

***Hamlet* (1600): del análisis psicológico al psicoanalítico**

VIOLETA CASTRILLO SALVADOR
Universidad de Valladolid

Cuando William Shakespeare (1564-1616) escribió *Hamlet*, en los aledaños del siglo XVII, es posible que tan sólo intentara reflejar un sentir personal inserto en un mundo humanista donde la euforia del Renacimiento tocaba a su fin: la “hybris”¹ había ya cedido ante la constatación de la condición limitada de la criatura humana² y moría ante la imagen desoladora de la “vanitas” –con la que se abriría el período barroco³–; las “utopías”⁴ se desvanecían en la mente del hombre para instalarse en ella su contrapunto, la “melancolía”⁵; el mundo bulli-

¹ Pico della Mirandola, en 1486, escribe *Oratio de dignitate hominis*, ubicando al ser humano en el centro de la creación desde un punto de vista filosófico. Se apoya en la idea de que Dios aporta las condiciones indispensables para el desarrollo ilimitado del ser humano; todo está en manos del hombre y todo es producto de su libre voluntad.

² Montaigne en sus *Ensayos* (1580-1595) y la *Apologie de Raymond Sebonde* (1580) ponen de relieve la limitación del hombre en todos sus aspectos.

³ Tema que desarrollaba “la nada del mundo”, en donde todo es intranscendente, en donde el hombre es sepultado por el caos de la guerra y por el olvido a través de la muerte y el tiempo.

⁴ El hombre, en su total libertad y sin predestinación alguna, es considerado como un microcosmos y, por lo tanto, debe estudiar su situación dentro del macrocosmos con pretensiones universalistas. Las utopías son tipos ideales que responden a una exigencia ética, imposibles de realizarse completamente, es decir, son modelos mentales, imágenes alegóricas, configuraciones humanas que presentan una unidad y un orden cerrados respecto al ser humano, y al mismo tiempo determinan su relación con la naturaleza. La *Utopía* (1516), de Tomás Moro nos muestra una isla con la “forma de media luna” o de “cuerno de toro”, formando un nuevo orden con la naturaleza, en donde las circunstancias sociales de la vida están sometidas a una moralidad natural, cuya esencia puede captarse con la razón.

⁵ La melancolía ya estaba presente en la Edad Media y era conocida como la “acedia” o “el ocio cavilante”, vista desde ángulos negativos ya que se sustraía a la acción salvadora de Dios y sólo éste era el margen de acción que le quedaba a la libertad humana; en esta misma

cioso y el ambiente de fiesta cortesana como modelos de vida, junto al optimismo inicial, fueron cediendo hasta penetrar la imagen de un nuevo loco en los marcos lúdico y literario⁶, que se iría trasvasando a un plano metafísico hasta ser la vida una pura ilusión⁷.

perspectiva se sitúa la visión de Dante (1265-1321) al ubicar a la melancolía en el quinto eslabón de los círculos infernales en la *Divina Comedia*. El contrapunto, y su valoración positiva, lo ofrece ya Aristóteles, quien asignaba un temperamento melancólico a la idiosincrasia de los hombres destacados en las Artes y las Ciencias por ser poseedores de una naturaleza hipersensible y por estar regida su conducta a través de la zona intelectual, en donde se encuentran los ideales, la concepción y el pensamiento puro. En el Renacimiento el “furor melancholicus” se tenía por “furor divinus” y sus artistas se identificaban como gente melancólica. La melancolía como actitud degeneró en culto y moda en el Humanismo y comportaba no sólo un carácter sino toda una actitud ante vida y los hombres: “individuo de fisonomía triste que denota inquietud; sus rasgos son crispados, angulosos; su mirada es fija y dirigida al suelo; es muy excitable y más sensible que activo. El sueño, difícil de conciliar, se halla poblado de horribles pesadillas; en ocasiones sufre largos insomnios y es asaltado por extrañas alucinaciones. Con frecuencia este temperamento induce al suicidio (...) Se ve atormentado por la duda y desconfía de todo (...) Acostumbra a dialogar en voz alta consigo mismo (...) Lleno de contradicciones, desde una actitud entusiasta y dinámica, a un agotamiento falto de energía, en el que se encuentra desesperado y desconfiado”. (O. Colomar, *Fisiognomía*, Barcelona, Plaza & Janés, 1977, pp. 53-59).

⁶ La locura fue un tema abundante a lo largo del Renacimiento. Su mayor desarrollo y difusión surge en el norte, en contraposición al mundo optimista del sur. La nueva imagen del loco viene introducida por la sátira moral de Sebastian Brant, *El barco de los locos* (1494), editada en Estrasburgo. La obra comprende ciento doce capítulos con sus grabados que, bajo el epígrafe de “necedad” o “locura”, encierra todos los vicios y deficiencias humanas, desde los pecados capitales a las locuras cotidianas y las debilidades humanas; su visión coincide, en parte, con la de la Edad Media, pero se desmarca en el método propuesto ya que la locura es la falta de conocimiento en sí mismo y apela a la razón del individuo, quien deberá deducir las pautas de su recto obrar. A la línea de Brant se suma la de Thomas Murner, humanista de Estrasburgo, quien basa el ideal de educación en una doctrina moral. Entre 1510 y 1516, Jerónimo Bosco pinta el cuadro de La nave de los locos, cuyos pasajeros, entregados al vicio, la lujuria y la avaricia, navegan sin rumbo. El tema del cuadro fue muy desarrollado en este período e, incluso, las travesías marítimas con locos fueron reales por la creencia del poder salvífico y curativo de las aguas.

⁷ Erasmo en su obra *El elogio de la locura* (1511), desarrolla dos conceptos de “locura”: en un primer bloque analiza con ironía todos aquellos vicios que dan definición al término: “La locura consiste en dejarse arrastrar por las pasiones”, en oposición a ‘la locura del sabio’, manifestando que la “sabiduría no es otra cosa que el gobierno de la razón” (*op. cit.*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 28); en el segundo bloque la “locura” es la “necedad humanística”, incompatible con “el modo de ser de los hombres” (*ídem.*, p. 63). Es en el sabio “necio”, pasivo, aislado, melancólico e infeliz en el que Erasmo se ceba con vehemencia y en los métodos de las ciencias no científicas que se apartan de la enseñanza de la comprensión para adentrarse en el ángulo inverso, con la creación de falsos dogmatismos. En definitiva, es un contrapunto más al concepto del hombre como microcosmos y el reconocimiento de la finitud humana y de la vacuidad de las disciplinas escolásticas medievales. Así, la locura defendida por Erasmo poseía una doble dimensión: como forma de distanciamiento y de evasión o recreación de la realidad circundante (positiva), o como forma de retraimiento y aislamiento que impedía toda actividad (negativa).

El sentimiento trágico de la vida que presidía otras tragedias como *Julio César*; *Othello*, *El rey Lear* o *Antonio y Cleopatra* respondía a una etapa de madurez de su autor. Sin embargo, aunque sean de gran calidad cada una de ellas, *Hamlet* (1600) no sólo consiguió interesar al público de su época⁸, sino que se convirtió en paradigma de la obra shakespeariana, no tanto como hecho teatral sino como centro de múltiples estudios en torno a su héroe: el príncipe Hamlet. Su texto y su argumento⁹ permiten variados análisis que

⁸ En el Renacimiento los temas de la nobleza y el honor se revitalizan y se viven. El resurgimiento de la figura del héroe noble acaso proceda de una reclasificación de las virtudes y de su naturaleza, ganando terreno las "virtudes cardinales" de la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza en detrimento de las "teologales". Estas virtudes eran atributos indispensables del héroe clásico y, aunque de una forma utópica, del noble. La dignificación, el afianzamiento del honor a través de los motivos clásicos de la fama y la gloria mediante la lucha individual se retoman en el marco teatral como modelo a seguir. La figura de Fontimbrás en *Hamlet* será la portadora del tópico en claro antagonismo a la del melancólico príncipe. En lo concerniente a los temas del honor y la venganza de sangre, sabemos que el gusto teatral de Inglaterra mostraba una actitud en general comprensiva frente a la figura del vengador y no estuvo en contra de la condena que de la venganza privada habían hecho la Iglesia, el Estado y la doctrina moral. (Veáanse los estudios realizados sobre estos temas por A. Tenenti, *Historia Universal*, Barcelona, Planeta, 1992, Vol. VI., pp. 70-145, 169-186; J. Pallí Bonet, *Historia de la Literatura*, RBA, Barcelona, 1995, nº 79, pp. 42 y ss. y E. Frenzel, *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 164 y ss., 368-371).

⁹ Hamlet, presunto heredero de la Corona de Dinamarca, regresa a Elsinor para presidir los funerales de su padre, muerto en extrañas circunstancias. Aún en período de duelo y luto, su madre, Gertrudis, se casa con el hermano de su marido, Claudio, frustrando así la ascensión al trono del único hijo del rey fallecido. Estos acontecimientos obligan a Hamlet a recibir de las causas de la muerte paterna y, sobre todo, inicia una duda incriminatoria en los nuevos monarcas. La aparición de su padre confirma parte de sus sospechas y durante ésta, el fallecido rey reclama venganza por su asesinato en la persona de su hermano, pero exculpando a la mujer, con la prohibición expresa de cualquier represalia sobre ella. Pese a que el hijo jura inmediata justicia, su cólera y su acción quedan replegadas bajo una actitud que pretende ser ficticia: la locura. Con ella como escudo intentará comprobar la verdad de los hechos y calcular con frialdad el método de ajusticiamiento, pero se convertirá en parapeto de la inacción. Sus progresivos retrasos en la ejecución y sus manifestaciones hacen confirmar los temores al nuevo monarca, quien descubre en el ambivalente comportamiento de su sobrino la amenaza que escondía. La representación pública del crimen, el encuentro inquietante con su madre o el asesinato del Gran Chambelán, Polonio, se alzarán como pruebas concluyentes para que Hamlet sea enviado a Inglaterra y ser allí asesinado. El primer plan del rey fracasa al ser intuido y descubierto por el príncipe, quien cambiará, durante la travesía, las cartas de las órdenes encomendadas, y será apresado tras un extraño abordaje pirata. De regreso en Elsinor, se encuentra con el entierro de Ofelia, hija de Polonio, la cual había enloquecido tras el despecho sufrido y el asesinato de su padre por Hamlet. En el cortejo fúnebre se encuentra Laertes, hermano de Ofelia (e hijo de Polonio), tras su regreso a la Corte reclamando justicia por el asesinato vil y por el entierro innoble del cadáver de su padre, hecho que permitió al monarca exculparse en el príncipe y trazar un nuevo plan con el que eliminar a su sobrino: un duelo entre Laertes y Hamlet con una espada envenenada. Las palabras condenatorias y de venganza de Laertes ante la tumba de su hermana obligan a Hamlet a salir del anonimato en el que presenciaba el entierro y retar a su antiguo amigo. El duelo queda impedido por el rey para poderlo llevar a efecto en el castillo tal y como se había tra-

pasan desde una perspectiva sociológica¹⁰ a otra psicológica¹¹ y, por supuesto, a la psicoanalítica.

Es a la luz del psicoanálisis y de Sigmund Freud (1856-1939), cuando el análisis del personaje hamletiano se revitaliza con nuevos enfoques, pero la riqueza de todos sus matices siempre permite una nueva revisión o una nueva consideración en la búsqueda de sus mecanismos de actuación.

“El Psicoanálisis considera la personalidad humana en términos dinámicos, de lucha entre pulsiones y su regulación, entre el deseo y la convención social o norma social, entre el principio de placer y el principio de realidad; porque el equilibrio del yo siempre es inestable, entre el subrepticio ello y el severo super-yo. En definitiva, porque el Psicoanálisis plantea la vida humana como *drama*”¹². Y el *drama* es la propia vida humana, en donde observamos nuestras angustias y anhelos, nuestros sueños frente al dolor real; así, *Hamlet* no deja de ser un poco de nosotros mismos proyectados a un posible futuro desde un pasado que nos observa.

Acaso Shakespeare, intuyendo su latir, quiso mostrarnos un mundo interior del que no sabía salir sin la terapia teatral; posiblemente su “sillón psicoanalista” fuera el escenario, en donde abrió su interior ante un “alter-ego” al que llamó *Hamlet*. Allí sus pulsiones se mostraron a la luz diurna, en él se vertió todo el diagnóstico de sus más íntimos deseos y, allí, lanzó un terrible pronóstico desde el eco de su soledad: sólo la muerte podía poner fin a su lucha entre deseo y realidad.

Es igual de probable que, avanzando el tiempo, fuera ese mismo motivo el que llevara a Freud denominar a esta tragedia *drama psicopatológico* ya que deja de ser psicológico “cuando la fuente de ese sufrimiento, que hemos de compartir y del cual se espera que derivemos nuestro placer, no es ya un con-

zado. El enfrentamiento se va librando en favor del príncipe y su madre bebe el licor envenenado por Claudio para Hamlet, por lo que agoniza emponzoñada. Entre la confusión, Laertes proporciona una herida a su contrincante con la espada preparada y éste le devuelve la estocada con la misma arma mortal. Ante el fin cierto, Laertes confiesa el engaño y culpa de todo al ambicioso rey. Hamlet hiere mortalmente al monarca y le obliga a beber el resto de la copa. Entre estertores, el príncipe de Dinamarca otorga su voto sucesorio al admirado Fontimbrás, príncipe de Noruega, joven guerrero, ambicioso y orgulloso de su estirpe, quien llevará a efecto los funerales de toda la monarquía danesa.

¹⁰ Desde una perspectiva humanista, vemos que Shakespeare domina y juega con los dos tópicos de la época: el teatral y el de la cultura del momento. Si el primero se ciñe al de la venganza de Hamlet por el asesinato de su padre, el segundo presenta el conflicto de la acción, en claro detrimento por el portador de “la locura melancólica”, lo que le sitúa en una línea próxima a las críticas que otros autores más o menos cercanos -Erasmus entre ellos- hicieron sobre este “humor”.

¹¹ La caracterización de Hamlet responde al saber psicológico que sobre la melancolía existía en el Renacimiento (Veánse sobre el tema *Historia de la Literatura*, Madrid, Akal, 1991, Vol. III, pp. 62 y ss. y Colomar, *op. cit.*, pp. 50-60).

¹² I. Paraiso, *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis, 1995, p. 94.

flicto entre dos motivaciones inconscientes casi por igual, sino motivaciones conscientes y reprimidas”¹³.

El psicoanálisis permite, en el hecho teatral, separar al paciente que se sincera y al terapeuta, el psicoanalista, para que sea éste el que vaya analizando los actos que acrediten el diagnóstico. En este punto radicará nuestro esfuerzo y de él partiremos.

Desde el psicoanálisis, Hamlet representa el prototipo del individuo que posee una infancia normal, en la que se muestra un correcto desarrollo de la personalidad en la evolución psicogenética; el paso a la juventud se presenta sin traumas conscientes y permite la elaboración del arquetipo del noble humanista y el desarrollo de un carácter reflexivo-extravertido, o reflexivo-perceptivo extravertido¹⁴. El primer trauma surge ante la muerte trágica y repentina del padre, hecho que le sumirá en un duelo que potenciará su carácter reflexivo, pero anulando parte de la extraversión; a este trauma se encadena otro que no podrá superar: el nuevo matrimonio materno. En este hecho radica el primer desajuste profundo de su psiquis, produciéndose un paso decisivo de la melancolía a la neurosis obsesiva, que terminará desembocando en una esquizofrenia introvertida tras el encuentro con el Espectro paterno (de donde saldrá el juramento de venganza en el asesino sucesorio y el de impunidad en la madre incestuosa y lasciva).

Para conocer su evolución desde el principio, nos apoyamos en la definición que da Ofelia¹⁵ de Hamlet, antes del trauma que le ocasiona la abrupta muerte paterna, para creer que no hay motivos de sospecha en su paso por los estadios pre-genitales. Es en la etapa o estadio ‘fálico’ en donde desarrollaría, como un niño más, el “complejo de Edipo”¹⁶.

Ya en la adolescencia, Hamlet muestra una evolución del “complejo de Edipo positivo”: puesto que el objeto deseado (la madre) y sus pulsiones de incesto y

¹³ S. Freud, “Personaje psicopáticos en el teatro” en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, tomo II, pp. 1271-1272.

¹⁴ I. Paraiso, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵ OFELIA: (...) El ojo, la lengua, la espada del cortesano, del sabio; la esperanza y la rosa del buen gobierno; el espejo de la moda, el modelo de las formas; la observación de todos los observantes” (Acto III, escena 1.^a).

¹⁶ El “complejo de Edipo” es “el período culminante de la sexualidad infantil en el que termina de desarrollarse la pulsión sexual objetual, la que va a tomar la característica de incestuosa, pues se ha apuntalado en la pulsión de autoconservación y por lo tanto elegirá como objeto al mismo que satisfacía a esta pulsión. Transcurre alrededor de los cuatro a seis años. Luego el niño entra hasta la pubertad en un “período de latencia” de la sexualidad, similar a las glaciaciones en el desarrollo de la humanidad (...). La represión o el sepultamiento del complejo de Edipo centrada en el incesto y el parricidio es condición para el acceso a la cultura. En su lugar, como “monumento conmemorativo” se establece una estructura en el aparato psíquico llamada super-yo” (J. L. Valls, *Diccionario freudiano*, Madrid, Julián Yébenes, 1995, pp. 137-138).

parricidio quedarán sepultados en el inconsciente, formándose el “super-yo” –el encargado del control del “yo,” indicando lo que ‘se debe hacer’ y lo que ‘no se debe hacer’. “Para ello obligará al yo a utilizar mecanismos de defensa inconscientes (represiones secundarias o ‘esfuerzos de dar caza’) ante la pulsión, causándole angustia si no lo hace”¹⁷–.

Ya situado el complejo de Edipo en el inconsciente, la imagen paterna se restablece y se recarga de valores positivos que permiten descubrir el verdadero significado de la presencia del padre como pareja de la madre y se anulan, de un modo consciente, los intentos de competir con él o de ir contra el “super-yo”. Así, se da paso al período de formación en el que Hamlet abandona el hogar familiar y se instala en Wittenberg –cuna de la reforma luterana– en donde desarrollará su temperamento reflexivo-extrovertido. Este marco instructivo va a permitir marcar una fuerte diferencia en la escala de valores entre el rey y su hijo: el rey Hamlet responde a un patrón medieval del “noble militar”; el príncipe Hamlet al renacentista de “sabio guerrero”.

Es en este período de formación, en donde se ha producido el sepultamiento¹⁸ del complejo de Edipo, en donde vemos que su sexualidad ha ido evolucionando a la etapa de placer, pero sin haber alcanzado la de procreación¹⁹ ni el principio de realidad: Ofelia es el objeto en el que se centran esas pulsiones sexuales y su correspondiente libido.

Si el complejo de Edipo, en el momento del fallecimiento del padre, estaba sepultado en el inconsciente de Hamlet desde un plano sexual, no podemos decir lo mismo de sus pulsiones (deseo de muerte o asesinato paterno y “ocupar su lugar”) si las presentamos desde las perspectivas de un príncipe

¹⁷ *Ídem*, pp. 611-612.

¹⁸ “Hundimiento o destrucción del complejo edípico, indica un grado mayor de la represión, por lo menos está referido a una represión con éxito, no retornable desde lo reprimido. Freud aparentemente se refiere a los deseos incestuosos de la sexualidad infantil que como tales serían sepultados (la investidura del objeto deviene en identificación secundaria, esa identificación es la transformación de lo que era un deseo en un rasgo de carácter propio del yo)”. (Valls, *op. cit.*, pp. 560-561).

¹⁹ Para esta afirmación nos apoyamos en varios fragmentos: Laertes, de edad similar a la de Hamlet, aconseja a su hermana precaución en una relación que no tiene visos de deseos matrimoniales: “En cuanto a Hamlet, y a esta broma de sus complacencias, considéralo una moda y un juego de su sangre, una violeta en la juventud de la naturaleza primaveral, algo prematuro, no permanente; dulce, no duradero; el perfume y el solaz de un minuto, y nada más” (Acto I, escena 3^a). Un poco más adelante, esta idea de sexualidad no procreativa se refuerza cuando el padre de Laertes, Polonio, excusa de todo vicio al “ir con mujeres” porque: “esos deslices acostumbrados, locos y lascivos, que son compañeros famosos y conocidos de la juventud y la libertad” (Acto II, escena 1^a); y, en la escena anterior, recuerda a su hija que “esas llamaradas, hijita, dando más luz que calor, apagándose en su misma promesa, mientras se hace, no tienes que tomarlas por fuego”. Por último, Hamlet, en su encuentro con Ofelia, señala: “nuca os he dado nada (promesas de matrimonio)” y “No deberíais haberme creído, pues la virtud no puede injertarse en nuestro antiguo tronco sin que conservemos el sabor de éste. No os amé” (Acto III, escena 1^a).

heredero. Así, estos mismos instintos, que se habían mantenido en el preconscious²⁰ a través de la 'segunda censura' e, incluso, formaban parte del 'super-yo' por medio de la represión, sufren una introversión libidinal²¹ en el presunto duelo inicial por la muerte de su padre²² y degeneran en una clara melancolía²³ —espléndidamente dibujada en Hamlet con todas las dudas del

²⁰ "Segundo sistema de la primera tópica, está formado por contenidos que son accesibles para la conciencia (...) Freud sitúa una *segunda censura*, de naturaleza igual a la primera pero con función diferente: no deformante sino selectiva. Esta "segunda censura" evita que acudan a la conciencia preocupaciones perturbadoras, y ayuda a la atención" (I. Paraíso, *op. cit.*, p. 26).

²¹ "Retiro de la investidura libidinal de las representaciones preconsciouses, lo que produce el apartamiento de los objetos reales reemplazándolos por los de la fantasía, mecanismos todos correspondientes a la represión secundaria de las neurosis llamadas hísticas o de transferencia (...) En esta introversión el alejamiento de la realidad no es total. La investidura inconsciente del objeto deseado persiste y retorna de lo reprimido a través de la fantasía que realiza el deseo objetual" (Valls, *op. cit.*, pp. 317).

²² Su caracterización en la obra se presenta de forma indirecta, a través de las palabras de su madre: 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. HAMLET. (...) no es el abundante río en los ojos, ni el aspecto abatido del rostro, unido a las formas, modos y aspectos del dolor, lo que me puede expresar con verdad... (Acto I, escena 2.ª). Desde el psicoanálisis, el duelo se caracteriza "por el talante dolido, la pérdida del interés por el mundo exterior (...) Es un proceso de libido objetual que no encuentra salida, pues el objeto no pertenece más a la realidad, lo que produce a su vez un aumento de la añoranza (...) El dolor psíquico del duelo es causado por una sobreinvertida de la añoranza del objeto sumada a la imposibilidad de satisfacerla, lo que genera el desvalimiento característico del que está pasando por ese proceso" (Valls, *op. cit.*, pp. 212-213). Freud, en *Duelo y melancolía* (1915), distingue ambos términos a través de un análisis comparado de los síntomas, pero, ante todo, de las causas. Así, el duelo se produce, exclusivamente, "por la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente"; los síntomas son muy semejantes a los de la melancolía, a excepción de "la perturbación del amor propio", pero, a diferencia de la enfermedad, el duelo no puede denominarse tal ya que finaliza tras un período más o menos largo y la realidad vuelve a imponerse y al final de su labor "vuelve a quedar el yo libre y exento de toda inhibición" (S. Freud, *op. cit.*, pp. 2091-2092).

²³ En la obra ya aludida de *Duelo y melancolía*, Freud revisa este segundo estado caracterizándolo, desde el punto de vista de la psiquiatría, como "un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio". Las causas de la melancolía estriban en que la pérdida "es conocida al enfermo, el cual sabe a *quien* ha perdido, pero no lo *que* con él ha perdido. En este paciente se muestra "una extraordinaria disminución del amor propio, o sea un considerable empobrecimiento de su *yo*". Se produce una autocrítica en la que, una vez analizada, se descubre en ella un desplazamiento puesto que "los reproches con que el enfermo se abruma corresponden en realidad a otra persona, a un objeto erótico, y han sido devueltos contra el propio *yo* (...) De este modo se transformó la pérdida del objeto en una pérdida del *yo*, y el conflicto entre el *yo* y la persona amada, en una disociación entre la actividad crítica del *yo* y el *yo* modificado por la identificación". Así pues, la melancolía "depende del predominio del tipo narcisista de la elección del objeto" y "la pérdida del objeto erótico constituye una excelente ocasión para hacer surgir la ambivalencia de las relaciones amorosas (...) Las situaciones que dan lugar a la enfermedad comprenden todas aquellas de ofensa, postergación y desengaño, que pueden introducir, en la relación con los objetos, sentimientos opuestos de amor y odio" (Freud, *op. cit.*, pp. 2091-2096).

'humor melancólico' de la época: por él pasan la duda religiosa sobre la predestinación²⁴, la duda sobre la realidad²⁵ y la duda saturnal que personificaba la inteligencia y la inacción²⁶. Dicho con otras palabras, cuando la obra se inicia, vemos a un Hamlet en un proceso de duelo en donde "las extrañas circunstancias de la muerte paterna" le suscitan el retorno del preconscious al consciente, en donde residían sus deseos de muerte (y acaso asesinato) para poder ocupar su lugar en el trono. La muerte repentina le obliga a retirar las investiduras y aparecen sensaciones de culpabilidad y remordimientos. Sin dar tiempo, en el proceso del duelo, a que la investidura se desprendiera de la representación del objeto perdido y pasase a otro objeto que lo reemplazase, es decir, sin tiempo a que se produjera la resignación, los nuevos traumas se van a desarrollar a gran velocidad: las segundas nupcias de la madre con su cuñado (hermano del rey fallecido) impiden la posibilidad de que Hamlet ascienda y ocupe "el lugar paterno"²⁷.

Esta frustración²⁸ permite una regresión²⁹ al complejo de Edipo y una reorganización de él a través de la retirada de las investiduras. El odio hacia el rival-

²⁴ HAMLET. (...) el espíritu que he visto puede ser el diablo, y el diablo tiene poder para tomar una figura agradable, sí, y quizá, por mi debilidad y mi melancolía, como es tan potente con tales espíritus, me engaña para condenarme (Acto II, escena 2.^a).

²⁵ HAMLET. (...) Si su culpa oculta no se escapa de su perrera en un cierto parlamento, es un espíritu condenado lo que hemos visto, y mis imaginaciones son tan torpes como la fragua de Vulcano (Acto III, escena 2.^a).

²⁶ HAMLET. (...) ¿Qué es un hombre si su principal bien y la adquisición de su tiempo es sólo dormir y comer? Una bestia, nada más. Ciertamente que quien nos hizo con tan amplio entendimiento para mirar delante y detrás, no nos dio esa capacidad y esa razón divina para que se enmoheciese en nosotros sin usar. 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 partes 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 4.^a). El pasaje más conocido que aborda esta temática es el del Acto III, escena 1.^a, que se abre con "Ser, o no ser", y que se cierra con la síntesis básica: "La conciencia nos hace cobardes a todos, y el colorido natural de la resolución queda debilitado por la pálida cobertura de la preocupación, y las empresas de gran profundidad y empuje desvían sus corrientes con esta consideración y pierden el nombre de acción"

²⁷ HAMLET. (...) Él —Claudio— ha matado a mi rey y ha prostituido a mi madre, incrustándose entre la elección del trono y mis esperanzas... (Acto V, escena 2.^a).

²⁸ "Alteración de la realidad por la cual le es denegada al sujeto la satisfacción de determinadas pulsiones sexuales o sublimaciones de ellas, incluyendo vínculos amorosos inhibidos en su fin" (Valls, *op. cit.*, p. 261).

²⁹ Proceso psíquico realizado por todo el aparato psíquico o por partes de éste, defensivo generalmente ante la pulsión del ello, ante el deseo reprimido, ante las frustraciones de la realidad del objeto, que implica un previo reconocimiento de una direccionalidad tópica (...) y una progresiva evolución libidinal (...) en el mismo aparato psíquico, contraria a las cuales sería la dirección tomada a la regresión (...) Se regresa tópicamente del preconscious al inconsciente, y en lugar de concluir el arco de la pulsión en la acción del polo motor, se regresa al polo perceptual, ambas regresiones tópicas. Cambia así la forma de representación: de palabras a cosas, a imágenes (...) La regresión libidinal, relacionada con lo evolutivo 'diacrónico', es aquella que se dirige a los puntos de fijación que surgen durante la evolución de la sexualidad, merced a los hechos traumáticos sucedidos en ella (...) La represión del complejo de Edipo es el mayor trauma de la sexualidad infantil". (*Ídem*, pp. 216-218).

padre se irá desplazando hacia la madre y, en su lugar –y por la melancolía– la imagen del fallecido va a sufrir un proceso de revestimiento y sublimación, es decir, una identificación secundaria³⁰ invertida, derivando en una reconstrucción hacia el “complejo de Edipo negativo”. Al mismo tiempo se inicia un retroceso psíquico de las etapas de formación, produciéndose un retorno a la del ‘hijo expósito’, en la que “El niño se siente rechazado (...) y que, carente de conocimientos y medios de acción, esquivo el combate mediante la huida o el enfurruñamiento”³¹ Sin embargo, ya inserto en la melancolía, Hamlet, como hemos visto, ha revestido sus pulsiones libidinales inconscientes y preconsientes con sentimientos de culpabilidad y autorreproche. La acumulación de trauma, duelo y actitud melancólica sólo le permite el distanciamiento del mundo y de las personas que le han llevado a ello y pide su retorno a Wittenberg, lo que los nuevos reyes le niegan. Esto imposibilita una terapia curativa y le arroja, de lleno, hacia una neurosis obsesiva³² que irá degenerando con los siguientes acontecimientos.

³⁰ “Tipo de identificación que se produce después de reconocerse el objeto como fuente de placer y el rival como fuente de hostilidad, pues se opone a la obtención del placer del objeto” (*Ibidem*, p. 301).

³¹ I. Paraiso, *op. cit.*, pp. 99-100.

³² Freud califica a la neurosis obsesiva como de “conciencia inconsciente de culpa” y añade que “esta conciencia de culpabilidad tiene su origen en ciertos acontecimientos psíquicos precoces, pero encuentra una renovación constante en la tentación reiterada en cada ocasión reciente y engendra, además, una expectación angustiada que acecha de continuo una expectación de acontecimientos desgraciados, enlazada, por el concepto de castigo, a la percepción interior de la tentación (...) El proceso de represión que conduce a la neurosis obsesiva es un proceso imperfectamente cumplido y que amenaza fracasar cada vez más” (S. Freud, “Los actos obsesivos y las prácticas religiosas” (1907), *op. cit.*, pp.1340-1341). Valls nos da una definición complementaria cuando define la neurosis obsesiva como la “producida como efecto de la represión secundaria, que realiza el yo inconsciente ante las pulsiones del ello. Como la represión secundaria no es totalmente eficaz, las pulsiones del *ello* a veces consiguen retornar a lo reprimido (...) En el desarrollo de cualquier individuo hay una etapa de ‘inmoralidad infantil’. En ellas suceden vivencias traumáticas sexuales, primero pasivas y luego activas que, respectivamente, posibilitan la represión y retornan más tarde como autorreproche (...) La defensa secundaria da origen a la compulsión de cavilar, pensar sobre las cosas suprasensibles, compulsión de contar y manía de duda (...) Junto a los temores obsesivos actuales, aparecen sanciones y juramentos, juramentos que debe cumplir sin entender por qué. Además expresa constantemente pensamientos de incertidumbre (...) Cree y no cree al mismo tiempo. Por ejemplo, cree en los signos premonitorios, en la posesión de pensamientos proféticos, al mismo tiempo de poseer una estructura en apariencia hiperracional de su pensamiento. De la tendencia a la incertidumbre surge (...) la elección de temas ambiguos o no resolubles (...) En el obsesivo habría una regresión del actuar al pensar (regresión yoica), el pensar sustituye a la acción”. (Valls, *op. cit.*, pp. 385-397). El estudio freudiano de la neurosis obsesiva es extenso y un mayor conocimiento y esclarecimiento de la enfermedad se muestra en *Análisis de un caso de neurosis obsesiva (caso “El hombre de las ratas”)*, (1909), en cuya “Parte teórica” nos adentra en los caracteres generales, las singularidades psíquicas y la vida instintiva de los neuróticos obsesivos (S. Freud, *op. cit.*, pp. 1473-1486). En “Sobre las causas ocasionales de la neurosis” (1912), analiza tres tipos de causas desencadenantes de la misma enfermedad (S. Freud, *op. cit.*, pp. 1718-1722).

Las causas desencadenantes de su desequilibrio se presentan a gran velocidad en el Acto I y concluyen con la aparición del Espectro paterno. Éste le verifica sus sospechas sobre las causas de la muerte del padre (asesinado por su hermano para poder ascender al trono a través del matrimonio con la reina) y le recuerda su obligación filial y regia de la venganza, exclusivamente en la persona del que ahora es rey, Claudio, con una extrema advertencia de que no la extienda a la madre: “Pero, como quieras que procures hacerlo, no te manches el alma, y que tu alma no prepare nada contra tu madre”³³. Ello le obligará, desde la neurosis obsesiva en la que se encuentra, a un rápido juramento de llevarla a efecto; pero se iniciarán una serie de demoras en su ejecución porque, para Hamlet, el verdadero mal radica en la madre, a quien ha jurado no tocar, pero que se convierte en el centro de su odio al ser la causa generadora de todos los males y, a partir de ahí, odio y duda se alternan y complementan en una parálisis progresiva de la actividad. Acaso duda y odio podrían argumentarse así en el preconsciente de Hamlet: “aunque mate a mi tío, mi madre siempre podrá casarse con otro y, si lo mato sin justificación social, mi ascenso al trono puede verse peligrado por el rechazo del pueblo –que siempre se mantendrá fiel³⁴– y de la aristocracia³⁵”. Así pues, vemos que la raíz del retroceso en la ejecución de la promesa, en la escena, va a estar presidido por la frustración³⁶, el odio y la duda³⁷, lo que permitirá que los momentos climáticos de la acción siempre se salven a favor del rey y en detrimento de Hamlet.

³³ W. Shakespeare, *op. cit.*, Acto I, escena 5.^a

³⁴ REY: (...) 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, se pesa el castigo dado al culpable, pero nunca la culpa. (Acto IV, escena 3.^a).

³⁵ Tal como recuerda José María Valverde, en nota a pie de página, “el trono de Dinamarca era electivo; el Rey –sólo– promete su voto, no la sucesión sin más”. (*op. cit.*, p. 11).

³⁶ En “Sobre las causas ocasionales de la neurosis” (1912), Freud otorga como causa de la enfermedad neurótica a la *frustración* al observar que “el individuo conservaba la salud mientras su necesidad de amor era satisfecha por un objeto del mundo exterior, y contrae la neurosis en cuanto pierde tal objeto y no encuentra una sustitución del mismo” (S. Freud, *op. cit.*, p. 1718).

³⁷ Dentro de la neurosis obsesiva es primordial la relación de amor-odio en los enfermos: “si contra un amor intenso se alza un odio tan intenso como él, la consecuencia inmediata tiene que ser una parálisis parcial de la voluntad, una incapacidad de adoptar resolución alguna en cuanto a todos aquellos actos cuyo móvil haya de ser el amor (...) Se tiende a hacer el mayor uso posible del mecanismo de *desplazamiento* (...) Con ello queda instaurado el régimen de la *obsesión* y de la *duda* (...) a consecuencia de la inhibición del amor por el odio, en cuanto el mismo se propone realizar algún acto” (S. Freud, *op. cit.*, pp. 1480-1483).

Desde el marco del Psicoanálisis, lo que observamos es una evolución de la neurosis obsesiva a la esquizofrenia introvertida³⁸ y el debate del héroe entre la culpa de 'angustia social'³⁹ y la 'culpa primordial'⁴⁰:

El nuevo rey ha incurrido en una culpa primordial, pero sus delitos son los mismos que los que Hamlet hubiera deseado hacer (el complejo de Edipo positivo) por lo que, en cierta medida, se ve obligado a fundamentar la venganza por otros cauces, los de la culpa social. Desde este marco es necesario una justificación externa que acredite dos aspectos: que el resarcimiento personal se convierta en una condena social y que ésta permita, definitivamente, su ascensión al trono; pero ¿y su madre reina?, veremos que sólo es posible la realización *ad libitum* de la promesa impuesta cuando la madre, causa motriz del mal,

³⁸ Nos hemos arriesgado a este diagnóstico conociendo el de "histeria" de Freud y Jones (I. Paraiso, *op. cit.*, pp. 152-156). Freud, cuando resume el argumento de la obra, indica que Hamlet jura venganza ante el espectro paterno sobre el nuevo rey y su madre, cuando creemos demostrado que esto no es cierto y que, en gran medida, la imposibilidad de matar a la reina, por orden expresa del cónyuge muerto, es el detonante de toda su enfermedad. Aunque esto no determina el diagnóstico entre histeria o esquizofrenia y aun a sabiendas de la incompatibilidad real de la progresión de neurosis obsesiva en esquizofrenia, nos permitimos analizar a Hamlet desde su sintomatología teatral, es decir, como figura de ficción en la que no todos los resortes reales coinciden. De la misma forma, el cotejamiento del cuadro clínico entre ambas enfermedades nos hace creer más en este diagnóstico de "esquizofrenia" que en aquel de la "histeria". Sobre la primera se dice: "Freud la ubicó –la esquizofrenia– dentro de las psiconeurosis narcisistas, o sea afecciones con el narcisismo herido, con el yo herido, ambos deben ser restañados elevando el nivel de libido puesta en el yo (...). En la esquizofrenia 'hebefrénica' el sujeto intenta reconstruir el mundo de los deseos objetales invistiendo con libido narcisista a partes del yo como las representaciones-palabra, palabras, entonces, que ya no *significan* a las representaciones-cosa sino que *son* ellas, son tratadas como tales. Pero no momentáneamente, como en el chiste, sino duraderamente como un intento desesperado del yo preconscious de restaurar un mundo representacional resquebrajado desde el inconsciente, resquebrajamiento que no ha terminado y está ligado al yo (...). La investidura de la representación inconsciente (el deseo) fue proyectada al objeto y el sujeto se quedó sin deseos, sin pulsiones; el poseedor de ambos, de toda su libido, es ahora el objeto. En éste a su vez sufrieron varias formas de disfraz, según el cual se constituirán las diversas formas de delirio; a saber: de persecución, celos, erotomanía y megalomanía. Construcciones todas dedicadas a desautorizar por parte del paciente varón la frase 'yo lo amo a él'. Se usa, entonces, el mecanismo de proyección, el deseo homosexual no se percibe como propio, sino como del objeto en el que también sufre transformaciones de diferentes maneras según la forma clínica. En este delirio persecutorio, el amor regresa a odio" (Valls, *op. cit.*, pp. 238-241).

³⁹ "Se produce cuando el sujeto realiza actos no bien vistos o prohibidos por la autoridad (...) Se suma la angustia de la conciencia moral o del superyó o sentimiento de culpa, siempre que se realizan actos contrarios a las leyes que rigen la comunidad social. El individuo se siente condenado por la comunidad, lo que aumenta su aislamiento narcisista; o intenta contrarrestarlas buscando ser aceptado por ella, sea por actitudes conciliatorias, sea con actitudes altaneras y desafiantes" (*Ídem*, p. 173).

⁴⁰ "Culpa originaria de la cultura humana sentida por los hijos, hermanos aliados, que cometieron el asesinato del padre primordial de la horda primitiva (...) Con esta culpa nacen la moral, las religiones, la ética, las prohibiciones máximas de toda la cultura: la del incesto y la de matar" (*Ibidem*, pp. 173-174).

yace envenenada. En estos planteamientos discurrirá gran parte de la acción y su odio se proyectará en otros personajes.

Todos los aspectos reseñados hasta aquí –desde su nacimiento hasta la aparición del padre muerto– ocupan sólo las dos primeras escenas del Acto I; desde este punto hasta la escena 4.^a del Acto IV –con el encuentro con Fontimbrás y el inicio de su viaje a Inglaterra– lo que presenciaremos será el desarrollo de su enfermedad y esa lucha entre los dos tipos de culpa.

La manifestación visible del Espectro es, sobre todo, un recurso teatral que permitirá al espectador conocer la última causa desencadenante en la que se debatirá Hamlet. Sin embargo, al obligar a los testigos a la jura del silencio de los hechos y que sólo vuelva a ser visible ante Hamlet (Acto III, escena 4.^a), la aparición se transforma en un síntoma más de la locura hamletiana: las alucinaciones. Como hemos dicho, si bien las palabras de un muerto son excusa suficiente en el marco teatral para llevar a efecto la venganza, no lo son desde un marco social, en el que el héroe luchará por el poder. Autorreproche y justificación –narcisismo y duda– son los elementos esenciales del retraso del juramento dado; juramento que se convierte en el resorte de la no-acción principal, llenándose las escenas de elementos secundarios que redundan en el pronóstico establecido de neurosis obsesiva y esquizofrenia. Hasta la escena del Acto IV que hemos reseñado, encontramos cuatro *momentos climáticos*:

1-La representación teatral en la Corte. Recordamos que aquí Hamlet acuerda, con los cómicos de la legua que llegan a palacio, la puesta en escena del asesinato de su padre ante la presencia de los reyes. Su finalidad es la descubrir la verdadera culpabilidad de uno o de ambos y la de, acaso, replegar su autocensura y autorreproche; por otro lado, es un acto social: si el rey descubre su culpa en ella, la venganza de sangre se convierte en ajusticiamiento social y, para ello, reclama la presencia de un testigo fiel, la de Horacio.

Pese a que la auto-inculpación del rey es patente, la venganza es detenida al encontrarse Hamlet con él en el momento que sus remordimientos le incitan al examen de conciencia y de culpa; así, cree que sólo se haría justicia (personal), pero no venganza: “Un bribón mata a mi padre, y por ello, yo, su único hijo, envío al Cielo a ese bribón. Ah, eso es paga y salario, no venganza”⁴¹.

2-El último encuentro de Hamlet y Ofelia. Hemos ido viendo cómo Ofelia recibía los favores de un joven príncipe conocedor del trato galante y cortésano; tras los acontecimientos ya señalados (matrimonio de la madre y aparición del Espectro), Ofelia es la primera persona que da fe del cambio físico de Hamlet y de la agudización de los síntomas ya existentes⁴². Al creer su padre que la

⁴¹ Shakespeare, *op. cit.*, Acto III, escena 3.^a

⁴² OFELIA. (...), y en esto el príncipe Hamlet, con el jubón todo abierto, sin sombrero en la cabeza, con las medias sucias, sin ligas y caídas hasta el tobillo como grilletas, un pálido

causa del mal del sucesor al trono puede ser el amor despechado, reyes y consejero preparan un encuentro entre los dos jóvenes. El resultado se desarrolla en el Acto III, escena 1ª: En él volvemos a encontrarnos con otro desplazamiento a través de una transferencia⁴³; es decir, acaso Ofelia posea la misma edad que la madre cuando se formó en Hamlet el complejo de Edipo; los valores que en ella encontraba, y causa del proceso edípico, se tornan ahora negativos y, estos mismos, son los que transfiere a la joven volviendo en odio un incipiente amor⁴⁴; dicho de otra forma, a través de Ofelia, Hamlet crea un mecanismo de defensa, el de la proyección⁴⁵.

3-*El encuentro de la madre y el hijo en la cámara nupcial*. La culpabilidad del monarca queda patente, pero no la exculpación de la reina. Habiéndose desplazado hacia ella el odio y el sentimiento de culpa, Hamlet intentará forzar su imputación con el encuentro. Se produce un efecto inverso en Hamlet: si para el ajusticiamiento del rey necesita la conformidad social, para el de la madre sólo necesita una justificación individual. El interrogatorio y la tensión llegan a tal extremo que es necesaria la presencia del Espectro para que el hijo no se deje guiar de la cólera y la asesine por las mismas causas que, en el complejo de Edipo, se desarrollaban en él: el incesto con el cuñado tras el regicidio. Si en Claudio este hecho es 'disculpado' por Hamlet, pues 'él también lo

como una camisa, con las rodillas entrecuchándose, y una mirada tan digna de piedad como si le hubieran soltado del infierno para hablar de horrores (...) Me agarró por la muñeca, sujetándome fuerte (...) Hecho esto, me dejó ir, y con la cabeza vuelta sobre los hombros, pareció encontrar el camino sin los ojos, pues sin su ayuda salió de la puerta, dirigiendo su luz hacia mí hasta el final (Acto II, escena 1ª).

⁴³ "Es un fenómeno que tiene una explicación fenomenológica y una metapsicológica. La fenomenológica es la que resulta del traslado del afecto que corresponde a vivencias del pasado en el presente. Se viven, entonces, escenas del pasado o los afectos correspondientes a ellas en escenas actuales. Tienen, como hemos dicho, una explicación metapsicológica. Podemos iniciarla diciendo que se produce un traspaso del *quantum* de energía libidinal correspondiente a una representación de deseo objetal inconsciente reprimida, hacia una representación-palabra preconsciente, con la que se mantiene un tipo de relación asociativa (contigüidad, analogía u oposición), desconocida por el yo preconsciente (...) La pulsión, o el efecto reprimido, no está domeñado, simplemente se desplaza a un suceso actual, el que por alguna ley de la asociación revive aquella pulsión como si fuera actual" (Valls. *op. cit.*, 629-630).

⁴⁴ HAMLET: Sí de veras: porque la fuerza de la belleza transformará a la honradez, de lo que es en una alcahueta, antes que la fuerza de la honestidad pueda convertir a la belleza en su semejanza. Antaño, esto fue una paradoja, pero ahora el tiempo lo prueba. Yo os amé en otro tiempo. (Asociación con la madre y su proceso) (Acto III, escena 1.ª).

⁴⁵ "Con respecto a la proyección neurótica, están los celos neuróticos, producto de una fantasía de infidelidad reprimida por el yo sujeto y por lo tanto no aceptada como propia, pero sí sentida en el objeto (...) Freud habla del mecanismo del desplazamiento de una representación preconsciente a otra, el hecho, también mencionado y aceptado por Freud, es que esta representación preconsciente sustitutiva produce angustia cuando es percibida en el mundo exterior y a partir de ese momento se actúa con este mundo externo de manera que se pueda evitar encontrar en él a la representación temida en cuestión" Valls, *op. cit.*, p. 464).

deseaba', en la madre es condenatorio por haber permitido que los deseos se hagan realidad, pero no con el sucesor legítimo, él mismo. En esta escena se muestra la inversión del complejo de Edipo, con una sublimación de la figura paterna y, por lo tanto, el desplazamiento del odio a la materna.

Importante es esta misma escena puesto que en ella se desarrolla uno de los momentos más escabrosos en la interpretación de la actuación de Hamlet: el asesinato de Polonio, consejero real y padre de Ofelia y Laertes. Dada su caracterización en la obra (ambicioso, astuto, retórico y advenedizo; ya consejero del rey antes de ocupar el trono y, por lo tanto, posible cómplice⁴⁶), creemos que Hamlet sí sabía quién estaba escondido y que su acto responde a un desplazamiento⁴⁷ y a una megalomanía⁴⁸; es decir, mata al consejero porque se le ha prohibido matar a la madre; pero también es causa de su situación actual y lo asesina por el desprecio que siente hacia la estirpe y modelo de cortesano que Polonio representa.

Aún es posible encontrar otra interpretación a la muerte de Polonio: ver cómo, efectivamente, un asesinato sin causa justificada jurídica o socialmente puede conllevar el castigo de Hamlet: la muerte del consejero precipita la marcha del príncipe a Inglaterra⁴⁹.

4-La sublimación de Fontimbrás. El joven príncipe de Noruega se nos va perfilando a lo largo de la obra como el prototipo del noble medieval: valiente, ambicioso, orgulloso... Desde el inicio vemos que le mueve otro tipo de venganza: la de recuperar todos los territorios perdidos por su padre, en favor de Dinamarca, tras un desafío a muerte en combate⁵⁰. Obligado a posponer su

⁴⁶ HAMLET: (...) Desde luego, este Secretario ahora es muy silencioso y secreto y grave, después de ser en la vida un villano necio y charlatán (Acto III, escena 4ª).

⁴⁷ "Tipo de mecanismo caracterizado del proceso primario por el cual la energía psíquica pasa libremente de una representación a otra, desinvirtiendo a una e invirtiendo a otra según las leyes de asociación (...) En el yo inconsciente puede usarse el desplazamiento con fines defensivos; lo hace mediante el libre movimiento de la investidura entre las representaciones siguiendo las leyes de la asociación, consiguiendo así un disfraz de la pulsión o el deseo prohibido" (Valls, *op. cit.*, pp. 205-206).

⁴⁸ "La libido narcisista ha perdido la autoestima, y entonces la libido narcisista se apresura a restaurar el yo, haciéndolo en exceso, como para compensar" (*idem*, p. 367).

⁴⁹ HAMLET: (...) Este hombre me hará marcharme (Acto III, escena 4ª). REY: Hamlet, por tu seguridad personal, que nos interesa tanto como sentimos cordialmente lo que has hecho, esta acción tiene que expulsarte de aquí con violenta rapidez (Acto IV, escena 3ª). REY: (...), y nosotros hemos hecho estúpidamente al enterrarle a hurtadillas (Acto IV, escena 5ª).

⁵⁰ HORACIO: Nuestro último Rey (...) fue (como sabéis) desafiado a combate por Fontimbrás de Noruega, espoleado a ello por un orgullo muy ambicioso. En este combate, nuestro valiente Hamlet (pues así le estimaba esta parte de nuestro mundo conocido) mató a ese Fontimbrás; el cual, por acuerdo sellado, bien ratificado conforme a la ley y los heraldos, entregó, con su vida, al vencedor, todas las tierras de que era poseedor: a cambio de las cuales, nuestro Rey había puesto una porción correspondiente (...) Ahora bien, el joven Fontimbrás, caliente y lleno de ánimo inexperto, acá y allá, por los confines de Noruega, ha pescado una

deseo, reactiva el espíritu de conquista con nuevos territorios fuera de las fronteras de Dinamarca, por lo que se le da permiso de paso por estas tierras. Es aquí cuando Hamlet se encuentra con su ejército y surge, en ese momento, la sublimación⁵¹ del ardor guerrero, presente en su padre, que se desplaza y se proyecta en Fontimbrás⁵². Por su determinante carácter terapéutico, podríamos definirlo como una "identificación narcisista"⁵³ que permitirá el restablecimiento del yo y el superyó.

El viaje de Hamlet a Inglaterra en barco se nos presenta como un nudo de acción capital, dado los caracteres simbólico y curativo que encerraba y que eran bien conocidos por el público de la época. Es uno de los pasajes más oscuros de la obra e, incluso, de los más increíbles, sólo válido desde la simbología aducida. Por ello hacemos un breve paréntesis dentro de la línea psicoanalítica para acercarla a la mitocrítica de Bachelard cuando afirma:

"Los 'conocimientos naturales' están implicados en ensoñaciones 'naturales' (...) Toda purificación debe ser pensada como la acción de una sustancia. La psicología de la purificación depende de la imaginación material y no de la experiencia externa (...) Mediante la purificación se participa en una fuerza fecunda, renovadora, polivalente (...) Como el agua tiene un poder íntimo

ristra de valentones (...) (para) recobrar de nosotros, por mano airada y en términos de fuerza, esas mencionadas tierras que perdió así su padre (Acto I, escena 1ª).

⁵¹ "Se satisface con ella —la sublimación— al ideal del yo y se obtiene la recompensa de su amor; cuando por el contrario no se consigue sublimar de la manera que lo demanda el superyó se percibe el sentimiento de culpa (...) La mayoría de las sublimaciones son atribuibles al mecanismo de la identificación, por lo que se desexualiza a la pulsión y se transforma la libido objetal en libido narcisista (lo que era investidura del objeto, devino en una característica del yo)" (Valls, *op. cit.*, pp. 293-294).

⁵² "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: me exhortan ejemplos tan grandiosos como la tierra: testigo, este ejército de tal tamaño y coste, conducido por un príncipe tierno y delicado, cuyo espíritu, hinchado por la divina ambición, hace muecas al invisible suceso, exponiendo lo que es mortal e inseguro a todo aquello a que se arriesga la fortuna, la muerte y el peligro, aun por una cáscara de huevo. Ser grande de veras no es moverse sin gran motivo, sino hallar pelea con grandeza por una paja, cuando está en juego el honor. ¿Cómo quedo entonces yo, si me han matado un padre e infamado una madre, para excitarme la razón y la sangre, y lo dejo dormir todo, mientras veo, para mi vergüenza, la muerte inminente de veinte mil hombres, que por una fantasía y trampa de la fama, van a sus tumbas como a la cama, luchando por un terreno sobre el cual sus multitudes no pueden poner a prueba su causa, y que no es sepulcro bastante para contenerles y esconder los muertos?. ¡Ah, desde ahora, que mis pensamientos sean sanguinarios, o no valgan nada! (Acto III, escena 4ª).

⁵³ "Toda aquella que será incluida en el yo, y llega, por lo tanto, a constituirlo. A toda aquella en que ciertos atributos del objeto pasan a constituir el yo de un sujeto (...). Las identificaciones primarias y secundarias, constitutivas del superyó, son narcisistas (...). Pero además, todas las identificaciones secundarias que se agregan por vía paterna o materna, como son los maestros, líderes, héroes, etc., irán constituyendo el yo y el superyó, formando algunos de los rasgos de carácter del sujeto" (*idem*, p. 297).

puede purificar al ser íntimo, puede devolverle al alma pecadora la blancura de la nieve”⁵⁴.

Y la palabra clave es ‘acción’. Así, Hamlet se zambullirá en las aguas profundas y tumultuosas que prodigarán su liberación de aquel mal enfermizo, que le forzaba al choque del deber con el de la ‘conciencia dubitativa’.

“Esta acción puede cambiar todas las circunstancias, superar todos los obstáculos, romper todas las barreras. El agua mala es insinuante, el agua pura es sutil. En ambos sentidos, el agua se ha vuelto una voluntad. Todas las cualidades usuales, todos los valores superficiales pasan a rango de propiedades subalternas, porque lo interior gobierna. La acción sustancial irradia desde un punto central, desde una voluntad condensada”⁵⁵.

Y es aquí, en ese elemento, en esa voluntad, en donde encontramos al héroe que desprecia el peligro, que supera la inacción y se enfrenta a toda clase de enemigos; sin miedo cambiará las cartas que proporcionarán el mismo fin prescrito para él a los malos cortesanos; en su exposición de los hechos muestra un arrojado desmedido en una lucha inusual por el ideal de ser libre en la acción⁵⁶.

¿Ensayo, prueba o superación? Demos la respuesta con estas palabras:

“El ser va a pedirle a la fuente una primera prueba de curación por el despertar de la energía (...) Tiene un componente moral. Despierta el hombre a la vida enérgica”⁵⁷.

Hasta aquí, sencillamente, es el reconocimiento de una enfermedad y la necesidad de un terapia que, a falta de otro tratamiento, se entrega al mar benefactor. Hamlet, “cede” mansamente a su encuentro con el “agua violenta”. Antes de navegar por él, ya hemos visto el revulsivo que ocasionó la imagen de Fontimbrás. Deseo y decisión son los factores que animan al príncipe y que se irán coronando con nuevos elementos⁵⁸. Resumiendo, Hamlet, hombre seco, terres-

⁵⁴ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 207.

⁵⁵ *Ídem*, p. 218.

⁵⁶ HAMLET: Antes de que lleváramos dos días en el mar, un pirata de disposiciones muy guerreras nos persiguió. Encontrándonos demasiado lentos de vela, adoptamos valentía a la fuerza: en el abordaje yo salté a bordo de ellos; en ese momento se separaron de nuestro barco, de modo que yo solo quedé prisionero suyo (Acto IV, escena 6ª).

⁵⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 223.

⁵⁸ “Todas las ensoñaciones constructivas -y nada es más constructor en esencia que el sueño de poder- se animan ante la esperanza de una adversidad superada, en la visión de un adversario vencido (...) El orgullo es el que da al impulso vital sus trayectos rectilíneos, es decir, su éxito absoluto (...) Las victorias sobre los cuatro elementos materiales (...) determinan cuatro tipos de salud, cuatro tipos de vigor y de coraje susceptibles de proporcionar ras-

tre y frío, buscará su curación en la humedad marítima en la que se reencontrará con su orgullo, único cauce para la superación del mal ya que “el agua violenta es el esquema del coraje”⁵⁹.

¿Quién podría definir mejor lo que ha sucedido en el alma de Hamlet o lo que va a suceder?. Ciertamente, su coraje tan sólo es una lucha con las olas, que llega hasta el agua dulce en donde descansará Ofelia⁶⁰; lucha en la que sólo sueña la anticipación de la verdadera, de la “acción específica”⁶¹, pero que, una vez más, será aplazada y dará, como resultado, la *catarsis* final.

La *catarsis* desde el psicoanálisis, como desde los principios de la poética aristotélica, coinciden en una misma esencia. Desde el primer ángulo se define como “la rectificación de la realidad insatisfactoria” y “es el punto de partida de la actividad literaria (y artística). No está lejos esta teoría de la idea de Ibsen, para quien escribir teatro es ‘una manera de administrar justicia’ (...). Hacer justicia, reordenar el caótico mundo, rectificar la realidad, dar salida al deseo más inexpresado del individuo”⁶²; desde la definición de *catarsis* aristotélica observamos una complementariedad cuando nos habla de su efecto revulsivo a través “de la lástima y espanto, cuales son las acciones, de que se supone ser la tragedia un remedo (...) porque la compasión se tiene del que padece no mereciéndolo; el miedo es de ver el infortunio en un semejante nuestro”⁶³.

La obra que nos ocupa, *Hamlet*, nos muestra, así, un final perfectamente estructurado a través de la violenta *catarsis* y del posterior restablecimiento del equilibrio colectivo.

Posiblemente Freud, observando sólo el efecto catártico, denominó a este drama *psicopatológico* y *neuróticos*⁶⁴ a aquellos espectadores que encontraban

gos quizás más importantes que la teoría de los cuatro temperamentos a una clasificación de las conductas (...). Los cuatro elementos especifican de manera dinámica, más aún que materialmente, cuatro tipos terapéuticos” (*Idem.*, pp. 238-241).

⁵⁹ *Ibidem*, p. 252.

⁶⁰ Para mayor conocimiento de este mito, remitimos a la obra de Bachelard, al capítulo “El complejo de Caronte. El complejo de Ofelia”, *op.cit.*, pp. 111-143.

⁶¹ “Acción adecuada realizada por el sujeto en el mundo exterior al que altera en algo. Merced a ella produce una descarga duradera en la fuente de pulsión. Se contrapone, en este sentido, a la ‘alteración interna’ (expresión de emociones) y a la satisfacción alucinatoria de deseos, las que, justamente, no producen descarga en la fuente pulsional (...) La acción específica o ‘acción acorde a un fin’, es la descarga parcial o total de la fuente que realiza el yo en forma adecuada (...) Esta adecuación se produce, en forma importante, al ser aceptada la acción de descarga por el superyó (representante de la cultura y el narcisismo en el aparato psíquico) y por la cultura (su no adecuación a ésta le producirá ‘angustia social’)” (Valls, *op. cit.*, pp. 19-22).

⁶² I. Paraíso, *op. cit.*, p. 120.

⁶³ Aristóteles, *El Arte Poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 48-50.

⁶⁴ “Sólo a un neurótico podrá depararle placer la liberación y, en cierta medida, también la aceptación consciente de la motivación reprimida, en vez de despertar su repulsión, como ocurriría en toda persona no neurótica, que, además de rechazar dicha motivación, se dispondrá a repetir el acto represivo, ya que en ella la represión ha tenido pleno éxito” (S. Freud, “Personajes psicopáticos en el teatro” (1942), *op. cit.*, pp. 1.274-1.275).

un goce en la obra. En verdad, así sería si no se manifestara este segundo elemento del restablecimiento del equilibrio, puesto que su finalidad didáctica se centra en un tipo muy concreto de aquel carácter humanista: el del sabio melancólico e inactivo; por extensión, la crítica se ceñía a una moda que imitaba este carácter –posiblemente el de Shakespeare en aquella época–, con un fin claramente purgante y, por ello, el castigo debía imponerse no sólo en los culpables principales sino en el héroe que ostentaba aquel rango, en Hamlet.

Por todo ello, la obra no habría quedado cerrada si no se hubiese apelado a la restitución del equilibrio colectivo, la justicia social, ya que no se producía la justicia poética; es decir, que sólo hubiera llegado el mensaje de terror a un tipo de espectador si no se “ejemplificaba hasta el final”, convirtiendo el terror parcial en compasión general. Siguiendo las palabras de Jung, “la producción literaria (y la artística en general) tiene una *función compensatoria*, pero no individual sino colectiva: corrige situaciones de conciencia humana erróneas o desviadas. El inconsciente colectivo envía ‘mensajes’ a la Humanidad a través de los sueños del individuo, de las *producciones artísticas* o de las intuiciones de los líderes, siempre con el fin de ‘restablecer el equilibrio del alma humana’”⁶⁵.

LA CATARSIS: HAMLET, VERDUGO Y VÍCTIMA O EL TERROR Y LA COMPASIÓN

Hamlet cumple esta doble función catártica en la escena final. Es, en primer lugar, el ejecutor de la extinción de dos estirpes: La primera está compuesta por Polonio-Ofelia-Laertes: Polonio (y, por extensión, sus descendientes) representaba una casta social que hacía peligrar el mantenimiento de las estructuras piramidales medievales: la del burgués ennoblecido que entra a formar parte del mundo cortesano con cargos directos de poder e influencia. Su astucia, dialéctica y riqueza le han permitido ir ascendiendo y su codicia le permite soñar, incluso, con la de alcanzar el trono (por el matrimonio de su hija con el príncipe); pero carece de los atributos “innatos” del noble y Hamlet lo tratará con desprecio hasta su muerte.

Ofelia será otra víctima de ese mismo odio, duplicado con el de la proyección en ella de la madre-reina: la locura a la que le ha abocado el amor desechado y el asesinato de su padre por aquél que amó, serán la causa de su suicidio.

Laertes, único superviviente de la saga, es el más peligroso: capaz de amotinar al pueblo y enfrentarse al rey en su reclamo de justicia, se presenta como el adversario más temido; de edad similar a la de Hamlet, comparte una educación afin a la de la alta aristocracia y está revestido con los valores de un noble: fuerza, valentía y orgullo son cualidades que lo avalan y que se presentan en abierta competencia. El príncipe lo sabe y, no queriendo dejarse pisar

⁶⁵ I. Paraíso, *op. cit.*, p. 127.

por él, llega a reconocer que ha practicado la esgrima desde que supo que su compañero de juegos era un afamado espadachín⁶⁶. Pero Laertes ha caído en un error indisculpable: cree que posee el honor “inherente” y por él luchará, pero demostrará su carencia al usar armas viles; falta de la grandeza que la estirpe le ha dado a Hamlet, negará el perdón requerido por su contrincante antes del duelo. Su muerte pone fin a un símbolo que se presentaba como negativo.

En segundo lugar, será también Hamlet quien ejecute a su propio linaje, ya degenerado y corrupto: con la muerte de su padre, muere la esperanza de continuidad; su único hijo es incapaz de satisfacer el modelo trazado y se convierte en su propia víctima. Tan muerto como su padre, sólo oírá “ecos” de culpabilidad y de autorreproche: del progenitor escucha las palabras que reclaman la acción y, no conseguida, poco antes de morir sentirá resonar otros espíritus, éstos ya admonitorios del final: “No sabeis qué mal me encuentro por el corazón (...) Es una especie de presentimiento como el que quizá turbaría a una mujer” (Acto V, escena 2ª). Su “acción”, la venganza de su padre, sólo se logrará *in extremis* o en ‘límite de muerte’, es decir, que casi se podría presentar como una “extremaunción” que le propiciará cierta paz interior y que, al tiempo, podrá transformar el terror en compasión.

El restablecimiento del equilibrio colectivo viene introducido por el “testamento” del moribundo Hamlet: entrega el voto a quien restituirá los valores exigidos porque ya los posee y ha hecho alarde de ellos: el valiente Fontimbras, quien, tras el regreso triunfante de su conquista, dará, en irónico ademán, sepultura militar a aquellos cuerpos que optaron por el campo de batalla de la Corte y la intriga frente al campo de batalla del honor: “Que cuatro capitanes lleven a Hamlet, como un soldado, al catafalco, pues sin duda, si se le hubiese puesto a prueba, habría resultado de ánimo egregio; en su despedida, la música de los soldados y los ritos de guerra hablen sonoramente a su favor. Levantad el cuerpo. Un espectáculo como éste está bien en el campo de batalla, pero aquí está fuera de lugar”⁶⁷.

Llegada la hora del telón, dejemos nuestra reflexión en las palabras de Horacio, testigo y portavoz ecuánime, obligado a seguir viviendo para narrar los hechos que sirvan de escarmiento y prevención: “Dejadme contar al mundo, aún ignorante, cómo ocurrieron estas cosas. Así oiréis hablar de actos lujuriosos, sanguinarios, desnaturalizados; juicios azarosos, matanzas casuales, muertes preparadas por la astucia y por causas forzosas y, en este epílogo, propósitos salidos al revés, cayendo las cabezas de los inventores” (Acto V, escena 2ª).

La obra ha concluido, pero no su huella. Así, vemos que, tanto desde el marco humanista como desde el psicoanalítico, *Hamlet* nos confronta con una parcela de nosotros mismos que deseamos mantener oculta, dormida; nos remi-

⁶⁶ Hamlet, Desde que él se fue a Francia, yo me he ejercitado continuamente (Acto V, escena 2ª).

⁶⁷ W. Shakespeare, *op. cit.*, Acto V, escena 2ª

te a nuestras 'galerías' más profundas; nos obliga a mirarnos en el espejo íntimo, allí donde residen los miedos y las pasiones no pronunciadas. Quizá en esto radique la grandeza de la obra y la constante actualización que genera su lectura y su representación. Al traspasar los límites humanistas, Hamlet representa todo un arquetipo de la humanidad y, de este modo, a través de los tiempos, se sigue introduciendo en nuestras almas, en nuestros instintos, en nuestros deseos inconfesables. ¿Veneno o antídoto? Siempre, en cualquier caso, acicate que se clava y recorre al ser humano.