

Hamlet, la *otreb scena*.

hacia una nueva concepción del lenguaje

“Shakespeare es tan grande, que posiblemente nunca podremos hacerle justicia. Pero si no podemos hacerle justicia, deberíamos al menos de tiempo en tiempo cambiar los métodos con los que cometemos la injusticia”.

Esta cita de T.S.Elliot abre el camino para ensayar hoy con uds un método para la injusticia, y entrar por el sesgo Hamlet en lo que venimos trabajando como praxis de lo real e incidencias del analista.

Comienzo por dos de las tres ideas rectoras de mi recorrido:

- La otra escena, en tanto *otreb scena* (escritura que vuelca en nuestro idioma la propuesta por Lacan como *anderobscene* en el seminario 24), tiene que ver más que con lo imagénico con un modo de pensar el lenguaje y de “hacer” con la lengua, de múltiples consecuencias en nuestra praxis. De ahí que pueda pensarse la *otreb scena* como un modo de dar cuenta del “pasaje” (permítanme por el momento decirlo así) de lo inconsciente *unbewusste* a *l'une- bevue*. Pasaje que no es superación ni progreso pero sí avance en nuestra clínica lacaniana.

- Pasaje que no es sin la relación de la otra escena con lo “siniestro” entendido como inquietante familiaridad, con lo súbito que irrumpe como ajeno, extraño, en el seno de lo familiar de la lengua. Y arriesgo una primera pregunta: ¿lo que desestabiliza nuestra debilidad mental?

Para que nuestro desarrollo no vuelque hacia el juego pueril, ni pretendida erudición, develemos las fuentes que nos orientan en el cernimiento del campo epistémico que nos concierne, para luego desarrollar las ideas:

En la clase 11 del seminario 24 donde Lacan forja el equívoco -palabra valija *anderobscene* (por “elongación” entre el alemán y el francés) e intraducimos¹ como “*otreb scena*”, leemos que “la lengua es una obscenidad”.... la otra escena que el

1 Harari Roberto. “Intraducción del Psicoanálisis. Acerca de L'insu..., de Lacan”. Ed Síntesis 2004

lenguaje ocupa por su estructura, se resume en la del parentesco, ya que son los parientes próximos quienes transmiten la lengua.

Partiendo de estas puntuaciones Harari propone que la lengua como obscena es la otra escena en la que Freud ubica lo diferencial en relación a lo inconsciente. De modo que esta otra escena en la que se despliega la lengua es una escena “fuera de lugar” (retengamos lo fuera de lugar).

Lacan por medio del equívoco refiere en acto a un singular hacer con la lengua, con lo cual también intenta transmitir una nueva concepción del lenguaje. Con otra lógica (que intenta diferenciar de la lógica fálica fundada en la dialéctica fálico-castrado), más allá de la gramática y sintaxis del habla cotidiana.

O. Manonni en su libro “La otra escena” dice que esta “otra escena” consiste “en última instancia en un determinado uso del lenguaje...” sin importar si se abre en el terreno del juego, del teatro o de la obra literaria. Y cómo se abre? cuando aparece aquello que llama la atención por ser el “término más inadecuado”, “la palabra inesperada e injustificable hace en el discurso un desgarrón a través del cual se vislumbra algo que debía permanecer enmascarado”. Recordemos que Freud en “lo siniestro” toma la siguiente definición de Schelling: *unheimlich es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.*

Continúa Manonni “aprendamos el valor de una palabra puesta fuera de lugar”, “las palabras juegan por sí solas”, produciendo “la sorpresa no sólo en la elección de las palabras, sino en su orden o su sintaxis”.

Intentemos desplegar un poco estas cuestiones:

¿por qué la obscenidad pasa a formar parte de una definición de esa otra concepción del lenguaje que conlleva una nueva formulación de lo inconsciente? Pongo sobre la mesa sólo algunas breves puntuaciones:

Si bien la definición del diccionario de obsceno se reduce prácticamente a lo impúdico, según Ricardo Soca obsceno proviene del latín *obscenus*, que inicialmente significó ‘de mal agüero’, ‘mal presagio’, ‘funesto’, ‘siniestro’

En el seminario 5 (18/12/57) Lacan, trabajando sobre el chiste, liga lo obsceno al sinsentido -que hace de señuelo que “distrae” la atención-.

En el 20, la obscenidad empieza a jugarse en el terreno del equívoco, cuando Lacan lo pone en relación con la *dit-mansion*².

En el 23 avanza ligando lo obsceno no sólo a la belleza sino a lo real, para en Joyce le sinthome, escribir “*eaubscene*”, donde el anagrama EAUB- BEAU dice de la relación de lo obsceno con lo bello, haciendo también allí referencia a la “debilidad mental” (como adherencia a los familiares más próximos que transmitieron la lengua).

²Hablando del arte dice “Con la *ditmansion* de la obscenidad el cristianismo reaviva la religión de los hombres”

Entonces, y aquí retomo la propuesta, podemos trabajar la “otrebescena” en función de ese otro modo de pensar y operar con la palabras fundado en el equívoco, el sinsentido, la palabra-valija, la homofonía que abren a la posibilidad de aparición de alguna punta de real. Decimos entonces, de una concepción del lenguaje que se encuentra más cerca de la poesía que de la lingüística (que como sabemos privilegia la estructura mientras que la poesía la violenta). Poesía caracterizada por un saber-hacer con la potencialidad del lenguaje (en lo que hace al sonido) más que la sujeción a sus leyes, ya que atacando la sintaxis y la semántica se funda en el ritmo relegando el sentido.

Freud toma de Fechner la otra escena y lo eleva a la categoría de concepto para teorizar lo inconsciente y así desembarazarse-desembarazarnos del afán de otorgar a lo inconsciente una localización de tipo anatómico, para diferenciarlo a nivel cerebral de lo consciente.

Lacan lo lee claramente en la 6ª clase del seminario 5, cuando dice que en la otra escena, se trata de decir acerca de la “heterogeneidad de las leyes que rigen lo inconsciente”. Aunque luego nos llevará a trabajarlo para “desembrollarnos” de eso inconsciente (umbewuste).

Ahora bien, ya antes de la Interpretación de los sueños -donde ubicamos generalmente la raíz de esta conceptualización- por ejemplo, en el caso de Elizabeth, Freud hace un trabajo sobre los síntomas, donde recorre y nos muestra lo que él allí llama las asociaciones entre las diferentes escenas a las que se enlazan los síntomas:

- el “estar de pie” STEHEN, se asocia al caminar GEHEN, a levantarse (ponerse de pie) AUFSTEHEN, a sentarse SETZEN. Vemos que dicha asociación trasciende el orden de la “puesta en escena” en sentido imagénico ya que tiene que ver con una operatoria de y con las palabras.

En “Etiología de la histeria”, a cada paso encuentra en los relatos de sus pacientes asociaciones lingüísticas como las que acabamos de mencionar que son las que hacen a la relación asociativa entre las escenas. Dice al respecto Freud que se arma entre dichas asociaciones “un esquema comparable al árbol genealógico de una familia cuyos miembros hubiesen contraído también enlaces entre sí” (recordemos lo de la “debilidad mental”) Y en el caso Juanito, la otra escena se relaciona con los deseos edípicos (y seguimos con la remisión a los fliars más próximos...)

Pero es en la 5ª conferencia donde Freud nos ofrece una nueva articulación que nos interesa en nuestro desarrollo: al trabajar acerca del “escenario en que se desarrollan los sueños” destaca la “impresión de ajenidad” que transmiten los sueños. Lacan (en el mencionado seminario 5) va a articular la ajenidad, como efecto sorpresa, con la “irrupción” de lo inconsciente; irrumpe algo que el sujeto capta como sin sentido y lo deja desconcertado, es lo que no se comprende.

Para seguir avanzando, en la clase 18 de dicho seminario leemos: “porque está en la naturaleza de la palabra el ser la palabra del Otro; o más aún, porque es necesario que todo lo que es manifestación del deseo primero se instale en lo que

Freud, luego de Fechner, llama la otra escena”. Nuevamente se trata de la otra escena en relación a ese lenguaje que nos es dado por medio de la palabra del Otro y que de ese modo nos constituye aún en lo que nunca nos será íntimo: el deseo. Destaca asimismo que la más difícil de las distinciones es entre el sujeto y el Otro. Resulta interesante recordar que Freud en otro tramo de “Lo siniestro” funda en esta dificultad de discriminación un motivo que contribuye a la impresión de lo siniestro. Y es para seguir desarrollando esta cuestión que Lacan se apoya en Hamlet.

Es así que, en la clase 4 del seminario 6, leemos que cuando Hamlet arma la escena “intenta ordenar, dar una estructura que haga aparecer la verdad disfrazada, poniendo en primer plano la estructura de ficción de la verdad, en relación a lo cual él intenta “reorientarse”.

Esto es retomado en el seminario 12 donde agrega algo que nos interesa: lo *umheimlich* en la escena se articula al hecho que, la estructura del lenguaje no puede recubrir lo Real.

Pero entonces, si la palabra no es sino la del Otro que de tal modo hace a nuestro tan poco propio inconsciente, y es a través de esa palabra que habrá de encontrarse un modo de acceso al deseo, es evidente la no existencia de verdad alguna que no sea desfigurada al tener que atravesar los desfiladeros del significante. Y en su atravesamiento irán quedando restos...

Es también tal ficcionalización la que pone de manifiesto la verdad en su “irrealidad”, ajenidad de la palabra que nos constituye que puede elevarse hasta la experiencia de lo siniestro.

Decimos con un Lacan del seminario 10 que el desborde de Hamlet, cuando en la escena de los actores se comete el crimen por quien se encuentra en una posición homóloga no a Claudio, sino al propio Hamlet que es su propio crimen el que se pone en juego, siendo algo de su deseo lo que se ve allí articulado. Es en la crisis de agitación de Hamlet que se pone de manifiesto entonces la relación entre la escena y lo *umheimlich*, lo súbito y su relación con la angustia.

Allí mismo dice Lacan que “la escena es la dimensión de la historia”: La historia tiene siempre un carácter de puesta en escena. El mundo subido a la escena, también deja restos...

Quiero traer ahora las consideraciones de otro autor, que creo merecen ser tenidas en cuenta para volcarnos luego sobre el texto de Shakespeare:

Me referiré al libro “Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama” del cuestionadísimo Carl Schmitt³. Poniendo al margen esta situación quiero destacar lo que postula acerca de Hamlet: nos dice que esta obra en tanto reproduce la tragedia de Europa, ha alcanzado la condición de un mito porque su tragedia sigue presente entre nosotros. “Hamlet debe este carácter a la irrupción de una determinada realidad histórica trágica en el ámbito del arte”. Dicha realidad puede resumirse de este modo:

3 Schmitt, Carl. “Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama”. Colección Hesta-Dike. Ed Pre-textos. Univ de Murcia 1993

Europa es una unidad que sólo vive en la escisión, dice Schmitt. Aquí sería muy interesante trabajar cómo se produce el pasaje del drama a la tragedia –siguiendo por ejemplo lo que, en “El origen de la tragedia” trabaja Nietzsche- porque aunque nos refiramos a la tragedia griega, no hay allí unidad alguna. Podemos pensar sus diferencias en relación a las tragedias desde Sófocles, Eurípides, Esquilo....

De tal modo leemos que, tras las máscaras y disfraces de la escena teatral se vislumbra una realidad histórica temible. Y la obra dentro de la obra es una verdadera obra porque supone un núcleo real fuertemente presente y actual y esto la eleva a la categoría de tragedia que con el devenir se transformó en un mito. Es decir, un “saber vivo” que dice de un fragmento de realidad histórica. Dicho saber que se va creando se puede articular a las sucesivas transformaciones lingüísticas (en relación a los usos del lenguaje) que, como veremos, fue atravesando la obra.

En este punto les propongo detenernos unos instantes: Uds saben que una de las fuentes reconocidas de Hamlet, según diversos autores -entre ellos los estudiosos de Shakespeare de la Universidad de Cambridge⁴- es una historia latina del siglo XII que figura en la *Historiae Danicae* de Saxo Gramaticus, cuyo personaje principal se llama AMLETH. Muchas de las trazas que lamentablemente aquí no podemos desarrollar, persisten en Hamlet y por eso lo reconocemos.

Pero, además del Hamlet isabelino teatral de autor desconocido (sobre el cual se basó la Tragedia española de Thomas Kyd), encontraron una versión francesa de 1570 en la cual preexiste el adulterio entre Gertrudis y Claudio y existe una colaboración entre Gertrudis y Hamlet para cometer el homicidio.

Ahora bien, los cambios fundamentales que introduce Shakespeare respecto de estas versiones son los siguientes:

-el asesinato es un secreto –el fantasma lo cuenta -la aparición de la obra en la obra y-la muerte de Hamlet al matar al rey.

Tenemos entonces, que se trata de la reescritura de un mito y una obra temprana de autor desconocido. Dicen los literatos de Cambridge que “el estudio de Hamlet es el estudio de una obra en movimiento”. Y dicho movimiento podemos referirlo no sólo al modo en que surge sino al que sobrevino.

Veamos; en el año 1601 se fechó el manuscrito de Shakespeare llamado “La trágica historia de Hamlet Príncipe de Dinamarca” (firmado por Shake- Speare) del cual se fueron haciendo luego diversas transcripciones para su puesta en escena hasta que en el año 1603 aparece el llamado “Primer cuarto” (del cual dicen que es un resumen malo).

Luego en 1604, se hace una reescritura directa del manuscrito (sin las indicaciones escénicas), pero que tampoco es lo más fiel, ya que contiene fragmentos que Shakespeare había sacado y que se llamó “La venganza de Hamlet Príncipe de Dinamarca”, que se conoció como Segundo cuarto.

4 Shakespeare, William. “Hamlet, Prince of Denmark”. The New Cambridge Shakespeare. Ed by P. Edwards. Cambridge University Press 1985-2003

En 1606 se hace una segunda transcripción, de la que se hizo originalmente para el teatro y recién en 1623, revisado por el autor reuniendo esta segunda transcripción y el segundo cuarto (o sea, respetando las omisiones y las adiciones por influencia del teatro) aparece el Primer Folio.

Probablemente es gracias a esto que en el texto al que hoy podemos acceder encontramos innumerables ejemplos de una lengua muy particular, el slang (al cual Lacan se refirió en varias oportunidades, ya que como sabemos se interesaba mucho en la lengüesla, como gustaba llamarla). Les decía, el slang es un habla en el cual una palabra común puede reemplazada por una frase de dos o tres palabras, la cual rima con la palabra original (Rhyming slang, x ej: adamandeve por believe; trouble and strife por wifw; aristotle por bottle). Con la particularidad que luego se omite la parte que rima con lo cual el sentido original es más difícil de reconocer. Se trata del uso de palabras existentes para significar otra cosa (dead presidents por billetes); o de inventar empalmado palabras (gambling: camping con glamour; AUDIENT, patient audience; DEBUTE, debate and dispute)⁵.

Posiblemente su nombre refiera a Secret LANGUage para referirse a cuestiones sexuales o tabúes como las drogas, delincuencia para pasar las censuras.

El slang como vemos, se especifica por el uso de palabras y expresiones de un modo que no es el común de la lengua, implicando una desviación de la lengua estándar. Muy a menudo es específica para un contexto particular o un grupo, y se caracteriza por su vivacidad, humor, énfasis, brevedad, novedad y exageración. En su mayoría son expresiones caprichosas y efímeras, pero algunas palabras se conservan durante largos períodos y convierten en parte de la lengua estándar (x ej, Hamlet pasó al slang como indeciso) El slang se utiliza para muchos propósitos, pero generalmente expresa una cierta actitud emocional; y el mismo término puede expresar actitudes diametralmente opuestas al ser utilizado por diferentes personas.

En el fragmento de la escena dentro de la escena, gran parte del diálogo con Ofelia durante la representación se mantiene en estos términos:

“crees que me refiero a asuntos campestres” country matters (cunt- concha)

“nothing” (que repite en varias oportunidades, thing denomina a los genitales)

Lo que en el mundo, entendido como esa red de significantes que constriñen al sujeto, no puede decirse, súbitamente surge en la escena, dice Lacan en el seminario 10 (p 86), allí las cosas “acuden a decirse”. En “lo que ya estaba”, aparece lo *unheimlich* (los usos de la lengua hacen pasar lo heimlich a unheimlich), aquello que el significante no termina de domesticar. Que nos sacude, porque el discurso adormece...

Para concluir, haciendo mi última propuesta:

En el 2º acto dice Polonio: “Con el anzuelo de la mentira pescarás la verdad”. Y luego Hamlet al final de la escena 2.: “el homicidio, aunque sin lengua hablará con un

⁵ www.dictionaryofslang.com.uk

órgano más milagroso". "A través de la obra atraparé la conciencia del rey" (y así disipar sus dudas, de si el fantasma es un demonio)

Destacamos así dentro de los efectos de la "mousetrap" una cuestión: ¿qué hacer con ese saber que Hamlet le hace saber a Claudio que sabe? (Hace justamente lo que el ghost le prohibió, actuar contra su madre).

Lo que dice durante la preparación de la escena es que mediante la concordancia entre acción y palabra que exige a los actores (que es justamente lo que él no consigue) quiere "levantar un espejo que deleve las cosas como son y no como parecen". La verdad tiene estructura de ficción... la escena, como un espejo, hecho de palabras...

Siguiendo esta línea de lectura podríamos pensar el texto como "de la relaciones del saber con la verdad"; "verité". Lo verdadero que se encuentra en los vericuetos del lenguaje, siempre que podamos hacer con él, otro uso.

Gabriela Spinelli

noviembre 2013