



Mattoni, Silvio. "El príncipe de luto: Hamlet, Lacan, Allouch, y los dados de Mallarmé".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2026, vol. 15, n° 37, pp. 8-18.

El príncipe de luto: Hamlet, Lacan, Allouch, y los dados de Mallarmé

The Prince in Mourning: Hamlet, Lacan, Allouch, and Mallarmé's Dice

Silvio Mattoni¹

ORCID: 0000-0003-4449-6186

Recibido: 04/03/2026 || Aprobado: 31/05/2026 || Publicado: 31/07/2026
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/21de40d93>

Resumen

El artículo revisa algunas interpretaciones psicoanalíticas de *Hamlet* de Shakespeare realizadas en un seminario de Lacan y en su lectura que se desarrolla en un importante libro de Jean Allouch sobre el duelo. Por otra parte, también analiza la obra citada a partir de las discusiones críticas a las que diera lugar en ciertos momentos de su larga tradición. Y por último, destaca los comentarios de Mallarmé al respecto que han sido relacionados con sus obras poéticas de publicación póstuma. La intención general consiste en una revisión amplia del imaginario del duelo en la literatura moderna y en sus interpretaciones clínicas y críticas.

Palabras clave

Hamlet; Lacan; duelo; poética.

Abstract

The article reviews several psychoanalytic interpretations of Shakespeare's *Hamlet* developed in a seminar by Lacan and in his reading as elaborated in an important book by Jean Allouch on mourning. It also analyzes the aforementioned work in light of the critical debates it has generated at certain moments throughout its long tradition. Finally, it highlights Mallarmé's comments on the matter, which have been connected to his posthumously published poetic works. The overall aim is to undertake a broad reassessment of the imaginary of mourning in modern literature and in its clinical and critical interpretations.

Keywords

Hamlet; Lacan; mourning; poetics.

¹ Profesor Titular de Estética, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Investigador Principal de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Contacto: silviomattoni@yahoo.com.ar



Si el duelo se refiere a un estado anímico, una situación, un efecto sentimental o cualquier otro tipo de afección, quizás sea algo bastante poco definible, una vez que se esfumó la antigua teoría de los humores y dejó como un rastro solamente esa enigmática palabra griega: melancolía. Pero en castellano, al lado de ese derivado del dolor que designa el duelo, tenemos un término que se refiere directamente a los ritos fúnebres y a su continuidad: el luto. Aun cuando “estar de luto” parezca más bien expresar los viejos usos de la ropa, la contricción, la restricción de ciertos actos, de todos modos no está tan claro que “duelo” solo se reduzca al estado interior o íntimo del enlutado. Apenas si la etimología permite esbozar esa división entre rituales de luto y sentimientos de duelo. Pero su unidad de fondo quizás pueda definirse, dado que tiene una mitad ritual, no tanto a partir de relatos de experiencia o de avatares de alguna vida, sino antes bien a partir del arte. Porque la forma, es decir, lo definible, pertenece al arte o a lo que el arte llega a hacer con la vida. De tal manera, acaso la figura del enlutado, todavía teñido por la milenaria teoría del humor melancólico, se identificó en la literatura moderna con un personaje, un héroe del duelo, Hamlet. Su ropa negra, la “capa entintada” con la que se viste en su drama, definirían su luto. Pero las meditaciones, las lecturas, los arranques de actividad y desidia alternadas, y sobre todo las conversaciones con un fantasma, entre otras cosas, podrían definir el duelo, un estado o una secuencia de estados.

Así se pensó también, en diversas teorías sobre lo que pasa cuando alguien se enfrenta con la muerte de otro, y quizás también así se experimentó, dada la persistencia de *Hamlet* como representación de un temperamento que puede figurar a cada uno, en cada crisis, en cada búsqueda de un sentido, en cada individuo más o menos moderno, es decir, afectado por su propia limitación y su reflexión acerca de ella. “Todos asistimos a algún entierro”, dijo Baudelaire (1868, 195), casi al pasar, un par de siglos después de Shakespeare; y las continuas puestas en escena de *Hamlet*, reales o mentales o tal vez teóricas, no harían más que confirmar que un yo, lo escriba o no, en el presente, siempre está potencialmente de luto.

En el amplio libro de Jean Allouch, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, cuya traducción un tanto literal juega acaso con la cuestión del llanto, que era una escena pública, es decir, ritual, y que la época parece restringir progresivamente al uso privado, hay una sección importante dedicada a la interpretación de Lacan sobre *Hamlet*, donde se plantearía, según el autor, una teoría lacaniana del duelo, y este último, a su vez, sería el núcleo de toda articulación del deseo. El seminario de Lacan sobre *Hamlet*, o a partir de *Hamlet*, digamos, se titulaba *El deseo y su interpretación*, y al parecer la obra de Shakespeare, su trama, sus escenas, podrían leerse como “el marco mismo en el que va a situarse el deseo” (Lacan, cit. en Allouch, 2006, 223).

Ahora bien, ese deseo siempre se posterga, o se desvía, según lo que se ha dado en llamar la procrastinación de Hamlet, mucho antes de las reflexiones del psicoanálisis. Al menos desde el siglo XIX los comentaristas de la obra trataron de explicar los motivos de una supuesta postergación del acto de *Hamlet*. Y dado que es una variante al menos de un género establecido en su época, la tragedia de venganza, ese acto no sería otro que la realización de la venganza. De todos modos, como el acto no llega a cumplirse o se efectúa de manera casi fortuita, en medio de la matanza general que rige el final de la tragedia, no podría decirse que el deseo de Hamlet haya sido matar al rey, para culminar la venganza de su padre, del fantasma de su padre más bien. Allí, según Lacan, en la misma procrastinación, de la que está hecha la vida tal vez, que solo termina con la muerte del sujeto, estaría el “marco” de su deseo, una especie de “red” para cazar pájaros, para usar una antiquísima metáfora que el orador del seminario trae de lejos, donde se podrá articular, si no enredar, lo que sea que llamemos “deseo”. La metáfora del deseo habría sido salir de la postergación indefinida, pero esto habrá sido posible solo en el momento en que Hamlet sabe que está inmerso en la procrastinación, cuando las palabras del fantasma coinciden con los acontecimientos del teatro real.

Para muchos comentaristas, como el insigne Dover Wilson, ese momento de confirmación, en el que se inicia la procrastinación, sería la representación de la obra dentro de la obra, cuando a partir de un drama de regicidio mímico y luego comentado Hamlet sabe que el rey es culpable y sin embargo deja pasar las ocasiones de ejecutar la venganza. Para Lacan, en cambio, ese punto de giro de la conciencia del héroe se daría en la llamada escena del cementerio, tras la muerte de Ofelia, objeto por fin imposible de su deseo. La procrastinación de todos modos no debe pensarse tanto como un aplazamiento de la venganza sino más bien como una demora entre el saber y la acción. Ya algún intérprete suspicaz pudo enarbolar la ironía de que docenas de comentaristas expliquen, por el humor, el carácter, la esencia dubitativa del sujeto moderno, la representación de su desequilibrio mental u otras causas diversas, ese aplazamiento de la venganza, como si matar al tío fuese una cosa obvia. Pensando en lectores de otro mundo, o de épocas muy ajenas al espíritu de venganza, René Girard escribió:

Después de cuatro siglos de incesantes reflexiones, el hecho de que Hamlet titubee un poquito ante el asesinato nos parece tan aberrante que todos los días se escriben nuevas obras para intentar develar el misterio. Cuando intenten explicar este curioso montón de literatura crítica, nuestros descendientes se verán obligados a suponer que antes, en el siglo XX, a la primera señal de algún fantasma el más insignificante profesor de literatura era capaz de matar a toda su familia sin el más mínimo pestañeo. (cit. en Rinesi, 2016, 15)

La ironía de Girard pone en evidencia que el “acto” o la realización del deseo de Hamlet no estaría tanto en la venganza misma –¿qué importa un rey si siempre otro ocupará su lugar y hay cierta repetición en la sucesión?–, sino en el descubrimiento de un trayecto hacia algo que no se sabe y que se convertirá en la acción, en la obra misma.

“¿Qué pasa en *Hamlet*?”, preguntaba Dover Wilson (1988, 7). El problema es que algo no pasa, algo no se sabe: ¿está Hamlet trastornado por algo o su locura aparente es una estrategia? ¿Es en verdad alguien que piensa cuando habla o porque habla parece que piensa? ¿Se parece a la conciencia de cada espectador o en su falta de carácter fijo es el reflejo de cualquiera que lo mire y sobre todo que lo escuche? ¿Representa el papel del loco, que siempre dice la verdad, o el del decepcionado, el desengañado, cuya moral absoluta le hace ver fallas imperdonables en todo el mundo? Eduardo Rinesi, en el prólogo a su excelente versión, recuerda esta indeterminación del “carácter” de Hamlet, entre el *fool*, “el loco lúcido, el loco que es peligroso porque su locura dice la verdad que los otros deben ocultar”, y el *malcontent*, “el moralizador amargado, duro y sentencioso” (2016, 26-27). Y a lo cual no deja de agregarse que acaso la intención dramática sea esa misma indefinición, que prolongaría al infinito la vida de la obra, donde toda época encontrará su incertidumbre y todo sujeto su trayectoria de aplazamientos y recapitulaciones.

Según una antigua pregunta que retoma Dover Wilson: “¿Por qué se ha discutido tanto para saber si Hamlet estaba loco o solo fingía estarlo si no porque el plan de Shakespeare consistía en crear y mantener la duda?” Por lo cual Shakespeare habría compuesto “a propósito un personaje dramático que pueda escapar del análisis” (Dover Wilson, 1988, 199). La irresolución entonces es un método trágico, que ocasionalmente revelará o causará la simpatía por un nombre envuelto en un destino que no se podría soportar.

Sin embargo, Lacan habría dicho que en ese teatro, en esa trama, está el marco del deseo y, justamente, su “interpretación”, porque “actuar” en todo caso nunca estaría tan alejado de “interpretarse”, de alguna manera, uno mismo. Lacan entonces, leído por Allouch, en un recorte de su complejo seminario colmado de esquemas, siglas y funciones o vectores, desplaza un poco más allá la cuestión del duelo. Obviamente, Hamlet está de luto desde el principio, pero

tal vez encuentre la función del duelo no en la pasada muerte de su padre, cuyo fantasma resurge, armado o en pijama, según la escena lo requiera, sino en la súbita desaparición de Ofelia, esa posibilidad de un amor que se extingue con ella. “A diferencia de las interpretaciones anteriores”, escribe Allouch, “Lacan explicará el levantamiento de la procrastinación mediante la función del duelo de Ofelia, convirtiendo así la escena del cementerio en el verdadero punto decisivo de la obra” (2006, 229). Pero ocurre que lo que se aplazaba para Hamlet no era el cumplimiento de la promesa hecha al fantasma, sino el pasaje a la acción, la representación de algo que habría querido hacer, y de lo cual las escenas, incluida la obra donde se pretendía atrapar la conciencia del rey, eran meros ensayos, o pequeños desvíos. Y mientras que Hamlet construía una “ratonera” para confirmar lo que ya sabe, Lacan recuerda la red para atrapar pájaros: ¿será que el deseo tiene alas cuando una conciencia apenas se esconde o circula por rincones oscuros? Shakespeare también le atribuye un carácter alado a la promesa de Hamlet, además, que le dice al espectro: “Infórmame, que con alas ligeras / como la meditación o los pensamientos amorosos / volaré a mi venganza” (Shakespeare, 2016, 81).

Volviendo al duelo por Ofelia, como un objeto perdido que nunca se tuvo, ¿cuál sería la diferencia con el luto inicial de Hamlet? Justamente, que no hay retorno para ella, no la vuelve a traer ningún fantasma. Lo que conduce a la existencia misma del espectro del rey muerto que da inicio a las acciones, a las escenas sin cumplimiento hasta la última, cuando la matanza es tan general que casi no puede llamarse propiamente “venganza”.

A principios del siglo XX, siguiendo las interpretaciones románticas de *Hamlet* que veían en su héroe a un melancólico, una especie de caso de perturbación mental que posterga las acciones o que las sumerge en la meditación indefinida y que a su vez se identificaba con la figura del artista (filósofo, poeta o genio, según la antigua filiación del humor melancólico con cierto temple creativo o meditativo, mientras que coléricos o sanguíneos parecían más adaptados a la vida activa), un profesor inglés propuso la conjetura de que el espectro no era real, sino que representaba la alucinación de Hamlet, dentro de sus síntomas, y que por lo tanto toda la investigación sobre la veracidad del relato fantasmal era parte de la fantasía de Hamlet. Tal como nosotros, habría dicho el positivista inglés entrando al siglo XX, Shakespeare no creía en la existencia real de los espectros, aparecidos o fantasmas de muertos. El mismo espectro, en su segunda aparición, en el aposento de la reina, que no puede verlo, le repite, o acaso Hamlet se repite a sí mismo: “No olvides”; y al final de su supuesto parlamento le aclara: “La fantasía puede más en los cuerpos débiles”. (Shakespeare, 2016, 143) Curiosamente, la palabra que Rinesi traduce como “fantasía” figura como “la voz” en la muy rimada versión de Salvador de Madariaga: “Sobre los cuerpos frágiles, es mucha / la fuerza de la voz” (1978, 481). Y el término inglés, plenamente barroco, resulta aún más extraño: “*conceit*”, literalmente “concepto” o “idea” pero también una figura retórica que consistía en una metáfora extendida y continuada más allá del tropo de una palabra por otra. Podría entenderse que el “pensamiento” actúa con más fuerza “*in weakest bodies*”, cuerpos más frágiles o débiles. Pero el fantasma no hablaba de la influencia del pensamiento propio sobre el cuerpo, que también es una cuestión para Hamlet, dado que frecuentemente describe su ánimo como afectado de “debilidad” y “melancolía”, y al parecer esta última incluye el debilitamiento entre sus rasgos, sino que se refiere al cuerpo débil de la reina, de la madre: “Háblale, Hamlet”, agrega después. Por eso, “*conceit in weakest bodies strongest works*” podría significar, más literalmente, algo así: el concepto, la frase, la expresión de la idea, “funciona más fuerte en cuerpos más débiles”.

La aludida interpretación realista, de índole psíquica, explicaría la procrastinación por la exasperación imaginaria de un trastorno cualquiera, pero la obra entonces se hunde, se convierte de tragedia en mero drama clínico. Si Hamlet estuviera loco, no podría preguntarse por los orígenes de su locura ni postergar su acción, que más bien le sería dada o le resultaría imposible. La debilidad o la melancolía de Hamlet son estados dentro de una serie que desembocaría en su propio reconocimiento, que no habrá de llegar. Se trata de creer o no creer

en lo que Hamlet padre le dice al cuerpo que lleva su nombre como hijo: “lo que su padre le dijo como fantasma”, dice Lacan, “es que fue sorprendido por la muerte ‘en la flor de sus pecados’. Se trata de encontrar el sitio que ocupa el pecado del otro, el pecado no pagado” (cit. en Allouch, 2006, 247). Así también, el actor que hace de rey, otra especie de fantasma, en su estilo más grandilocuente dentro de *La ratonera*, dirá: “Necesariamente nos olvidamos de pagarnos / lo que nos debemos a nosotros mismos” (Shakespeare, 2016, 128). Por lo que el lugar del pago ya no es tanto el cielo, o más bien el purgatorio de donde podrían volver en su proceso los espíritus del cristianismo, sino eso que se supone como sujeto, el que se ata a sí mismo. El olvido sería la marca de la deuda, el pecado en este caso o tal vez siempre, de cada uno consigo mismo.

De tal modo, fuera del teatro montado para apresar una conciencia, Hamlet tiene que hallar la manera de pagar el pecado adeudado por su padre, pero como ese lugar de pago es de dudosa existencia su tarea se torna de cumplimiento incierto, si no imposible. Tiene que remediar la deuda del padre, que fue sustituido por otro rey, pero sin dañar o negar con su venganza a la reina, su madre. El cuerpo del rey está bajo amenaza, es una cosa que hay que hacer, *the king is a thing*, se dice y se rima en una ocasión, pero el cuerpo más débil de la reina solo puede estar bajo palabra. La orden del fantasma se revela incumplible, por ende aplazable, desde un principio, cuando la armadura solemne dice “recuérdame” y repite en francés cortesano: “adiós, adiós”. Y acaso se transforma en fantasía cuando el fantasma reaparece en camión real, pero invisible para su antigua esposa, y solo dice: “háblale”.

De allí tal vez surge la solución de Lacan: el aplazamiento se topa con la pérdida real, el descubrimiento del deseo por su interpretación de un objeto perdido, la bella, siempre llamada con su epíteto eufónico: “*the fair Ophelia*”, y solo entonces la acción se precipita mucho más de lo que se decide. El acto habrá de llegar, pero de una manera torcida, como una flecha que se desvía y encuentra su blanco allí donde no había apuntado. Más que solucionarse en la obra dentro de la obra, cuando al parecer Hamlet confirmaría la verdad del relato del fantasma sobre su muerte —pero ¿cómo sabe eso el espectro si el rey estaba dormido cuando el veneno se vertió en su oído?—, la procrastinación a partir de allí se acentúa, la inacción se vuelve un tema de cada meditación del héroe. En la tumba de Ofelia, en cambio, descubre otra necesidad, amor y nombre unidos como para clamar en público, durante el rito de duelo que no puede terminar así: “soy Hamlet el danés” (Shakespeare, 2016, 182). Frente a las lamentaciones de Laertes, Hamlet se adelanta, sale de su escondite donde se había estado divirtiendo con payasos y calaveras, y pregunta o increpa: “¿Quién es ese cuyo desconsuelo / se exhibe con tal énfasis?” (181). El “desconsuelo” de la traducción es la aflicción más nítida en inglés, “*grief*”, o sea “duelo”. Contra el deseo enfático del hermano, Hamlet encuentra su forma de actuar: salta, grita, se mete con su nuevo rival dentro de la tumba abierta. Porque justamente Laertes, al comentar los desvaríos de Ofelia en apariencia desencadenados por la muerte de su padre, había definido el duelo sacrificial, que no es una sustitución del ser perdido ni mucho menos un trabajo que haya que hacer y que tenga un fin y unos medios para cumplirse: “El amor nos purifica”, dijo Laertes ante las canciones de su hermana y su pasión por las flores que duran muy poco, símbolos siempre de lo efímero y de la descomposición que contradice y sostiene toda belleza; en inglés dice: “*Nature is fine in love*”, algo así como: “en el amor la naturaleza se agudiza”; “y nuestra naturaleza”, como sigue la precisa traducción de Rinesi, “manda una parte preciosa de sí misma / tras lo que ama” (Shakespeare, 2016, 162). Y Ofelia habría sacrificado, no voluntariamente, claro, algo precioso que se va con el cuerpo de su padre, su “*wit*”, el “sentido”, traduce de Madariaga, la “razón”, prefiere Rinesi, la chispa de su ingenio que se reveló entonces “tan mortal como la vida de un viejo”.

Pero ¿qué es ese algo, “*precious instance of itself*”, valiosa, apreciable instancia de uno mismo, de sí mismo, “prenda”, “parte”, “cosa” según las traducciones? Hay una respuesta de Lacan, destacada por Allouch, quien transformará el sacrificio gratuito de una parte de sí en la

definición del duelo, que ya no será trabajo ni proceso ni sentido ni alguna especie de superación dialéctica y por ende teleológica. Dijo Lacan, en su puesta oral de *Hamlet*:

O sea que es la parte de ustedes que es sacrificada ahí dentro, y sacrificada no pura y simplemente “físicamente”, como se dice, “realmente” sino simbólicamente, lo que no es poca cosa, esa parte de ustedes que adquirió una función significativa. Y por eso no hay más que una sola, y no mil y una [...] (279)

De donde concluye la gratuidad, la no devolución del sacrificio, que es más bien un “envío” y en absoluto, para nada un intercambio: “[...] aun cuando sea esa vida misma lo que el sujeto torna significativo, no va a garantizar en ninguna parte la significación del discurso del Otro. Vale decir, por sacrificada que sea, esa vida no le es devuelta al sujeto por el Otro.” (279) En términos de Shakespeare, no hay una providencia, un sentido del destino, ningún dios o Dios ordena la sucesión de los eventos ni de las vidas, y el azar se burla de las palabras como los juegos aparentes del bufón o del loco le muestran a cualquier rey, como en un espejo, su inevitable transformación en cosa, *the king is a thing*.

Sin embargo, algo pasa en el interior de la tumba, algo funciona “ahí dentro”, porque Lacan prefiere una de las versiones que se conservan, o que la tradición ha reconstruido, de la escena del cementerio, en la cual Hamlet y Laertes pelean dentro de la tumba abierta de Ofelia. Dice Lacan: “esa especie de batalla furiosa en el fondo de una tumba [...], esa designación como de una punta de la función del objeto como reconquistado aquí a costa del duelo y de la muerte” (cit. en Allouch, 2006, 283). De manera figurativa, porque la escena es un cuadro, sucede que “el sujeto se abisma en el vértigo del dolor”, aclara Lacan, ante la desaparición que “es la causa de ese dolor” y que realiza o produce o indica “una especie de existencia tanto más absoluta en la medida en que ya no corresponde a nada que exista” (288). Ofelia entonces, de muerta pasa a ser el objeto perdido, nunca recobrado, en la lucha de Laertes con Hamlet. Y si en francés hubiesen dispuesto de la homonimia azarosa del castellano, habrían podido interpretar, Lacan y Allouch, que en el duelo, como combate entre dos, derivado de *duellum* (“lucha”), se revela la función del duelo, derivado del latín *dolus* (“dolor”). Así como el enfrentamiento con la muerte puede incluir, o necesariamente pasa por el duelo con la muerte antes del duelo por el muerto. De allí la importancia escenográfica de la pelea entre Laertes y Hamlet: en la versión que eligió Rinesi, la didascalia indica, luego de la aparición estridente de Hamlet: “Laertes sale de la tumba” (Shakespeare, 2016, 182), antes de la lucha que los asistentes detienen y de la proclamación desafiante de Hamlet: “Yo amaba a Ofelia; cuarenta mil hermanos / no podrían, con toda la suma de su amor, / alcanzar el mío” (182). Pero otra didascalia de la tradición, luego de la frase: “Soy yo, Hamlet el danés”, dice: “Salta dentro de la tumba”, y es la que traduce de Madariaga (584), y entonces son los asistentes, para detener la pelea, quienes los “sacan de la tumba”. Y dado que Laertes ha formulado la teoría del sacrificio en el duelo, cuando observó que la muerte de su padre hizo que una instancia preciosa de Ofelia, su sentido, se fuera detrás de la cosa que se ama (*“after the thing it loves”*), parece natural que el énfasis lo llevara a arrojarse dentro de la fosa, provocando así la reacción de Hamlet. Pero solo para él, que no tiene otro lazo con la muerta, será un objeto de inexistencia absoluta, deseo en estado puro o agudo, cuando la naturaleza se afina hasta requerir el sacrificio. Valga pues esta exposición más teórica de Allouch:

Según Lacan, el objeto se constituye libidinalmente no porque corresponda a otro objeto, aunque fuese un objeto perdido, sino porque ya no hay más o simplemente no hay (pues a decir verdad nunca la hubo) una correspondencia con cualquier otro objeto. Es decir: el objeto libidinal está en efecto fundamentalmente perdido, no porque haya habido una pérdida primera, sino justamente porque es un objeto sin correspondencia. (2006, 289)

Y con esta aclaración se despliega otra misteriosa, por condensada, aserción de Lacan: “el objeto del deseo es un existente absoluto sin correspondencia” (cit. en Allouch, 2006, 289). Mientras que lo inexistente relativo, que corresponde a la figura del espectro, no podía ser obedecido del todo, al menos hasta que el acto, convertido en imposible, se introduzca en el sentido de un final. Hamlet termina entonces, luego de matar a los que correspondía y a otros que son fruto de la casualidad, “*casual slaughters*”, encontrando la no correspondencia absoluta, por “propósitos errados que caen / en la cabeza de sus autores” (Shakespeare, 2016, 199). Por eso puede declarar que no hay explicación: “Si me quedara tiempo antes de que me detuviera / este cruel oficial, la rigurosa muerte, podría / decirles...”, pero su última frase es la muy conocida: “el resto es silencio” (197). Literalmente la muerte, que es un sargento demasiado apegado a sus órdenes, “es estricta en su arresto”, y detiene todas las explicaciones.

Por supuesto, quedará Horacio, con toda su filosofía, para relatar los hechos y las intenciones frustradas, las muertes gratuitas y las intercambiadas, pero sus palabras que reciben a otro rey habrán de ser solo una obra, un parlamento poético lanzado desde el borde de un desastre, porque nada puede contar lo que se acribilló de nada con la muerte de un príncipe, solitario en su torre como cualquiera que arroja al vacío cierta parte preciosa de sí mismo, acaso sin saberlo o tal vez sabiendo que se transformará en otra cosa con el cambio de escenario. Pero aun cuando Hamlet no sea una persona ni la muerte un sargento, su representación apela a la incierta inquisición del destino para cada uno, que no es mil y un posibles. De manera dramática, la muerte se aproxima a la experiencia, en el teatro dentro de la vida y tal vez sea, como dice Lacan,

el agujero de la pérdida de lo real de algo que es la dimensión intolerable propiamente dicha [...] (que no es la experiencia de la propia muerte, que nadie tiene, sino la de la muerte de otro que es para nosotros un ser esencial); eso es un agujero en lo real, se halla en lo real. (Allouch, 290)

Justamente, la nada que se abre paso parece traer, no obstante, el requerimiento de todas las palabras, que no alcanzan nunca a decir lo que pasa ni lo que pasó, que en su paso se escapa como lo real sin objetos. Su particular geometría del agujero en una superficie que existe pero no se puede imaginar ni describir, ese absoluto sin correspondencia que se desea en el instante de su misma desaparición, le hace interpretar a Lacan el sentido no tanto del duelo, ese oscuro sentimiento que hace deambular y hablar solo a cualquiera que se ponga una capa de tinta, sino antes bien del luto: ese teatro de apariencias de necesidad histórica, y que a veces fue sustituido o prolongado por la así llamada literatura: “¿Qué son los ritos funerarios, los ritos con que satisfacemos lo que llamamos ‘la memoria del muerto’?”, pregunta Lacan, “¿Qué otra cosa son, si no la intervención total, masiva, del infierno hasta el cielo de todo el juego simbólico?” (cit. en Allouch, 2006, 291). Sucede que para poner en movimiento esa totalidad del juego simbólico, como bien lo subrayan ciertos ritos, hay que arrojar algo a la tumba, tal como Hamlet, en su luto sin final o cuyo fin se identifica con la propia muerte, se tiraba a la fosa de la bella Ofelia.

La posteridad, sobre todo después del romanticismo, habrá seguido leyendo *Hamlet* no como una tragedia de venganza, sino como un espejo de la melancolía, prolongando la antigua relación entre meditación, lecturas, deseos desviados o perdidos y el pecado de la acedia, o bien entre el poeta y el príncipe de luto en su palabra nocturna. Por supuesto, luego de la simplificación romántica, que afirmaba un tinte psíquico en el carácter del héroe, y que se imaginaba al poeta de negro recitándose o dictándose versos sentado sobre una tumba, finalmente se podrá pensar que Hamlet propondría la representación de la paradoja del individuo: un ser limitado que se hace consciente de su límite, con la muerte, pero que reflexiona esa limitación hasta negarla y separar la cosa que es, su cuerpo que se cansa o se

exaspera, y las palabras que lo ataron a su nombre. La continuidad de la fascinación romántica por el personaje, sin embargo, podía todavía advertirse en versos como estos de Théodore de Banville, citados por Mallarmé en un comentario a una puesta de *Hamlet*: “Sientes correr por la noche irrisoria, / sobre tu frente pálida, blanca como la leche, / el viento que hace volar tu pluma negra / y te acaricia, Hamlet, oh joven Hamlet”; donde la juventud y la pluma son emblemas del poeta que se reconoce retrospectivamente como “el adolescente esfumado de nosotros en los comienzos de la vida”, comenta Mallarmé, “que obsesionará los espíritus elevados o pensativos por el luto que se complace en llevar” (2003, 166). Esa figura juvenil, sin embargo, impedía ver la paradoja de ser uno, alguien en sí mismo, más allá de la tipificación: “porque Hamlet exterioriza sobre tablas a ese personaje único de una tragedia íntima y oculta, y su mismo nombre ejerce sobre mí, sobre ti que lees, una fascinación emparentada con la angustia” (2003, 166-167).

Mallarmé reconoce así, en esa “juvenil sombra de todos”, que casi pertenece al mito, al “señor latente que no puede devenir” (2003, 167, subrayado del autor), porque su tema es la muerte y lo improbable del acto, porque morir no es actuar y Hamlet solo actúa, hace su obra, en el momento en que sabe que la muerte no es una palabra. “Después de la angustiante víspera romántica”, concluye su reseña Mallarmé, “Hamlet existe por la herencia del final de este siglo” y entonces “convenía ver desembocar hasta nosotros resumido el bello demonio”; tal vez ahora, “aunque mañana quizás incomprendido”, autenticado “con el sello de una época suprema y neutra” para “un futuro al que probablemente no le importará pero que al menos no podrá alterarlo” (2003, 169).

¿En qué consiste esta figura por así decir simbólica de Hamlet, luego del énfasis romántico, de la angustia que se complace en su propio reflejo? Mallarmé lo sugerirá en una pequeña nota o apostilla a sus comentarios de teatro. Allí comenzaba con la ironía sobre otra simplificación, puesto que “en una provincia mezclada con mi adolescencia”, anota Mallarmé, un empresario había subtitulado “*Hamlet, o el Distraído*”, “con un gusto francés que alegremente pretendía preparar al público para la singularidad de que únicamente Hamlet importa” (2003, 274-275). Porque tal sería el paso enigmático, acentuado o caricaturizado por el romanticismo, en ese “punto culminante del teatro”, según Mallarmé: la obra de transición “entre la vieja acción múltiple y el Monólogo o Drama con Uno mismo, futuro”. (2003, 275) Pero no solo expresará, con su apariencia dispersa, con su distracción que casi parece cómica, si no fuese porque su misma unicidad es una tragedia, “la soledad del que piensa, entre la gente”, sino que también “mata indiferentemente o al menos se muere” (275). ¿Qué quiere decir entonces Hamlet, dado que lo que pasa tarda en pasar y sería apenas un efecto de “la mayor presencia del que duda”, causa “de que todos los personajes fallezcan”? “Cuando se recobra el espectador”, tal vez “esa suntuosa y estancada exageración de muertes” ofrezca su “lección en torno a Quien se hace solo” (275). Es decir: la escena se vacía por medio de una destrucción activa, precipitada y final, para poner acaso “al alcance de todos” la idea de la unicidad de cada cual, que es su mortalidad convertida en pensamiento.

Pero Mallarmé, más que asistir al teatro y juzgar lo que la época le hacía al príncipe de Shakespeare, ponía en escena mentalmente, y por escrito, ese enfrentamiento con la muerte, con los muertos más bien porque siempre son otros, y con el acto que pretende, contra toda probabilidad, dar un sentido a las palabras que definieron a alguien. Crear entonces, antes que sacar cosas de la nada, definición de lo imposible, habrá de ser la apuesta contra el azar de ser uno mismo por medio de un sentido o un verso, vale decir, un acto. Y dado que este último siempre se posterga, se prolonga por lo tanto la obra misma que se define como inconclusa por principio. Lo que ocurrió con el relato dramático, proyecto de poema tal vez, reflexión sobre el azar y la muerte, que se encontró póstumamente entre los papeles de Mallarmé, y que podría ser su *Hamlet*, casi sin personajes, ya efectuada la destrucción activa de toda trama; me refiero al escrito que se conoce como *Igitur o la locura de Elbehnon*.

La vela ilumina una estancia donde alguien, heredero de esa luz prestada, se opone a la posibilidad de que otros, “sus ancestros”, la soplen. Pero esa misma posibilidad revela otra, en este caso suya: “Él mismo, cuando los ruidos hayan desaparecido, extraerá una prueba de algo grande (¿nada de astros?, ¿el azar anulado?) del simple hecho de que él puede causar la sombra soplando sobre la luz” (Mallarmé, 1992, 433). Y el primer fragmento concluye, con ese nombre que anuncia toda conclusión: “Igitur, muy niño, les lee su deber a sus ancestros” (433).

El cuento luego, o simultáneamente, describe una larga noche que se detiene en la Medianoche, donde el héroe se reconoce y va creciendo. Después, o quién sabe cuándo, deja su cuarto y se pierde en unas escaleras, que representan cierto tránsito, lleno de sonido y de especulación, y actos que se piensan o se sufren. “No me gusta ese ruido”, parece decirse en un momento, en un recodo de su trayectoria, “esa perfección de mi certidumbre me molesta: todo está demasiado claro, la claridad muestra el deseo de una evasión” (438), porque se ha creado mediante la negación de lo que podría anular su lucidez, el azar y la herencia, y entonces, se dice: “me gustaría volver a mi Sombra increada y anterior, y despojarme mediante el pensamiento del disfraz que me impuso la necesidad, habitar el corazón de esa raza (que oigo latir aquí), único resto de ambigüedad” (438).

La vida de Igitur es un esquema, entre la semejanza y la separación respecto de lo que hereda, hacia una decisión que lo enfrenta con la muerte, y con sus muertos, espectros que simulan un mobiliario, pero a quienes, aun inexistentes, se dirige un acto, una interpelación al menos, en esta suerte de didascalía por fuera del relato: “Escuchen, mi raza, antes de soplar mi lámpara –la cuenta de mi vida que debo rendirles–. Aquí: neurosis, tedio (¡o Absoluto!)” (439). La vida se resume, se reduce a una cuenta, y se cuenta en un escenario fantasmagórico, porque la vela está a punto de apagarse apenas se prende, o se consumirá en una satisfacción repetida, en el aburrimiento de su goce, siempre en vísperas del acto. Pero la escena decisiva del cuento es un fragmento final, que se titula: “El golpe de dados”, y anticipa el argumento del famoso poema de frases estalladas y versos constelados, que Mallarmé lanzó desde su íntimo naufragio, luego de haber descubierto la nada en el fondo del verso, la nada del sentido que es el núcleo del ritmo, su espaciamiento, esos blancos que calan las palabras, incluso sílabas y hasta letras. El azar estaba en juego, pero incluso el poema creado, su aparente sentido, no lo anula. Como la muerte que pone fin a la obra, le da su punto final, y produce su teatro de sentido, el azar más bien se afirma en el mismo acto que pretendió negarlo, pervive en su abolición. La didascalía dice que ese golpe de dados se arroja “en la tumba” y aclara:

En resumen, en un acto donde el azar está en juego, siempre es el azar el que realiza su propia Idea afirmándose o negándose. Ante su existencia, la negación y la afirmación van a fallar. Este contiene el Absurdo –lo implica, pero en estado latente y le impide existir: lo que le permite al Infinito ser. (441)

Y la prueba del azar es una quimera lingüística, “bíbelot abolido de inanidad sonora”, según diría un poema formal: “*Le Cornet est la Corne du licorne – d’unicorne*” (441). El cubilete (*cornet*), donde se agitan los dados antes del tiro, está hecho de la materia del cuerno de un animal imaginario, de donde deriva su sentido además sexual, implícito en la vela, el unicornio y el lance. “Pero el Acto se cumple”, dice la primera frase, que se refiere a la conciencia, hecha de frases, y al azar que la niega para fundar su ficción de necesidad.

Entonces su yo se manifiesta debido a que recobra la Locura: admite el acto y, voluntariamente, recobra la Idea, en tanto que Idea: y el Acto (cualquiera sea la potencia que lo haya guiado), tras haber negado el azar, concluye que su Idea fue necesaria. (441)

Frente al azar, el acto, que profiere una palabra, pone de manifiesto su necesidad: negar la casualidad de ser apenas un yo. Pero ese mismo acto de hablar, de escribir, se revela como infinito, no destinado a ninguna eternidad sino inacabable, porque el significado de las tumbas donde se emite o se cumple es lo efímero, lo transitorio en estado puro. “Si como actor cuento con interpretar el giro”, dice una nota al margen, “las 12 –no azar en ningún sentido” (442). Las “12” remiten a la hora de la medianoche pero también, y sobre todo, a las sílabas justas, simétricas del metro clásico francés, imperativo desde las tragedias racinianas aunque también antes y después. El ritmo, en su precisión apartada o al costado del sentido, anula todo azar, que sería decir cualquier cosa. Pero acaso el azar entonces, en la economía del acto, se torna imposible o tan impresentable como la nada. El héroe, luego, se dice: “Profiere la predicción de la que en el fondo se burla. Hubo locura.” (442) Esa locura es puramente rítmica, pero a su vez sería un frasco de veneno o de cura. Entre locura (*folie*) y frasco (*fiolle*) no hay letras de diferencia sino dados que caen en distinto lugar.

En un aparente final que anuncia: “Él se acuesta en la tumba”, juega el anagrama, el azar que amenaza de nada cualquier sentido: “El frasco [*fiolle*] vacío, locura [*folie*], ¿todo lo que queda del castillo?” (443). Y sin embargo el acto, en un instante, en su proferición o su lanzamiento, negó el azar, la nada y la muerte. Igitur nació y su absoluto se emite como pensamiento. Aun siendo absurdo o inviable, “todo pensamiento emite un golpe de dados” (477), según dirá el gran poema del que acaso ese cuento inconcluso sea un esbozo. Allí se expresa este costado afirmativo del acto de negar la muerte casual, en busca de su idea absoluta, tal vez:

El personaje, que creía en la existencia única del Absoluto, se imagina que está en todas partes en un sueño (actúa desde el punto de vista Absoluto) y encuentra el acto inútil, porque hay y no hay azar –reduce el azar a lo Infinito– que, dice, debe existir en alguna parte. (442)

Claro que lo único infinito será la continuación, y la repetición y la variación, del acto. Por eso, en un esolio que el editor de los papeles puso como apéndice del cuento, el personaje, en ese castillo de fantasmas que se parece al de Hamlet, pero donde el acto pensado y postergado no tiene ese contenido circular y prosaico de la venganza que se aproxima al suicidio, “le dice a todo ese estrépito: ciertamente allí hay un acto –es mi deber proclamarlo: esta locura existe”, y acaso se despidió así: “no crean que voy a sumergirlos de nuevo en la nada” (451).

En un condensado artículo de Marie-Claude Thomas, que se titula “No, Muerte”, con una expresión de Mallarmé, se indica la operación de negar el hecho fortuito de la muerte esbozada en el relato: “En *Igitur o la locura de Elbehnon*, Mallarmé expuso las relaciones entre la negación, la afirmación y lo infinito” (1982, 43). Sin embargo, esa lógica no podía sino desgarrarse ante una desgracia real, casual, intolerable, la muerte de Anatole, el hijo de Mallarmé, a los ocho años de edad. La enfermedad, la herencia, nada puede reinstaurar la necesidad de algo ante esa nada, salvo las palabras que se anotan, doscientos papelitos con pequeñas constelaciones de frases, sin versos, para la ausencia del poema que no se escribirá. Pero el resto no es silencio, porque el poeta piensa en lo que fue un deseo, en escribir, con la pureza de ideas que no se guardan ni se corrigen ni se sujetan a una forma. En el papel 167, el lápiz anotó: “lo siento en mí / que quiere – si no / la vida perdida, / al menos el equi- / valente – // la muerte / – o uno es despojado / de cuerpo” (Mallarmé, 1961, 265). Y también se escribe el rito, en otra nota: “los hombres – esos / hombres mastica / muertos – ¿o / amigos? / llevarlo / seguido de llanto / – etc. – / hacia tierra / madre de todos” (272). Traduzco literalmente la cruel separación del encabalgamiento: *croque* (“mastica”) *morts*, aun cuando *croquemorts* signifique, por el azar de la historia de una lengua, “sepultureros”. Y en el rito se siente la atracción de la tumba, ¿qué valiosa parte de sí, no escrita, ponía Mallarmé en la tumba de su niño?: “puesto

que ella [la tierra] participa / ya de ti, ¿tu / fosa cavada por él? / él / vuelto un rostro / hombrecito / serio de hombre” (273).

El resto, lo que pensará y esbozará el poeta simbolista, con todo el juego entre la sonoridad y la idea, del cielo a la tierra, digamos, será dado o devuelto al escenario de la meditación de *Igitur*, un mobiliario, una escena para la escritura que es siempre futura, y la rima es prueba: “verdadero duelo en / el departamento / —no cementerio— / muebles” (281). ¿Qué es un mueble sino el vacío que se dispone a hacer visible la ausencia de todo uso, la muerte del usuario? Pero si una idea del deseo se traza en ese final, será porque el azar no triunfa en el mero ritmo sino que más bien este último, puntual, convierte la muerte en una cesura, porque el luto habrá de ser un punto y seguido, vedada la experiencia del punto final.

Obras citadas

- Allouch, Jean. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires, Ediciones literales/El cuenco de plata, 2006.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*. París, Michel Lévy Frères, 1868.
- De Madariaga, Salvador. *El Hamlet de Shakespeare*. Buenos Aires, Sudamericana, 1978.
- Dover Wilson, John. *Vous avez dit Hamlet?* Amandiers, Aubier, 1988.
- Mallarmé, Stéphane. *Pour un tombeau d'Anatole*. París, Seuil, 1961.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. París, Gallimard/La Pléiade, 1992.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes II*. París, Gallimard/La Pléiade, 2003.
- Rinesi, Eduardo. “Estudio preliminar”, en Shakespeare, William, *Hamlet*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.
- Thomas, Marie-Claude. “Non, Mort. Note sur la création symbolique de la négation et le réel de la mort dans *Pour un tombeau d'Anatole* de Stéphane Mallarmé”, en *Le Discours Psychanalytique*, n° 3, París, abril de 1982.