

Las pasiones prohibidas. El Hamlet freudiano de Laurence Olivier

Magdalena Cueto

Arbor CLXXIV, 686 (Febrero 2003), 277-293 pp.

Como dice el proverbio, todo lo que tiene cara, tiene dos. Cuanto más grande es la cara, más grande es el dorso. ¿Acaso la «cara» de Hamlet no nos impresiona, tanto o más que por su complejidad aparente, su lúcida verborrea, su aparatosa y brillante superficie, por esa otra magnitud, no menos grande, que permanece sumergida en la penumbra? ¿Qué ha hecho de Hamlet el personaje enigmático por antonomasia sino la secreta sintaxis entre lo que dice y lo que calla, o, por formular el dilema a su manera, entre el *ser* y la *apariencia*? ¿Dónde está la clave de su éxito, sino en esa frustrada y apasionante labor de sutura que el lector se ve obligado a hacer, una y otra vez, entre el comportamiento de un hombre de honor, decidido y valiente, y el parlanchín infatigable que no duda en acusar al hermano asesino y a la esposa frívola y olvidadiza, pero que no consigue reunir las fuerzas suficientes para vengar a su padre muerto?

Hamlet es el personaje enigmático por excelencia. Unas cuantas escenas, unos miles de palabras, han sido suficientes para que William Shakespeare pudiera sugerir, en torno al esqueleto de una historia común de intrigas palaciegas, una apretada y turbia historia interior. Es en ella donde anida la razón que impide a Hamlet vengar a su padre, el nudo gordiano en torno al que el desdichado príncipe merodea sin desmayo, intentando desanudar con «palabras, palabras, palabras», como si de un psicoanálisis se tratara, la sintaxis inaccesible del inconsciente. Hamlet es, en fin, el prototipo de lo humano después de Freud, allí donde el sujeto poscartesiano se plantea ante sí mismo, y

ante sus propias cogitaciones, como un ser cuyo *sum* resulta en buena medida inabordable. Como cara incapaz de contemplar su propio dorso.

Las explicaciones que pensadores y filósofos han dado a la inacción hamletiana han sido muchas ¹, pero resulta innegable que sólo el instrumental psicoanalítico ha conseguido otorgar una explicación convincente a la parálisis selectiva que padece el príncipe. Por su interés histórico, y antes de comentar la lúcida apuesta de Laurence Olivier, en su película de 1948, por un Hamlet desembozadamente freudiano, recorreré brevemente las más destacadas.

Hamlet, ¿un roble plantado en un jarrón?

La explicación aportada por Goethe en su *Wilhelm Meister* ha sido sin duda la más comentada de entre las que Ernest Jones ² agrupa bajo el «punto de vista subjetivo». «Imaginemos un frondoso roble plantado en un jarrón pensado únicamente para cobijar delicadas flores», dice Goethe. «El roble crece y el jarrón se rompe. Una naturaleza excesivamente pura, noble, de una elevada calidad moral, pero desprovista de esa energía nerviosa que es propia de los héroes, sucumbe bajo el peso de una carga que no puede soportar ni rechazar». En la misma línea se han movido Coleridge, que repara en la exagerada finura intelectual del príncipe, que se pierde entre el denso arbolado de las ideas sin conseguir acotar el bosque de la venganza, y Schlegel, que ve en sus lúcidos arabescos un buen pretexto para encubrir la cobardía.

Desmontar los argumentos de Goethe, Coleridge y Schlegel no resulta difícil. El carácter de Hamlet, es, efectivamente, extraordinariamente reflexivo, pero no es menos cierto que sus reflexiones no le impiden actuar resueltamente en todo aquello que no atañe a la venganza. De hecho, no retrocede ante el Espectro del rey muerto, ni pierde tiempo en arrepentirse del asesinato de Polonio, ni duda en enviar a Rosencratz y Guildenstern a una muerte cierta. Ofende a su madre e insulta a Ofelia con la misma contundencia. ¿Qué es, entonces, lo que le impide dar muerte al usurpador? Como Jones defiende, se trata sin duda de una «abulia específica». Hay *algo* en la misión que su padre le encomienda que repugna a Hamlet y que lo sume, a pesar de sí mismo, en esa, y no otra, inactividad. El propio Hamlet, en su incontinente logorrea, merodea continuamente en torno a los ocultos motivos que le impiden actuar.

HAMLET: ¡Cómo todas las ocasiones declaran contra mí y espolean mi tardía venganza! (...) Ahora, sea olvido bestial, o algún escrúpulo cobarde de pensar con demasiada exactitud en el suceso —un pensamiento que, partido en cuatro, tiene una parte de sabiduría y tres de cobardía—, *no sé por qué sigo vivo para decir «Esto se ha de hacer», puesto que tengo causa, y voluntad, y fuerza, y medios para hacerlo...* (Acto IV, Escena IV) ³.

Los dudosos riesgos que comporta la venganza

Pensadores como Klein y Werder han aportado sus argumentos, como veremos bien fáciles de neutralizar, en torno al que ha sido llamado el «punto de vista objetivo»: la venganza resulta demasiado arriesgada para Hamlet. De matar a Claudio, ¿no correría el peligro de que los daneses se volvieran contra él, considerándolo un usurpador? La obra aporta razones de peso para pensar lo contrario. De hecho, el propio Claudio no se atreve a castigar al príncipe por el asesinato de Polonio porque no duda que, en caso de conflicto, el pueblo se pondría de su lado:

CLAUDIO: Es muy peligroso que este hombre ande suelto, pero no debemos echarle encima la dura ley: la inconstante multitud le quiere mucho, porque no quiere según su juicio, sino según sus ojos; y, cuando es así, pesa el castigo dado al culpable, pero no la culpa. (Acto IV, Escena III).

Y más adelante, cuando, reunido con Laertes, planea el asesinato de su sobrino:

CLAUDIO: Ahora tu conciencia debe sellar mi absolución, y debes ponerme tu corazón como amigo, puesto que has escuchado, y con oídos inteligentes, que el que mató a tu noble padre atentaba contra mi vida.

LAERTES: Se echa de ver; pero decidme, ¿por qué no actuasteis contra esas culpas, tan criminales, tan capitales por naturaleza, tal como a ello os movía poderosamente vuestra seguridad, vuestro juicio y todo lo demás?

CLAUDIO: Ah, por dos razones especiales, que quizá te parecerán de poco nervio, pero que para mí son fuertes. La Reina su madre casi vive de sus miradas; y en cuanto a mí mismo —mi

virtud o mi calamidad, sea lo que sea-, ella está tan unida a mi vida y mi alma, que, así como la estrella no se mueve sino en su órbita, no podría moverme sino por ella. El otro motivo por el que no podría ir a rendir cuentas en público es el gran cariño que le tiene el pueblo corriente, que, sumergiéndose en afecto todas sus culpas, convertiría sus cadenas en reliquias, como la fuente que cambia la madera en piedra: de tal modo que mis flechas, de madera demasiado leve para tan estrepitoso viento, volverían otra vez a mi arco, y no a donde las hubiera apuntado. (Acto IV, Escena VII).

Hamlet no sólo tiene voluntad y medios para actuar, sino que lo «exhortan ejemplos tan grandes como la tierra». Shakespeare, efectivamente, parece haber puesto, como deliberado contrapunto a la desidia del príncipe, las figuras de Fortimbrás de Noruega y Laertes, que acuden sin demora a vengar el asesinato de sus padres.

Un enigma intencionado, una cuestión personal

No ha faltado quien ha querido interpretar esta auténtica Esfinge de la literatura moderna, tal como la llama Jones, como el fruto feliz de la perfidia técnica de un genio. En *Hamlet* Shakespeare habría logrado expresar, de una forma incomparablemente bien trabada y perfecta, el carácter evasivo de la emoción humana, y el misterio de un personaje que es incapaz de desentrañar, no sólo ante sí mismo, sino ante los lectores y espectadores que lo interrogan sin éxito, el jeroglífico insondable del corazón.

Fuera o no construida en clave de misterio, lo que, desde mi punto de vista, resulta bastante improbable, lo cierto es que, como estamos viendo, a lo largo de los siglos *Hamlet* ha conseguido rehusar eficazmente buena parte de los intentos que se han hecho de penetrar en su interior. Esta suerte de radiante densidad, a la que en otro momento me he referido proponiendo la metáfora de un agujero negro ⁴, ha hecho que críticos de tan aguda inteligencia como T. S. Eliot hayan visto en la figura de Hamlet un espejo entintado de su autor. Hamlet estaría amasado en la arcilla íntima del propio Shakespeare, fraguado en sustancia psicológica tan sensible y profunda que el inquietante cisne del Avon habría sido incapaz de sacarla a la luz.

Freud, un antes y un después para el príncipe Hamlet

A estas alturas de la historia, y a pesar de la serena ignorancia con que algunos directores de teatro y cine han decidido tratarlos (con pleno derecho, pero sin duda en menoscabo del espesor semántico de la obra), creo que se puede decir sin temor a equivocarse que para *Hamlet*, como para *Edipo rey*, y muy especialmente para ellos, ha habido un antes y un después de Freud. Y, desde este punto de vista, hay que reconocer la exquisita intuición y el extraordinario talento con que el Laurence Olivier afrontó el no pequeño desafío de rodar un *Hamlet* desembozadamente freudiano, mientras otros realizadores se han conformado con abordar las peripecias de un cortesano ingenioso y locuaz, más o menos plano, cuya incapacidad para dar muerte al usurpador resulta extravagante, cuando no directamente gratuita.

La formulación del complejo de Edipo como un universal del psiquismo humano⁵ corre paralela al autoanálisis freudiano y alcanza su primera formulación en *La interpretación de los sueños*, cuya primera edición vio la luz en 1900. Así se pronuncia Freud:

«Según mi experiencia, ya muy repetida sobre estas cuestiones, desempeñan los padres el papel principal en la vida anímica infantil de todos aquellos individuos que más tarde enferman de psiconeurosis, y el enamoramiento del niño por su madre y el odio hacia el padre —o viceversa, en las niñas— forman la firme base del material de sentimientos psíquicos constituido en dicha época y tan importante para la sintomática de la neurosis ulterior. Sin embargo, no creo que los psiconeuróticos se diferencien en esto grandemente de los demás humanos que han permanecido dentro de la normalidad, pues no representan nada que les sea exclusivo y peculiar. Lo más probable sea que sus sentimientos amorosos y hostiles con respecto a sus padres no hagan sino presentarnos amplificado aquello que con menor intensidad y evidencia sucede en el alma de la mayoría de los niños, hipótesis que hemos tenido la ocasión de comprobar repetidas veces en la observación de niños normales.»

Los sentimientos respectivamente amorosos y hostiles que el neurótico ha sentido por su madre y su padre han sido especialmente intensos, y especialmente intensa ha debido ser, por tanto, la represión operada sobre dos pasiones prohibidas, parricidio e incesto, que, de no haberse constituido en reglas de uso universalmente aceptadas,

habrían hecho inimaginable la posibilidad misma de la cultura. Relegada a los dominios del inconsciente, la fascinación por la madre, trasmutada en un casto y excesivo amor filial, desexualizada por tanto, devenida en tabú, y la rivalidad con el padre, erigido en tótem, e inviolable por tanto, aunque teñido por un sordo rencor, permanecerán opacos a la conciencia del neurótico, esperando, en esa calma tensa tan propia del inconsciente que el estímulo adecuado haga brotar el síntoma de un conflicto cuya nocturna luz sigue ardiendo en la penumbra.

Y ahora, ¿no es esto lo que le pasa al joven Hamlet, lo que su agobiante cháchara tematiza sin descanso a propósito del nuevo rival edípico, su padre-tío Claudio, y de la reina Gertrudis, oscuramente vivenciada como depositaria de una sexualidad en otro tiempo atrayente, pero trasmutada por la represión en el prototipo de lo abyecto? ¿No ha venido Claudio a destapar la caja de los truenos perpetrando impunemente lo que Hamlet deseó «en otro tiempo»: deshacerse de su padre y arrojarse a continuación a la incestuosa intimidad de su madre la reina? Así es cómo, tal como Freud sigue diciendo:

«Hamlet puede llevarlo a cabo todo, salvo la venganza contra el hombre que ha usurpado, en el trono y en el lecho conyugal, el puesto de su padre, o sea contra aquel que le muestra la realización de sus deseos infantiles. El odio que había de impulsarle a la venganza queda sustuido en él por reproches contra sí mismo y escrúpulos de conciencia que le muestran incurso en los mismos delitos que está llamado a castigar en el rey Claudio.»⁶

Esta es la coyuntura del complejo de Edipo tal como la vive un neurótico sometido por la vida a una experiencia tan singularmente atroz como la que el príncipe Hamlet se ve obligado a vivir.

El Hamlet freudiano mira el asesinato de su padre, y las bodas de su madre con el usurpador, como el que mira su infancia en un espejo. La prohibición de matar emerge con todo el potencial normativo que un día le otorgara la legalidad superyoica. No habrá venganza, por tanto. La sexualidad de la madre emerge y se desborda, unge a Ofelia con las cenizas calientes de un deseo que la legalidad superyoica ha trastocado en repulsión sagrada, en asco, en espantada y violenta abominación.

La carne de Hamlet se desgarrar y habla. Intenta anudar al discurso las paredes rotas del inconsciente. Como buen histérico, el príncipe cae enfermo de reminiscencias.

Olivier con Freud

Hacer una película a partir de una novela o de una obra de teatro es, sin duda, tomar posiciones frente a ella. Definir qué será lo relevante y qué lo accesorio. Precisar qué palabras, y qué sentidos, se volverán pertinentes para construir, sobre un original abierto a las interpretaciones, nuestra particular versión de la historia.

El *Hamlet* que Olivier estrena en 1948, y que lo hizo acreedor a cuatro óscaros (Mejor Película Extranjera, Mejor Actor, el propio Olivier, Mejor Dirección Artística, Carmen Dillon, y Mejor Vestuario, Roger Ramsdell), es, sin la menor duda, una tragedia sutilmente introspectiva y acendradamente freudiana. Los títulos de crédito de la película se destacan contra un mar que golpea embravecido la costa de Dinamarca y, a continuación, en plano picado, vemos surgir de entre la densa niebla el castillo de Elsinor. El fantasma del difunto rey Hamlet se recorta entre jirones de bruma ante los ojos de los guardias. La secuencia, que resume la Escena I del Primer Acto del drama shakesperiano, recoge el sobrecogimiento de Marcelo, Bernardo y Horacio ante el Espectro en armas del rey, prescindiendo de los comentarios que, en la tragedia original, sitúan la acción sobre un trasfondo político: la presunta invasión de Dinamarca por el joven Fortimbrás de Noruega, deseoso de recuperar las tierras perdidas por su país en el transcurso de un combate en el que el rey Hamlet había dado muerte a su padre.

Un breve cotejo de los materiales seleccionados por Olivier para el arranque de su obra indican ya que no nos encontramos ante una trama de luchas de poder, sino ante un drama íntimo. La declaración final de Marcelo, «algo huele a podrido en Dinamarca», se presenta subrayada por el juego de los actores, que miran al unísono hacia el interior del castillo mientras la cámara inicia un travelling que nos conduce escaleras abajo, hacia la silla vacía del rey muerto y, al fondo, entre una sugerente sucesión de pórticos y columnas, cuya simbología, en el acerbo freudiano, es cualquier cosa menos arcana, hacia un primerísimo plano del lecho real. El misterio del amor y la muerte busca desde el principio su genuino enclave edípico, y esta intención se presentará en lo sucesivo continuamente subrayada por el movimiento de los actores entre gruesos pilares redondos, frontalmente fálicos, arcos abiertos, a menudo con la figura de los actores inserta en una oquedad de resonancias indudablemente femeninas, y un continuo subir y bajar de escaleras que ya Freud había desentrañado, escasas páginas después de sus comentarios sobre *Hamlet* en *La interpretación de los sueños*, como una de las más frecuentes representaciones del coito⁷. Esta es

la freudiana intimidad, rodeada de bruma y mar de fondo, que Olivier ha elegido para contarnos «la tragedia de un hombre que fue incapaz de decidirse».

Confirmando esta elección, la segunda secuencia, desarrollada en el salón del trono del castillo, vuelve a prescindir del telón de fondo político para situarnos, con habilísima condensación, en las apresuradas nupcias de Claudio y Gertrudis tras la muerte del rey Hamlet y en «las nubes de tristeza» que se ciernen sobre el ánimo del joven príncipe. Todo espectador prevenido sabe bien, y Olivier así lo sugiere, que la intensa melancolía que caracteriza un duelo patológico no es otra cosa que el negativo de la culpabilidad inconsciente que sentimos por nuestra hostilidad hacia el muerto. Dicho de otro modo: Hamlet está demasiado ocupado en lamentar la muerte de su padre porque la ha deseado mucho.

La suelta salacidad de Basil Sidney, en el papel de Claudio, y la devota actitud con que Eileen Herlie merodea en torno a Hamlet, que obsequia a su madre con una mirada alternativamente arrobada y esquiva, recogen, en una orgía de signos certeramente elegidos, la dialéctica triangular, pero, sobre todo, el intenso cortejo maternofilial, que son consustanciales al complejo de Edipo. El rey y la reina, cuya vitalidad contrasta con la fúnebre quietud de Hamlet, instan al príncipe a «no perseverar en tan obstinado desconsuelo».



Foto 1: Columnas, arcos y escaleras, bruma y mar de fondo, son la escenografía simbólica por la que deambula el atribulado Hamlet.



Foto 2: Eileen Herlie, en el papel de Gertrudis, insta a Laurence Oliver, Hamlet, a abandonar el luto.

El monólogo del joven príncipe, a quien la interpretación de Olivier otorga una atormentada intensidad, nos coloca sin ambigüedad ante las preocupaciones que lo ocupan: la muerte del padre y, principalmente, como se verá en el transcurso de la obra, su neurótica vivencia de la «exhuberante» y «grosera» sexualidad.

HAMLET: O, that this too too solid flesh would melt, thaw and resolve itself into a dew. Or that the Everlasting had not fixd his cannon gainst suicide! O God! God! How weary, stale, flat and unprofitable seem to me all the uses of this world! Fie ont! O fie! Tis an unweeded garden, that grows to seed. Things rank and gross in nature possess it merely. That it should come to this. But two months dead! Nay, not so much, not two! So excellent a king, that was to this Hyperion to a satyr. So loving to my mother that he might not suffer the winds of heaven visit her face roughly. Heaven and earth! Must I remember? Why, she wouuld hang on him, as if increase of appetite had grown by what it fed on. And yet, within a month! Let me not think ont! Frailty, thy name is woman!

HAMLET: ¡Oh!... ¡Si esta carne demasiado sólida pudiera fundirse y disolverse en rocío!... ¡O si el Eterno no hubiese fijado su ley contra el suicidio!... ¡Oh Dios!... ¡Dios! ¡Qué tediosos, qué rancios y qué vanos me parecen los usos de este mundo! ¡Fuera! ¡Aparta! Es un jardín, no limpio de cizaña, donde crece simiente, y exhuberantes y groseras cosas lo tienen poseído. ¡Que se haya llegado a esto!... ¡Sólo dos meses que murió!... ¡No, no tanto, ni dos! ¡Un rey tan excelente, que, comparado con éste, era lo que Hiperión a un sátiro! ¡Tan afectuoso para con mi madre, que no hubiera permitido que las auras celestes rozaran con demasiada violencia su rostro! ¡Cielos y tierra! ¿Habrá que recordarlo? ¡Cómo! ¡Ella, que se colgaba de él, como si su ansia de apetitos acrecentara lo que los nutría! Y, sin embargo, al cabo de un mes... ¡no quiero pensar en ello! ¡Fragilidad, tu nombre es mujer⁸.

Si Edipo ha perpetrado sin saberlo el doble crimen del parricidio y el incesto, Hamlet ha conseguido sofocar sus pasiones, pero está muy lejos de haberlas superado. La eficaz investigación del rey tebano, su paulatino y doloroso autodesvelamiento, se ve sustituida en Hamlet por la machacona verbosidad de un hombre que no soporta mirarse en el espejo de su tío Claudio, y que, desde el momento mismo en que dialoga con el Espectro del rey muerto, sabe que no será capaz de otra cosa que acusar y culparse, pues ha sido llamado por el destino para contemplar, en la vida real, el retorno, cara sobre cruz, de sus más íntimos tabúes y fantasmas.

Efectivamente, la atinada y siempre coherente lectura que Olivier verifica de la tragedia, cuya sintaxis narrativa sigue de cerca la historia configurada en el original shakespeariano, utiliza muy diversos medios para poner de relieve que la verdadera intriga de *Hamlet* no es política, sino psicológica. Convocado por Horacio a contemplar la aparición del rey muerto, el atribulado Hamlet acude al torreón del castillo. La visión se presenta puntualmente a la cita y procede a relatar las circunstancias de su muerte. La sobreimpresión encadenada de un primer plano del rostro del príncipe, que cierra los ojos como recordando, sobre un primer plano de la parte posterior de su cabeza y sobre el *flash back* que narra, en un medallón de brumas, la escena del envenenamiento, sugiere eficazmente que es el pasado de Hamlet, lo que su memoria ha dejado atrás y relegado a los sótanos del inconsciente, lo que ahora acude a su horrible reviviscencia. La muerte del padre ha sucedido en la imaginación del príncipe antes de que la acción fratricida de Claudio la hiciese realidad, como una confirmación abyecta.

¿No resulta extraordinariamente lógico, por tanto, que, tal como el príncipe declara a continuación, el mandato del padre pase a tomar asiento «en el libro y volumen de [su] cerebro, sin mezclar vil materia»?



Foto 3: Superposición de planos de rostros y nuca de Hamlet, que parece así rescatar de su memoria atormentada la muerte del padre.

SPIRIT: Adieu! Adieu! Remember me.

HAMLET: (...) Remember thee! Yea, from the table of my memory I wipe away all trivial fond records that youth and observation copied there and thy commandment all alone shall live within the book and volume of my brain, and unmixd with baser matter. Yes, by heaven!

ESPECTRO: ¡Adiós! ¡Adiós! Recuérdame.

HAMLET: (...) ¿Qué me acuerde de ti? Sí, de la tabla de mi memoria borraré los inútiles recuerdos que juventud y observación copiaran, y sólo tu mandato ha de vivir en el libro y volumen del cerebro, sin mezclar vil materia. ¡Sí, lo juro!

No habrá, pues, venganza. La «vil materia», la acción, fuertemente interdictada por los imperativos de la legalidad superyoica, que deja

fluir la angustia como el más sólido de sus garantes, no se mezclará en las disquisiciones del príncipe. Escindido entre el deseo y la ley, entre la fuerza de la pasión y los rigores del interdicto, coyuntura tan rematadamente histérica, Hamlet hará de Elsinor el escenario de su angustia. Intentará traducir en discurso el mar de fondo del inconsciente. Demostrará con largueza que la cara que se levanta sobre el dorso de un deseo muy intenso, y muy intensamente reprimido, no es otra que la de la más radical abominación. Se entregará, como buen histérico, al teatro libre del reproche y la autoinculpación, acusará a Claudio y a Gertrudis de aquellos crímenes de los que él mismo, inconscientemente, se acusa, e, incapaz por igual de matar y suicidarse, se comportará, en fin, como un niño malo ⁹.

HAMLET: But come. Never, so help your mercy, how strange or odd so eer I bear myself as I perchance hereafter shall think fit to put an antic disposition on, that you, at such times seeing me, never shall, buy the pronouncing of some doubtful phrase...

HAMLET: Mas venid, y jurad (...) que por rara que sea mi conducta, pues de ahora en adelante quizá estime que adoptar debo una actitud grotesca, nunca jamás, al verme en tal momento, proferiréis ninguna frase equívoca...

Incapaz de actuar, el príncipe sobreactuará. Y, en fin, que, tal como Freud aclara, y Olivier subraya con acierto en su lúcida lectura del personaje:

«... lo que en Hamlet hemos de ver es un histérico, deducción que queda confirmada por su repulsión sexual, exteriorizada en su diálogo con Ofelia.» ¹⁰

«Ofelia, vete a un convento»

Efectivamente, Hamlet ve en Ofelia, y, por extensión, en el género femenino, la revelación de una sexualidad cuyo prototipo es lo materno. Sexualidad ominosa, por tanto, tal como Olivier pone de manifiesto al arrojar sobre la sobrecogida Jean Simmons una mirada difícilmente más plena de reconocimiento y de horror.



Foto 4: Mira a Ofelia «cual si hubiera escapado del infierno para contar horrores».

HAMLET: Get thee to a nunnery. (...) I have heard of your paintings too, well enough. God has given you one face, and you make yourselves another. You jig, you amble and you lisp, and make your wantonnes your ignorance. Get thee to a nunnery, and quickly too. Farewell.

HAMLET: Ve derecha a un convento. (...) Oí decir bastante que os pintáis. Dios os ha dado un rostro y os componéis otro. Andáis y habláis con dengue y mimo y para engatusarnos fingís que vuestra picardía es ignorancia. Vete a un convento, y pronto. Adiós.

La cámara se abate sobre la parte posterior de la cabeza de Hamlet y se asoma, en sobreimpresión, contra el alborotado «mar de angustia» que ruge en su interior. Nos encontramos a punto de asistir al monólogo más famoso de la historia:

HAMLET: To be or not to be, that is the question. Whether tis nobler in the mind to suffer the slings and arrows of outrageous fortune, or to take arms against a sea of troubles and by opposing end them?

HAMLET: Ser o no ser. ¿Qué es más noble al espíritu? ¿Sufrir golpes y dardos de la airada suerte o tomar armas contra un mar de angustia y darles fin luchando?

El continuo flagelo masoquista, y la tentación del suicidio, resultan tanto más comprensibles cuanto que Hamlet asiste a esta inquietante tautología: «Claudio soy yo». Qué lógico se dibuja ahora, contra el horizonte del complejo de Edipo y sus tupidos arabescos, el hamletiano vértigo de «morir» —el puñal apunta certeramente hacia el corazón del propio Olivier, que cierra los ojos con gesto de indecible dolor—, «y con un sueño dar fin a la congoja y a los sobresaltos que la carne heredó».



Foto 5: Ser o no ser. Oliver dirige el puñal contra su propio y atormentado corazón.

La angustiada profilaxis de Hamlet contra el pecado de la carne se reitera en la reveladora escena desarrollada en la alcoba materna, donde, ante la súbita aparición del rey muerto, que, como todo objeto interno que se precie sólo el interesado puede ver, Olivier recomienda a una soberbia Eileen Herlie abstinencia:

HAMLET: Goodnight, but go not to my uncles bed. Assume a virtue, if you have it not. Retrain tonight and that shall lend a kind of easiness to the next abstinence, the next more easy...

HAMLET: Buenas noches. Mas... no volváis al lecho de mi tío. Practicad la virtud aun sin sentirla. Conteneos esta noche, pues eso habrá de hacerlos ya más fácil la próxima abstinencia...

La madre muerta

Las ocultas razones del príncipe Hamlet para no proceder a la venganza se resumen en una: garantizar el límite que preserva el espacio materno de un idilio culpable. Dejar al padre, o al tío-padre, ocupar su lugar. Preservar, preservando la vida de Claudio, la tapia que lo protege de la más abominable transgresión. Por eso sólo cuando la reina ha bebido de la copa prevista para envenenar a Hamlet, puede el príncipe moribundo dar muerte al usurpador. ¿Por qué? La evidencia se impone. Muerta Gertrudis, el triángulo se ha roto por el vértice. El peligro ha cesado. ¿Qué puede importar ya? Y, de hecho, este parlanchín inagotable abandona por fin su apasionado discurso, su atareada y frenética defensa, para dar paso al silencio. A la muerte, que es silencio. Al silencio que ha venido a suceder a un complejo materno sobre el que las figuras paternas orbitan como muros que un día se erigieron para frenar una pasión prohibida.



Foto 6: Apoteosis edípica de Hamlet y su madre Gertrudis.

La cámara recopila hábilmente. Va tocando los símbolos de la tragedia. Se desplaza ansiosamente desde la figura agonizante de Hamlet a la silla vacía del rey muerto. Enfoca el lecho desierto de la reina, alfa y omega. Acompaña el cadáver del príncipe, cuya figura tendida se recorta contra un cielo finalmente tranquilo, hasta el torreón abierto al mar donde se inicia la tragedia. Un Olivier tocado por la gracia ha conseguido dar vida a un personaje inmenso en cara y dorso.

Ficha técnica

Título original: *Hamlet*

Título en español: *Hamlet*

Director: Laurence Olivier

Intérpretes: Laurence Olivier (Hamlet), Eileen Herlie (Gertrudis), Basil Sydney (Claudio), Felix Aylmer (Polonio), Terence Morgan (Laertes), Jean Simmons (Ofelia), Norman Wooland (Horatio), Esmond Knight (Bernardo), John Laurie (Francisco), Peter Cushing (Osric), John Gielgud (Fantasma).

País: Gran Bretaña

Año: 1948

Producción: Laurence Olivier para Rank Organization

Guión: Alan Dent y Laurence Olivier

Música: William Walton

Fotografía: Desmond Dickinson (b/n)

Dirección Artística: Carmen Dillon

Montaje: Helga Cranston

Duración: 145 min.

Premios: León de Oro de Venecia; Óscar a la Mejor Película, Mejor Actor, Mejor Dirección Artística y Mejor Vestuario; Globo de Oro.

Notas

¹ Cfr. Ernest Jones, *Hamlet y Edipo*, Barcelona, Madrágora, 1975.

² *Op. cit.*

³ Cito por la traducción de José María Valverde en W. Shakespeare, *Hamlet*, Barcelona, Planeta, 1980. Las cursivas son mías.

⁴ Cfr. Magdalena Cueto, «Hamlet y el tabú de la mujer», en *Deva*, nº 1, Oviedo, enero 1995, pp. 38-45.

⁵ Personalmente estoy de acuerdo con aquellos psicoanalistas que, preservando la validez de los postulados freudianos en multitud de campos, piensan que el complejo de Edipo, tal como ha sido formulado por Freud, es un avatar entre otros de la división sexual del trabajo y de la rigidez de los roles asociados a hombres y mujeres

en el seno de la familia nuclear tradicional. Pienso, por tanto, que, acorde con la plasticidad histórica de nuestro psiquismo, está destinado a desdibujarse de forma paulatina con los nuevos modelos de identidad y convivencia.

⁶ Cfr. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, tomo I, p. 509.

⁷ Tentado de componer «una nueva clave de los sueños», Freud alude a la estabilidad semántica de ciertos símbolos oníricos. Así, entre un catálogo bastante obvio de representaciones de los órganos sexuales masculinos y femeninos, recoge «los escalones, escalas y escaleras y el subir y bajar por éstas [como] representaciones simbólicas del acto sexual» (*op.cit.*, p. 561).

⁸ Cito por la versión original más el doblaje al español de la película.

⁹ «La coincidencia del llamado *carácter histérico* con el de un niño *malo*», dice Freud en *La interpretación de los sueños*, muy pocas páginas antes de bautizar de histérico a Hamlet, «es harto singular».

¹⁰ Cfr. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 509.