación en una carne que, llámese «sólida» o «sucia», es la sede de una violenta contraposición: «Tuyo para siempre, mientras esta maquinaria sea suya». Lo que quiere decir que, si Hamlet gobernase su maquinaria, si la maquinaria no se comportara como un fondo yacente cuyo caudal, inapresable, decide, no menos que la conciencia, las mociones del ánimo y, por lo tanto, la manera de actuar, habría amado a Ofelia, Ofelia que es a la vez «celestial» y «*hermoseada*». Nada que pueda extrañarnos a la luz de la respuesta del príncipe al matrimonio de su madre, puesto que, como ha dicho ya, su presunto amor al rey Hamlet se ha revelado como mera apariencia y, en fin, «fragilidad, tu nombre es mujer».

Cabría inferir, por tanto, que las incestuosas nupcias de Gertrudis hubieran destapado a la reina en su auténtica naturaleza —en su lascivia— arrojando sobre Ofelia una nueva luz, y de ahí que tanto Polonio como Laertes hayan interpretado el cortejo de Hamlet como pura salacidad —profusamente letrada y epistolar— hasta el punto de que el propio Polonio reconoce en «hermoseada» (o *aparentemente* hermosa) un término «vil». Digamos que, de igual forma que la figura del padre se configura en su ambivalencia y proyecta sobre Claudio la peor

se constituye como palimpsesto o necrópolis en la que, bajo los estratos apilados, y apenas determinado estímulo los haga resurgir, vuelve a manifestarse un radical imaginario que, sin embargo, como Hamlet acusa bien al ignorarse tanto, se ha vuelto inaccesible a la conciencia por efecto de la represión. Oigamos a Hamlet, en la Escena II del Acto Segundo, referirse al presente, y en particular a la carne como sede del amor:

HAMLET. Pues si el sol cría gusanos en un perro muerto, que es una carroña buena para besar... ¿Tienes una hija?

POLONIO. Sí que tengo, señor.

HAMLET. No la dejes pasear al sol: concebir es una bendición, pero no tal como lo puede concebir tu hija. Amigo, ojo a ello.

A riesgo de hacer confuso el avance de mi argumentación, me detendré un momento en la extraordinaria coherencia de la metaforización lumínica, solar, de la figura del padre, que ha sido comparado con Hiperión. Bajo su égida, y como ofuscado por su grandeza, se coloca Hamlet, que, a pesar de sus ropas entintadas, de la opacidad de su mente y sus motivos, de su atrabiliaria bilis melancólica, de su nocturnidad, no en vano ha declarado estar «demasiado al sol». Ese padre solar, tal como testimonia la antropología del imaginario, es eminentemente genesiaco, si bien, acorde con la dinámica edipiana, ostenta ese poder —que no en vano pertenece al pasado, a la arqueología del imaginario— con exclusividad. Así el sol paterno, Hiperión, cría gusanos en la carroña, pero esa carne pasada, esa carne prohibida en el pasado, es tan eficaz en su reviviscencia que Hamlet se muestra incapaz de besar a Ofelia. Así, en apuradísima condensación, Ofelia no debe *pasear* al sol que es y será el sol paterno, no debe exponerse a concebir de Hamlet porque, más que la carne *natural* liberada a su instinto, carne cuyo fruto es una bendición, la carne de Hamlet es carne pasada («Yo os amé en otro tiempo»²⁰), carne en la que el pasado —el deseo y

(20) *idem*.

su impedimento, su normalización («No os amé»²¹)— ha inscrito su huella con demasiado ahínco volviéndola no ya naturaleza sino inscripción, inscripción que el príncipe merodea sin lograrla desentrañar²². Oclusión entonces de la carne que se sublima en discurso sin lograrse traducir.

Y sin embargo, qué apasionado merodeo en torno al sentido el que Hamlet va a verificar a propósito de dos textos que pondrán en escena su propio drama. Se trata de la muerte de Príamo, en primer lugar, y, en segundo término, de *El asesinato de Gonzago*. ¿Cómo escaparse a la alusividad de ese parlamento del príncipe al solicitar del primer actor la repetición de «un discurso que nunca se representó, o, en todo caso, no más de una vez»? Ese discurso nunca repetido, pronunciado una vez, en el pasado, es «el relato de la muerte de Príamo», relato que recoge *cum grano salis* el deseo infantil de dar muerte al padre terrible, al que niega la posesión de la madre, al que legisla su espacio como el espacio del tabú. Pero, como sucederá también con *El asesinato de Gonzago*, se trata de la elaboración actual de un texto preexistente, un texto que, urdido una vez, en la infancia, asiste ahora, en la persona de Claudio, a la apoteosis de su reiteración. Las curiosidades que depara el texto son grandes: Pirro, parafraseamos, busca «al viejo *abuelo* Príamo» para darle muerte. Entenderíamos «abuelo» como persona añosa sin más de no reiterarse el parentesco a continuación, un grado más próximo, y referirse el discurso al «padre». Pirro (Hamlet) busca pues al «padre» para darle muerte. Y la secuenciación curiosísima de la muerte del padre va a recoger con una exactitud estremecedora lo que el edipismo tiene de atolladero entre una moción parricida (en cuanto el padre yugula la posesión de la madre) y una retracción culpable, puesto que el padre terri-

(21) *ídem*.

(22) Se trata del apuntalamiento de lo sexual (*libido*) en la pulsión de saber (*libido sciendi*). Pero el saber, tanto como el discurso que lo soporta, acusan la separación de la fuente al mismo tiempo que se manifiestan como bañados por lo sexual.

ble es también, y de forma simultánea, objeto de amor. Efectivamente la espada de Pirro se detiene en el aire:

*Mas he aquí que la espada que atacaba
del respetable Príamo el cabello
lácteo, al aire parece que se pega:
así Pirro quedó, como un tirano
en pintura, y, neutral a su deseo
y su fin, no hizo nada. (...) ²³*

Se detiene, diríamos, en virtud de una legalidad —la legalidad superyoica— cuyo garante es el amor al padre, pero también el horror a la madre devenida en tabú. Cuando la situación se repita, cuando el padre venga a clamar venganza contra el «padre tío», la prohibición pasada beberá de las fuentes originales e impedirá el desencadenamiento de la acción. Si no puede dar muerte a Claudio, Hamlet puede al menos sublimar su acción en la que Pirro, esta vez con mejor fortuna, va a perpetrar, y

*así, tras aquella pausa
de Pirro, la venganza al despertarse
le hace obrar otra vez: jamás cayeron
los martillos de Cíclope en las armas
de Marte, en una forja a prueba eterna
tan furiosos como esa roja espada
de Pirro sobre Príamo. (...) ²⁴*

Ni siquiera se esquivaba la apelación directa a la venganza. La espacialización del conflicto edípico en las personas del difunto rey y de Claudio, y su fusión en la persona de Príamo, dinamicidad tan propia de lo inconsciente, presta a las opiniones que esgrimo su garantía textual²⁵. ¿Y qué decir de la prolífica

(23) Acto Segundo, Escena II.

(24) *Idem*.

(25) Para un estudio verdaderamente esclarecedor de las modalidades de espacialización y fusión de las *imago*s en personajes dramáticos véase I. Marful, *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel, Reichenberger, 1991.

Hécuba, que llora «embozada» —falsa, como Gertrudis— la muerte de su esposo Príamo? Lo que, con todo, y como el propio Hamlet ha argüido en la Escena II del Acto Segundo, no son más que «palabras, palabras, palabras», mostración de la fuente profunda en la exterioridad de su *rumor*, como diría Maurice Blanchot²⁶:

«(...) ¡sí que es valentía que yo, el hijo del querido padre asesinado, incitado a mi venganza por el Cielo y el Infierno, tenga que desahogar mi corazón en palabras (...)!»²⁷

Tal vez, con todo, la metáfora más aquilatada del *ser* como radical inaccesible a la formalización, como textualidad obturada o deficiente (signada por la falta) —cuestión que *Hamlet* tematiza a propósito del edipismo en cuanto nudo gordiano de la identidad—, sea esa *ratonera* que el propio príncipe urde para atrapar la conciencia de Claudio. Se trata de *El asesinato de Gonzago*²⁸, drama que la representación desdobra en una pantomima silenciosa y una textualización sobre la que Hamlet va a intervenir, como acusa Starobinsky, al añadir un párrafo *actual* a un texto *preexistente*²⁹. Se trata de poner palabras a un drama *silencioso*, un drama que trata de la suplantación del rey junto a la reina. Particularmente certero es que esa mímica silenciosa oculte el parentesco del usurpador —«un hombre»— porque ese hombre ha sido Hamlet en la infancia, antes de que el texto posterior haya operado el sesgo que le permite odiarse a sí mismo en la persona de Claudio y al propio tiempo ser incapaz de darle muerte por cuanto su muerte abriría de golpe el espacio materno como el espacio de lo abyecto. Temporalidad del

(26) Cfr. *L'écriture du desastre*, París, Gallimard, 1981, y *Le Temps et l'Autre*, París, P.U.F., 1982.

(27) Acto Segundo, Escena II.

(28) Imposible eludir la cuestión de la especularidad entre la realidad y la escena teatral, que Hamlet explicita, sin caer en la cuenta de la hiancia entre lo real y la imagen que genera, en su afantasmamiento, en su falta de *ser*. Se trata, naturalmente, de una reduplicación más del tema del ser y la apariencia que obsesiona a Hamlet.

(29) *Op. cit.*, p. 236.

origen y de su posterior recubrimiento: Hamlet no desea tanto dar muerte a Claudio como darse muerte, pues el suicidio le evitaría a un tiempo la reviviscencia de las dos culpas irrestañables que la obra pone en juego: el deseo de la madre y el deseo de la muerte del padre, deseos cuyo único castigo debe establecerse en la persona de quien desea. Así, Hamlet únicamente puede acusar a Claudio y a Gertrudis de aquello de que se acusa, de una sexualidad abominable, cuyo eco se propaga en Ofelia, y de un parricidio abyecto. No en vano Freud se acuerda del príncipe danés a propósito de la acerba crítica que suelen hacer de sí los melancólicos:

«...comprobamos el hecho singular de que el enfermo melancólico no se conduce tampoco como un individuo normal, agobiado por los remordimientos. Carece, en efecto, de todo pudor frente a los demás, sentimiento que caracteriza el remordimiento normal. En el melancólico observamos el carácter contrario, o sea el deseo de comunicar a todo el mundo sus propios defectos, como si en este rebajamiento hallara una satisfacción.»³⁰

En nota a pie de página recuerda Freud, en su idioma original, esa intervención de Hamlet en la Escena II del Acto Segundo: «si tratáis a cada cual según su merecimiento, ¿quién se escapará de ser azotado?».

Una nueva nota, esta vez de *El malestar en la cultura*, nos permitirá avanzar más allá de esta culpabilidad inconsciente de Hamlet, culpabilidad inconsciente que desata su curiosa verbosidad autopunitiva pero también su proyección del horror interno en el espejo de un mundo, y aún en el espejo de un teatro, cuya intriga se encuentra despreciable.

«Ante todo, sospecho haber despertado en el lector la impresión de que las consideraciones sobre el sentimiento de culpabilidad exceden los límites de este trabajo, al ocupar ellas solas demasiado espacio, relegando a segundo plano todos los problemas restantes, con los que no siempre

(30) Cfr. *Duelo y melancolía*, en *Obras completas II*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 2.093.

el fluir del tiempo universal y en las nociones de profecía y destino que espontáneamente se le aparejan, sino que se experimenta como despliegue de un ser que, al mismo tiempo que se desconoce, experimenta ese desconocerse como un despliegue de lo desconocido, de su propia contingencia y de su propia y tornadiza subjetividad.

Hamlet es ya *carácter* y no *destino*, es *persona* —máscara que recubre un rostro indiscernible— y no ya eslabón que soporta el discurrir de un tiempo ligado a sí en una gozosa y bien trabada organicidad. Si Edipo es grande por lo que muestra, Hamlet es grande por lo que elude. Si uno es dramaturgia de la pulsión, el otro es dramaturgia de la represión. Mientras Edipo no tiene ya secretos —se ha revelado— Hamlet es *secreto*. Mientras en *Edipo rey* la palabra sirve para sacar a la luz la acción —el parricidio y el incesto—, en *Hamlet* la palabra, las palabras —qué gran metáfora de la constitución de la cultura sobre la prohibición de la acción, del parricidio y el incesto— sirven para no actuar. Más aún, han recubierto el fondo pulsional de tal manera que el *ser* no es otra cosa que apariencia, una vasta mascarada predominantemente verbal. Y así Hamlet ha podido adelantarse tan audazmente a lo que se ha llamado el «giro lingüístico» en la filosofía de nuestro siglo, y concebir el *ser* como *palabra* y como *apariencia*, de modo tal que, cuando su madre lo acusaba de su aspecto sombrío, ha podido responder que llevaba dentro «algo que va más allá de la apariencia», es decir, de la palabra. De modo tal que, momentos antes de morir, es capaz de referirse a la *muerte* como el *silencio*. Y de modo tal, finalmente, que, en el que es sin duda el más emblemático de sus monólogos, «ser o no ser...», ha podido señalar la peripecia humana como una elección entre el *ser* y el *no ser*, entre el no ser de la palabra y el no ser en el silencio: una apuesta por la retorización del sentido y de la experiencia tras la que se descubre la que es quizá la más trágica de las propuestas de *Hamlet*, su miedo al *ser*, a la *naturaleza*. Desde este punto de vista, Hamlet sería para nosotros paradigma de la cultura en la medida en que esa cul-

tura se instala sobre el horror al ser, a lo natural, y se constituye en palimpsesto de legalidades tras las que, como un fondo yacente, pavoroso, el *ser* se incorpora desde las profundidades y nos hace escuchar, en la superficie de la existencia, su soterrado rumor.

Ni muerte pues del padre —ni de quien ocupe su lugar— ni gozo de la madre. Será conveniente repetir hasta cansarnos que sólo en la medida en que el hijo se desea como mónada con la madre puede desear la muerte del padre. Sólo en la medida en que Gertrudis vuelve a mostrarse ante Hamlet como un cuerpo de otro, un cuerpo donde el otro goza, puede despertar ese horror al cuerpo, ese asco, donde un día estuvo la apoteosis del *ser* en la fusión. Y es así que sólo cuando Gertrudis ha muerto ya, por efecto de un veneno que estaba dedicado al hijo, pero que la madre ha tomado diríamos que en su lugar, puede Hamlet dar cumplimiento a la venganza. Muerta Gertrudis, ese parricidio imaginario se ha vuelto tan fácil cuanto que no comporta ningún riesgo. Hamlet es ya dueño de un crimen sin sentido, pues el único sentido del parricidio es la posibilidad del incesto.

«¿En qué se convierte [pues]: Yo pienso, en qué se convierte Yo soy? ¿En qué se convierte, o qué vuelve a ser, ese verbo nulo y misterioso, ese verbo SER, que ha hecho una carrera tan grande en el vacío?». Cito a Derrida porque ha cogido este testigo y ha hecho de él el leit-motiv de su filosofía. «Artistas muy sutiles han extraído de esta[s] sílaba[s] humilde[s], cuyo desvanecimiento o cuya usura de sus primeros sentidos han permitido la extraña fortuna, un infinito de preguntas y respuestas.»³³ «Ser o no ser», dice Hamlet al escribir, en seno de un parlamento teatral, una de las páginas más apasionantes de la historia de la filosofía. «He ahí la cuestión».

MAGDALENA CUETO

(33) Cfr. Derrida, *op. cit.*, p. 334.