

El *Hamlet* de Ian McKellen y Sean Mathias: aportación o contaminación al texto eterno

FCO. JAVIER ANDALUZ LABORDA

txistunietodelperrintn@yahoo.es

Ian McKellen and Sean Mathias' *Hamlet*: contribution or contamination to the timeless text

Abstract

One of the last cinematic *Hamlet* revolves around an octogenarian actor, Ian McKellen, a consummate specialist in Shakespearean interpretations. He played the Danish prince back in 1971 and in 2021 he reprised the role in a production at the Theatre Royal Windsor. In 2024, a film of the play was premiered at various locations in the theatre. A veteran protagonist has more resources, but does he add anything to the myth of the vengeful son outside of a body worn out by years? There is considered to be transgressions in the cast in terms of race and gender. Faced with such an approach, I try to check whether the project is weighed down by a possible ideological excess.

Key words

Ian McKellen, *Hamlet*, Sean Mathias, theatre, ideology

Resumen

Uno de los últimos *Hamlet* cinematográficos gira en torno a un actor octogenario, Ian McKellen, consumado especialista en interpretaciones shakesperianas. Ya en 1971 interpretó al príncipe danés. En 2021 retomó dicho papel en un montaje en el Theatre Royal Windsor. En 2024 se estrenó una filmación de la obra cuyo rodaje aprovechó diferentes emplazamientos del susodicho teatro. Un protagonista veterano tiene más recursos, pero ¿añade algo al mito del hijo vengativo fuera de un cuerpo ajado por los años? Con trasgresiones en el conjunto del reparto en cuanto a razas y sexos. Ante tal planteamiento, intento comprobar si el proyecto queda lastrado por un posible exceso ideológico.

Palabras clave

Ian McKellen, *Hamlet*, Sean Mathias, teatro, ideología.

1 Letra del vals
del compositor
uruguayo Enrique
Santos Discépolo,
popularizado por
el Zorzal Criollo,
Carlos Gardel.

2 JACKSON, Peter. *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*). Nueva Zelanda: Wingnut, 2001. [Película].

JACKSON, Peter. *El señor de los anillos: Las dos torres* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*). Nueva Zelanda: Wingnut, 2002. [Película].

JACKSON, Peter. *El señor de los anillos: El retorno del rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*). Nueva Zelanda: Wingnut, 2003. [Película].

JACKSON, Peter. *El Hobbit: Un viaje inesperado* (*The Hobbit: An Unexpected Journey*). Nueva Zelanda: Wingnut, 2012. [Película].

JACKSON, Peter. *El Hobbit: La desolación de Smaug* (*The Hobbit: The Desolation of Smaug*). Nueva Zelanda: Wingnut, 2013. [Película].

JACKSON, Peter. *El Hobbit: La batalla de los cinco ejércitos* (*The Hobbit: The Battle of the Five Armies*). Nueva Zelanda: Wingnut, 2014. [Película].

3 Con anécdota real incluida, tal y como relata el propio protagonista: «Ella [la reina] dijo: “Llevas mucho tiempo haciendo esto”. Yo le dije: “Bueno, no tanto como tú”. Me devolvió una sonrisa monárquica, pero luego me dijo: “¿Alguien sigue yendo al teatro?”. Eso es de muy mala educación cuando le das una medalla a alguien por actuar». SÁNCHEZ CASADEMONT, Rafael (2025, 29 de mayo). «Ian McKellen: “La Reina Isabel II fue bastante grosera conmigo cuando nos vimos y me preguntó si todavía alguien iba al teatro”», *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a62518146/ian-mckellen-la-reina-isabel-ii-grosera-teatro-ingles/>

[...] Sueño de juventud
Que muere en tu adiós
Tímida remembranza
Que añoraré,
Canto de una esperanza
Que ambicioné
Acariciando tu alma
En mi soledad.
Mi pobre corazón
No sabe pensar,
Y al ver que lo alejan de ti
Solo sabe llorar,
Solo sabe gemir,
Sangrando al morir

En tu adiós [...]

*Sueño de juventud*¹ (1931)

Ian McKellen, intérprete inglés archiconocido por su encarnación de Gandalf en las películas dirigidas por Peter Jackson ambientadas en la Tierra Media inventada por J. R. R. Tolkien², atesora una espléndida trayectoria como profesional teatral, menos difundida fuera de las Islas Británicas, con múltiples reconocimientos, entre ellos siete premios Laurence Olivier y un Tony, además de haber sido condecorado en 1979 con la Orden del Imperio Británico, nombrado Sir por la reina Isabel II en 1991 por su servicio en las artes interpretativas y Compañero de honor de la reina por sus servicios a las artes interpretativas y a la igualdad en 2008³. McKellen se declara abiertamente gay desde 1988 y conocido activista en favor de los derechos de los homosexuales y del colectivo LGBT en general. En su día, 1971, brilló al sacar adelante un príncipe Hamlet antológico⁴. No había tenido ocasión de tener su propia versión cinematográfica del heredero al trono de Dinamarca —como otros expertos en el material shakespeariano como Laurence Olivier⁵ o Kenneth Branagh⁶— hasta 2024,

4 Ian McKellen (2025, 19 de mayo). Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Ian_McKellen

5 OLIVIER, Laurence. *Hamlet*. U.K.: The Rank Organisation, 1948. [Película].

6 BRANAG, Kenneth. *Hamlet*. U.K.: Castle Rock Entertainment, 1996. [Película].

año en el que ha llevado a la gran pantalla una aproximación peculiar por sus postulados formales⁷. Lástima no haberse decantado por una duración extensa siguiendo el ejemplo de esos grandes forjadores del personaje precedentes, pues queda pequeño el desarrollo adecuado de la trama, resultando demasiado esquemática, impidiendo al propio McKellen dar rienda suelta a la intensidad del protagonista escrito por Shakespeare. Esta grabación surge de la reencarnación por parte de McKellen del príncipe danés sobre las tablas del Theatre Royal Windsor cincuenta años tras su primera vez. Con la particularidad de haberse rodado en distintas dependencias del Theatre Royal Windsor buscando refrendar las variadas localizaciones del castillo de Elsinor. Se trata, pues, de cine teatralizado, en lugar de una simple función teatral registrada en vídeo.

7 MATHIAS, Sean. *Hamlet*. U.K.: BKStudios, 2024. [Película].

Breve reseña histórica en el campo interpretativo de las trasgresiones por edad, género o raza

Si en tiempos de William Shakespeare⁸ los roles femeninos en el teatro anglosajón recaían en comediantes jóvenes e imberbes desde que Isabel I lo instaurara por ley en aras del decoro, por contra, en varias potencias europeas, Francia, Italia y España, la faceta de la mujer como cómica estaba ya permitida. Ello no era sino el reflejo del peso de la mujer en la sociedad isabelina. Por aquel entonces, las mujeres en general tenían acceso a la educación y la cultura si provenían de buena familia. En sus destinos no se contemplaba la posibilidad de dedicarse a la erudición o de cursar estudios universitarios. En la España renacentista algo cambió a partir de que Isabel la Católica se rodease en su corte de las llamadas «latinas» por su dominio del latín y otros saberes valorados de la época. Nombres como Beatriz Galindo o Luisa de Medrano abrieron el camino para considerar al sexo femenino digno de cultivar el pensamiento humanista.⁹ En el Siglo de Oro español se permitió la profesión de actriz salvo entre 1586 y 1587 «so pena de zinco años de destierro y 1 000 000 maravedís».

8 Como ilustra la película *Shakespeare in love* (1998), de John Madden. EE. UU.: Miramax.

9 BRAVO, Julio (2018, 9 de abril): «¿Por qué las mujeres no podían actuar en Inglaterra en tiempos de Shakespeare?», ABC. https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-mujeres-no-podian-actuar-inglaterra-tiempos-shakespeare-201804082320_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

También se toma como ejemplo de expresión escénica vetada para actrices al teatro *Kabuki* de Japón, donde hombres andróginos copan los personajes femeninos. En contrapartida, surgió en 1914 una corriente teatral llamada *takarazuka*, subgénero dramático que aúna música, baile y *burlesque* donde, irónicamente, el plantel actoral está compuesto solo por mujeres, algunas travestidas para interpretar los personajes varones¹⁰. Propeller Theatre¹¹, compañía oriunda de Gran Bretaña, especializada en Shakespeare desde 1990, está conformada por hombres en su totalidad.

10 DONAT, Begoña (2016, 26 de octubre): «Mujeres por hombres en el teatro y viceversa», *Culturplaza*. <https://valenciaplaza.com/mujeres-por-hombres-en-el-teatro-y-vice-versa>

11 *Ibid.*

En España, recientemente, adquirieron notoriedad intérpretes como José Luís Gómez al dar vida a la alcahueta Celestina o, en especial, Josep Manuel Casany por meterse en la piel de miembros del otro sexo en producciones como *Petra regalado*, *Elle*, *Siete reinas* — todo el reparto masculino ejerciendo de las mujeres de Enrique VIII — además de hacer suyas a Ofelia y Gertrudis en *Hamlet canalla*¹².

12 Ibid.

En el lado opuesto, Nuria Espert se atrevió con *El rey Lear* en 2015 y Kity Mánver encarnó a un homosexual en *Las heridas del viento*, tanto en teatro (2013), como en cine (2016). Pero Blanca Portillo ha sido la gran trasgresora al incorporar a su bagaje profesional y vital al inquisidor Fray Emilio Bocanegra en el filme *Alatriste* (Agustín Díaz Llanes, 2006), al príncipe torturado en el *Hamlet* de Tomaz Pandur (2009), al Segismundo de *La vida es sueño* (2012-2016), a la reina Semíramis y su hijo Nánias en *La hija del aire* (2014), y a Juan Mayorga en *Silencio* (2022). Respecto al hecho de hacer suyos papeles centrales del repertorio teatral universal escritos inicialmente para hombres, Portillo dijo en el trascurso de la promoción de *Hamlet*: en una entrevista concedida a *El Cultural*¹³:

13 Ibid.

Todos tenemos dentro un hombre y una mujer. Cuando uno puede desarrollar ambas partes, eso confiere un poder enorme. Hamlet nunca puede ser asexuado, ni un travestido ni alguien que parece ser algo. Hamlet es.¹⁴

14 Puedo confirmar como espectador sus Hamlets y Segismundos como modélicos y neutros en su ejecución.

Cabría entender la finalidad de estas manifestaciones en definir a dichos personajes masculinos —como los existentes a su vez femeninos— como arquetipos del ser humano en su esencia, personificaciones idealizadas del conjunto de los individuos condensados en personas concretas por delante de diferencias genéricas. Somos entidades pensantes donde la experiencia estética del arte asociada a un proceso de *pars destruens* otorga enseñanzas éticas útiles en un mecanismo posterior de *pars contruens*. Porque las creaciones humanas que se convierten en míticas, aquellas que agregan verdades atemporales, se convierten en modelos referenciales para discernir nuestra identidad.

En el verano de 2023 giró por nuestros lares patrios proveniente de Perú Teatro la Plaza, con una visión libre de Hamlet donde toda la compañía contaba con síndrome de Down. Y en otra muestra de versatilidad escénica, los mexicanos Colochos Teatro pasaron por el territorio español a finales de noviembre del siguiente año con su adaptación de *Titus Andronicus*, llamada *Tuta*. En la misma, se simultanean dos espacios escénicos, supuestos pabellones de una cárcel donde las mujeres y los hombres están dispuestos de manera separada sacando adelante idéntica función. El público decide por cuál de las opciones se decanta, pudiendo pasar de un enclave al otro en cualquier ins-

tante.¹⁵ Según Casany, artista antes mencionado, «el teatro contemporáneo no puede limitarse al naturalismo y a lo cotidiano».¹⁶

La pionera moderna en explorar la inversión de sexos fue Sarah Bernhard¹⁷, actriz de teatro francesa que dominó la interpretación durante medio siglo. En su trayectoria sobre los escenarios, ejerció de Lorenzo en *Lorenzaccio* (Alfred de Musset); de Napoleón II en *L'Aiglon* (Edmond Rostand); y de Hamlet, como no, en 1899, ya con cincuenta años. Repitió un año después en *Le duel d'Hamlet* (Clément Maurice)¹⁸. Cuestión de ser o no ser.

Shakespeare en la encrucijada

Sus piezas teatrales, expuestas siempre a la experimentación, son la mejor prueba de su riqueza y profundidad. Obras como exponentes fundamentales de la psique del hombre y la mujer. Con el género de la tragedia como mejor vehículo del bardo inglés para sus investigaciones del alma mortal. Y entre todas sus tragedias, *Hamlet* como principal vórtice de atracción. Sus temas —la familia (padre/madre/hijo) como drama vivido dentro de un drama de estado, la muerte, la venganza, el deseo...— agrupan componentes básicos del conductismo humano. El propio origen del término «tragedia» remite a aquello inherente a todos nosotros y que forma parte de nuestra cara oculta (o, si acaso, disimulada). Miguel de Unamuno expuso en *El sentimiento trágico de la vida* (1913) cómo en Hamlet se explora la condición humana, la conciencia y el sufrimiento. Hamlet, como personaje, vive alimentado por el odio y no por el amor, con la muerte de su padre y el matrimonio incestuoso de su madre con su tío. Cuando se entera de que el asesino de su padre es el tío, se queda vacío, sin nada que le induzca a seguir adelante, sin metas. Adiós a la búsqueda del sentido de la vida.

Shakespeare sigue vivo¹⁹ gracias a la inmortalidad de sus historias. La trama originaria es tan buena, tan sólida, que supera cualquier añadido, pérdida o alteración a la que esta pueda ser sometida. La cinta objeto de análisis no se queda a medias: apuesta sin complejos por la elección del elenco. Así, el fantasma del rey es interpretado por una mujer, mientras que Laertes, el hermano de Ofelia, cobra aliento a través de la piel de una actriz negra. Un enésimo intento de buscar los límites de la dramaturgia derribando las diferencias estructurales de edad, género o raza²⁰. Sean Mathias acierta como realizador al incorporar soluciones narrativas que justifican tal proceder.

15 VICENTE, Álvaro (2024, 20 de noviembre). «Escoge tu propio “Shakespeare”, un reparto masculino y otro femenino interpretan simultáneamente *Tito Andrónico*», *El País*, <https://elpais.com/cultura/2024-11-22/escoge-tu-propio-shakespeare-un-reparto-masculino-y-otro-femenino-interpretan-simultaneamente-tito-andronico.html>

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 MAURICE, Clément. *Le duel d'Hamlet*. Francia: Phono-Cinéma-Théâtre, 1900. [Película].

19 A pesar del anuncio de una presentadora de televisión en el canal 26 de noticias de Argentina, <https://www.youtube.com/watch?v=ouL4KpU39WE>

20 JARAMILLO, David (2024, 29 de agosto): «Ian McKellen desafía los límites de “Hamlet” en una adaptación revolucionaria que llega a Filmin», *La Razón*. https://larazon.es/television/ian-mckellen-desafia-limites-hamlet-adaptacion-revolucionaria-que-llega-filmin_2024082966d071ce1dd4400017b8554.html

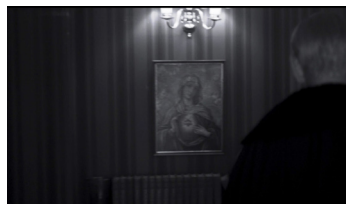
A tal efecto, la secuencia previa a los títulos de crédito resulta crucial a modo de prólogo a la obra de teatro en sí.



F1



F2



F3

Un hombre indefinido deambula alrededor de un teatro. En su intento por acceder al mismo contempla como, en su interior, del reflejo de un espejo se compone un individuo idéntico a él. Éste mira al frente y se fija en una lámina de una virgen. En ese punto, la ventana se cierra para el vagabundo.

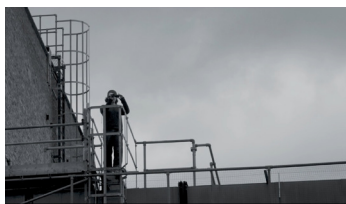


F4

Esa imagen religiosa es el Inmaculado Corazón de María. Una conocida referencia iconográfica en realidad parcial, pues en el original aparece también el Sagrado Corazón de Jesús. Al día siguiente de la Solemnidad del Sagrado Corazón de Jesús, la Iglesia celebra la Fiesta del Inmaculado Corazón de María, pues ambos corazones, madre/hijo, son inseparables. El corazón de ella cuenta con rosas blancas (pureza virginal de María), una idealización de la mujer. El corazón de Jesús mostraría una cruz (sacrificio máximo por amor) y la corona de espinas (sufrimiento en la Pasión y Muerte)²¹. Aunque Hamlet aún no es Hamlet puesto que le falta el alma, se puede afirmar que este hace las veces de Sagrado Corazón de Jesús y que, por ende, el Corazón Inmaculado de María corresponde con la idealización extrema de Gertrudis por parte del hijo.

En su devenir, atraído por el inmueble, nuestro anónimo transeúnte observa una paloma volar donde antes había un vigía oteándole; una acción psicopompa que nos advierte de la naturaleza de la situación.

²¹ <https://iglesia-deconcepcion.cl/noticias/que-significan-los-simbolos-del-sagrado-corazon-de-jesus-y-del-inmaculado-corazon-de-maria/>



F5

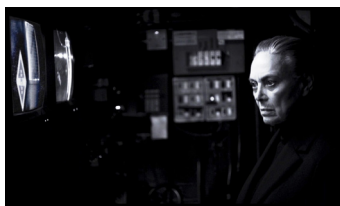


F6

Finalmente, accede al edificio por la puerta del escenario. Una vez dentro ya no puede salir. En la puerta pone *Keep clear*, «mantenerse alejado», una clara advertencia directa. En una sala de control, una mujer —el futuro fantasma del rey difunto— capta la situación por los monitores. Ya está todo dispuesto y puede empezar la representación finalizando esa fase de limbo donde se ha usado un B/N sinónimo de irrealidad.



F7



F8

Vemos cómo el individuo de la introducción corresponde con el príncipe Hamlet. Este está en el gallinero o paraíso²² de riguroso luto enfatizado por el fulgurante tono rosa de las butacas.



F9

El reciente matrimonio real ocupa, por escalafón social, el punto más elevado de la construcción. Estos van descendiendo hasta llegar encima de Hamlet, el cual hace de pupila de un ojo imaginario, prueba de que, a partir de ahí, la mirada del príncipe dominará la narración.

22 En Inglaterra, a la zona que está situada en la parte más alta de los grandes teatros se la llama *the gods*, porque desde allí casi se pueden tocar las pinturas mitológicas que suelen decorar los techos. DOLÇ, Joan. (2017, 17 de mayo). «Memoria del paraíso». <https://inpuribuslibres.com/summacavea/es/tag/gallinero/>



F10

El desempeño de los espejos seguirá siendo clave para la trama de la historia.

Cuando Hamlet está con su madre y la agrede, el espejo muestra el desdoblamiento en el padre/esposo castigador.



F11

Hamlet padre se materializa ante la emergencia de su goce. Tan solo Hamlet hijo es capaz de ver al aparecido mientras la madre se mantiene fuera de este enlace paterno/filial hasta el punto de resultarle imposible atisbar a su antiguo marido.



F12



F13



F14

Otra secuencia esclarecedora tiene lugar en los aseos del teatro. Claudio, el entronizado hermano cainita da la espalda al reflejo del Hamlet difunto. Únicamente soporta de frente la figura de su sobrino, a la que puede igualarse.



F15

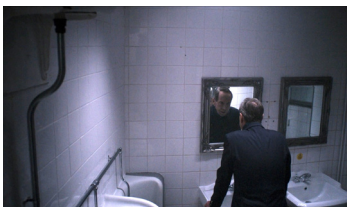


F16

Ya en solitario, tardará en quitarse capas hasta poder mirarse directamente a la cara mostrando su verdadera naturaleza vil.



F17



F18

Material extratextual

El estudio del cartel, material extratextual, sirve para ratificar lo expuesto hasta ahora. Vestido con traje de esgrima —esas correas podrían parecer también una camisa de fuerza—, sentado en una postura regia cual trono de monarca, más bien parece la imagen del rey defenestrado por encima de la del príncipe en busca de su asiento real. Se trataría pues de fusionar al padre y al hijo en un mismo ente, transmutar el fantasma del soberano muerto en carne²³ de su carne. Ese puede acabar siendo el *leitmotiv* tras este Hamlet vetusto. Se podría pensar en el cartel como una síntesis de la intencionalidad de la obra al incluir a un Hamlet envejecido de cabellos blanquecinos; una identificación paterno-filial llevada al extremo. ¿Qué pasa cuando confrontamos este cartel con otra situación análoga proveniente de una obra de arte fílmica sustantiva, poética, como *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)?²⁴

23 A fin de cuentas, padre e hijo se llaman Hamlet.

24 HITCHCOCK, Alfred. *Psicosis* (*Psycho*). EE.UU.: Paramount Pictures, 1960. [Película].



F19



F20

No solo en el cartel principal; en otra versión alternativa del mismo se vuelve a equiparar espacialmente la posición en el encuadre de la foto de Hamlet al cuadrado respecto a uno de los fotogramas pertenecientes al plano de acercamiento a Norman/Norma.



F21



F22

La secuencia final de *Psycho* —pura teatralización en la puesta en escena— es un poderoso retrato de la locura y la falta de culpa. De entrada, Norman, en la pose equivalente al cartel anterior, está falto de concentración y su mano dominante es la derecha, la correspondiente a nuestro lado racional. A Norman, ya en la segunda foto, se le aprecia sumiso el fantasma de la madre al vislumbrarse una presencia consciente imperante ajena al joven; en *Hamlet* ocurre a la inversa, es el fantasma del padre el que controla el físico de su vástago usurpando su presente. No vemos en el cartel a un veinteañero atormentado sino a un anciano que contrarresta su carencia de potencia con su imponente temperamento forjado con el paso del tiempo. Quizá el hijo en su fuero interno se siente culpable de no tener la culpa por el asesinato del

rey, su padre. De no haber sido «obra» suya. A Hamlet se le ha privado de su momento de gloria. Si un hijo debe matar simbólicamente a la figura paterna para ocupar su sitio, suplantarlo, superarlo, en suma, tamaño literalidad se cumple históricamente en familias reales donde han abundado los delitos de sangre. Estaríamos ante un subtema oculto no tan desarrollado en el trasfondo psicológico de la tragedia.

Queda otro ejemplo de imagen conteniendo una figura sentada con la coexistencia de lo paterno/filial de por medio; el *Ecce Homo* de Gregorio Fernández, el Cristo de la Coronación de Espinas²⁵ (1630), sito en la iglesia de la Vera Cruz de Valladolid.

Luis Martín Arias escribió al respecto de este anamorfismo entre un elemento icónico de la película de Hitchcock y la estatua de imaginería barroca;



F23

25 Dicha interrelación con *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) fue hallada por José Luis Castañón y reseñada en el libro de 2023 *Psicosis*, de Alfred Hitchcock: visiones y versiones. Capítulo de Fº Javier Andalus Laborda: «Algunos hitos iconográficos alrededor de *Psicosis*» (273- 275).

La primera cuestión es dilucidar *qué tipo de relación guardan entre sí las dos imágenes*. En mi opinión no es *unívoca* ni *equivoca*, sino *análoga*. En efecto las dos son análogas porque dicen «este es el Verbo hecho carne» pero en su doble vertiente, en sus dos partes, la *pars destruens* y la *pars construens*. Lo que el hombre tiene de psicopático, de pecador que es arrastrado por la pulsión de destrucción y de muerte, y lo que el hombre tiene de hijo de Dios, que es capaz de acceder mediante la pasión a lo simbólico; dos caras de lo humano (La primera cuestión es dilucidar *qué tipo de relación guardan entre sí las dos imágenes*).

Lo interesante es que la Polis, la Civilización, la política, encierra a los dos. La ley reprime o somete a ambos aspectos de lo humano. Si la política, la ley, sólo reprimiera a lo que Norman representa, entonces *la política sería la solución*. Solo quedaría encontrar la mejor política, la buena, la perfecta, capaz de someter a la pulsión. Pero el problema es que eso es imposible; la política, la ley, no hace distinciones a la hora de encerrar y reprimir. Por eso, si bien la política es necesaria para contener a lo que Norman representa, debe al mismo tiempo limitarse desde fuera de ella (por la contrapolítica²⁶) teniendo en cuenta que, si se la deja, a la política, campar por su respeto, a sus anchas, eliminaría por completo lo que tenemos de divino, de hijos de Dios.

26 Concepto acuñado por Luis Martín Arias en su libro de 2016 *Contrapolítica, Manual de supervivencia*, Valladolid: Castilla Ediciones.

El *Ecce Homo* completa la comparativa del cartel de *Hamlet*. «He aquí el hombre» o «este es el hombre». De nuevo un cuerpo donde se combinan dos realidades padre/hijo. Se nos muestra a Jesús como el Mesías, «el rey de los judíos», aunque con los atributos de su humillación y sufrimiento. Y es que Jesús terminará, según el Apocalipsis, juzgando a los vivos y a los muertos, algo parecido a lo que hace Hamlet. Todos somos hijos de Dios, todos tenemos un padre.

Le dijo entonces Pilato: ¿Luego, tú eres rey? Respondió Jesús: Tú dices que soy rey. Yo para esto he nacido, y para esto he venido al mundo, para dar testimonio a la verdad. Todo el que es de la verdad, oye mi voz. (*Juan 18:37*)²⁷

27 *Sagrada Biblia Nacar-Colunga*, Madrid: Editorial Católica, S.A. MC-MLXVII. 190 NT.

Esa simbiosis del Hamlet padre/hijo concuerda con el concepto de Jesucristo haciendo que el rey asesinado tenga la categoría de padre supremo, de creador. La estructura del 3, del núcleo familiar padre/madre/hijo se presenta férrea admitiendo en ello la teoría del Sagrado Corazón de Jesús y el Inmaculado Corazón de María.

Por defecto, quedaría el asunto de la transustanciación. Porque si Hamlet se puede corresponder con el *Ecce Homo*, durante el duelo contra Laertes, la sangre del príncipe se vuelve vino y en el vino está el veneno. La reina brinda por la victoria de su hijo y en ello le va la vida. Y con su muerte, su cuerpo se materializa como alimento para los espectadores devolviéndonos al mundo convencional. Con la catarsis llega el fundido en blanco, hacia la luz del exterior, fuera de esta tragedia.

Situaciones que reafirman la correspondencia entre el padre y el hijo son la estancia de Hamlet en la sala de monitores o el uso de la misma careta de esgrima.

O cuando Hamlet comparte plano con su madre y primero la da un beso fraterno para, a continuación, propinarla un beso en la boca, más de relación pasional.

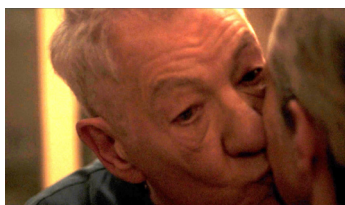


F24

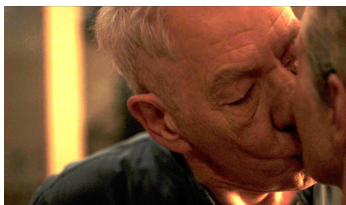


F25

Por último, indagaremos desde el punto de vista mitológico para ahondar en una reinterpretación psicológica. ¿Existen testimonios, en los mitos clásicos, de ancianos haciéndose pasar por jóvenes²⁸? No parece haber casos



F26



F27

similares al que nos ocupa —eran más comunes las trasmutaciones de dioses en animales—, aunque algo hay.

Por ejemplo, Zeus se une a Calisto²⁹, según unas versiones, metamorfoseado en su hijo Apolo (por lo tanto, en un dios de aspecto joven), según otras, trasmutado en su hija Ártemis³⁰ (por lo tanto, en una diosa de aspecto joven) porque la doncella Calisto rehuía a los varones. Aquí con las consabidas motivaciones sexuales de los dioses capaces de todo con tal de satisfacer su libido, su inmenso ego. Podría esto asimilarse como un elogio a la vejez, una etapa quizá más resolutiva de lo que se piensa.

También Zeus se transforma en un jornalero³¹ (según Apolodoro, aunque no detalla si joven o viejo) para introducirse en el palacio del rey Licaón de Arcadia y hacerle pagar su impiedad. Esto marcaría cómo la pasión de venganza es atemporal; incluso en la senectud sigue latente, como así nos confirma este *Hamlet* octogenario que no renuncia a aplacar sus instintos más básicos, como dando a entender la vigencia del amor o del odio en edades avanzadas con independencia de lo que pueda parecer a terceros.

Otro ejemplo es el de Odiseo convertido por Atenea en un viejo harapiento³² a su llegada a Ítaca para no ser reconocido. Posteriormente sufre la metamorfosis inversa y vuelve a su aspecto de hombre maduro, pero

28 Para recabar probables analogías he contado con el asesoramiento inestimable de Ricardo L. Rodríguez Jiménez, experto contrastado en cultura grecolatina.

29 APOLODORO: *Biblioteca mitológica*, III, 8, 2, Madrid: Editorial Gredos, 1985 (Traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda).

30 OVIDIO. *Metamorfosis*, II, 425, Madrid: Editorial Gredos, 2008 (Traducción de José Carlos Fernández Corte y María Josefa Cantó Llorca).

31 APOLODORO, *op. cit.*

32 HOMERO (ca. 750–650 a. C.). *Odisea*, XIII, Madrid: Editorial Gredos, 1993, 2ª reimpresión (Traducción de José Manuel Pabón), pp 429–438.

33 HOMERO, *op. cit.*, 172-176.

mucho más joven que el anciano de su primera metamorfosis³³. El proceso mismo de usurpación produce mejoría en el sujeto inicial. El parecer alguien inofensivo, pasar desapercibido de cara a los demás puede suponer la clave para salirnos con la nuestra. Este Hamlet de McKellen quiere triunfar mediante la astucia y la planificación meticulosa, más propias de una larga vida avanzada.

34 En varios de sus Diálogos: *II. Crátilo*, 400 c, Madrid: Editorial Gredos, 1987, 1ª reimpresión (Traducción José Luis Calvo); *II. Gorgias*, 493 a, Madrid: Editorial Gredos, 1987, 1ª reimpresión (Traducción Julio Calonge Ruiz); *III. Fedón*, 62 b y 82 b, Madrid: Editorial Gredos, 1988, 1ª reimpresión (Traducción de Carlos García Gual); *III. Fedro*, 250 b, Madrid: Editorial Gredos, 1988, 1ª reimpresión (Traducción de Emilio Lledó Íñigo).

(«Sin el estigma que es toda esta tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo, prisioneros en él como una ostra»). *IV. República*: X, 611, Madrid: Editorial Gredos, 1988, 1ª reimpresión (Traducción de Conrado Eggers Lan). Aquí, especialmente sobre el deterioro físico, alegorizado con el mito de Glauco, dios marino.

35 ARISTÓTELES:
Acerca del alma:
412 a 20; 412 b 9,
Madrid: Editorial
Gredos, 1978, 5ª
reimpresión (Tra-
ducción de Tomás
Calvo Martínez).

Un elogio a la vejez, en definitiva. Algo natural cuando se llega a esas alturas de la existencia y se desea seguir estando activo, hasta creativo. Entonces nos percatamos del peso de la experiencia, del saber acumulado. Los romanos no hacían de la senectud una desventaja y los magistrados no tenían límite de edad para retirarse. Ya los griegos habían apoyado lo «vieju-no». Solón dijo que la ancianidad merecía un aplauso ya que no disfrutaban de los placeres de los jóvenes. Platón³⁴ no tenía en cuenta el deterioro físico, pues el cuerpo era casi un estorbo para el alma, nada más que una apariencia. A lo que Aristóteles³⁵ apostilló lo de que el hombre solo existe por la unión de cuerpo y alma y una parte afecta a la otra. Ese valor, ese querer poner en alza la vejez, aporta novedosos prismas a la tragedia urdida por Shakespeare.