

Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales

Tesis para optar por el título de
Magíster en Ciencia Política

Título de la tesis: La acción como clave de la politicidad de la tragedia.
Fortuna y Suicidio en *Hamlet* y *Julio César* de William Shakespeare.

Tesista: María Cecilia Padilla

Directora: Gabriela Rodríguez Rial

Codirector: Martín Plot

Fecha de entrega: Julio 2021

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

*A Margarita y Cecilia,
mis heroínas favoritas.*

*A Helena,
nunca dejes de cantar.*

*No need to hurry. No need to sparkle.
No need to be anyone but oneself.*
Virginia Woolf

ÍNDICE

Índice	3
Agradecimientos.....	5
Introducción.....	8
Capítulo I. ¿Qué hay de político en la tragedia?	20
Objetivos, precauciones e itinerario.....	20
I.1. Tragedia y momento histórico	21
I.1.a. La invención de la tragedia: Vernant, Vidal-Naquet y la antropología histórica.....	22
I.1.b. Historia, poder, ideología: el nuevo historicismo y el materialismo cultural	24
I.1.c. La irrupción de la historia: el mito y lo político	32
I.2. Tragedia y “temas políticos”.....	37
I.2.a. El legado straussiano: Bloom y la centralidad del régimen político	38
I.3. La tragedia y el pensamiento sobre la política.....	44
I.3.a. El conflicto como elemento común en la tragedia y de la política.....	45
I.3.b. La fragilidad y precariedad de los asuntos y lazos humanos	49
I.4. Recapitulación y propuesta: la acción.....	53
Capítulo II: ¿Víctimas del destino?: Fortuna, acción y contingencia en <i>Hamlet</i> y <i>Julio César</i>	58
Objetivos, precauciones e itinerario.....	58
II.1. La rueda y el mar: imágenes y concepciones de la Fortuna y su lugar en la obra de Shakespeare.....	60
II.2. Fortuna, <i>virtù</i> y ocasión en Maquiavelo	73
II.3. El noble Bruto.....	80
II.4. La inacción de Hamlet.....	86
II.5. Recapitulación y propuesta: pluralidad y fracaso de la acción.....	94
Capítulo III. El suicidio de Ofelia: la voz y el silencio de la acción	96

Objetivos, precauciones e itinerario.....	96
III.1. “Sin ruido”: el suicidio de las mujeres en la tragedia griega	99
III.2. Trastrocamientos: El suicidio en la tragedia shakespereana	103
III.3. Silencio, canto, suicidio: la Acción de Ofelia	111
III.4. Muertes romanas: Lucrecia y Porcia.....	127
III.5. Recapitulación y propuesta: el suicidio de Ofelia como acción política.....	129
Capítulo IV: Aportes de la tragedia a un pensamiento político sobre la acción.....	132
Objetivos, precauciones e itinerario.....	132
IV.1. La importancia de la tragedia en la caracterización arendtiana de la acción política .	133
IV.2. La tragedia y “el maleficio de la vida entre muchos”	141
IV.3. Cuando lo privado se hace público: el suicidio femenino en la tragedia.....	145
IV.4. <i>Logos</i> es más que hablar: Ofelia y dos trastrocamientos del discurso	155
IV.4.a. Las potencialidades de la voz: el canto de Ofelia.....	158
IV.4.b. El silencio como acción.....	163
IV.5. Recapitulación.....	165
Conclusiones. La tragedia y las potencialidades de la acción	167
Bibliografía.....	174

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de muchas (muchas) personas. A ellas quisiera expresar mi gratitud. Agradezco en primer lugar a mi directora, la Dra. Gabriela Rodríguez Rial, por abrirme las puertas de la investigación, convertirse en mi mentora y alentarme a encontrar mi voz. A mi codirector, el Dr. Martín Plot, por acompañarme en esta aventura aún antes de tener ese título, por introducirme a nuevas lecturas y empujarme a cumplir mis metas. A ambos, por el tiempo, la confianza, la paciencia y el cariño en cada paso de esta tesis.

Agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), al Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y al Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA), instituciones que hicieron posible esta investigación. Prometo concluir lo comenzado.

El mayor de mis agradecimientos es para mi amiga y dupla, Sabrina Morán, sin dudas mi mejor lectora y crítica. Sin ella, sin su sostén, sin nuestra cotidianidad y compañía, ni esta tesis ni yo, creo, estaríamos aquí hoy. Como le dije alguna vez, el mundo gira gracias a amigas como ella. Y yo, ciertamente, gracias a ella sigo girando. A Lucía Carello, por regalarme confianza cuando más lo necesitaba, y por ayudarme a ver mi *daimon*. A Federico Lombardía, mi compañero cómico en estas aventuras trágicas, gracias por hacer de esta pasión una compartida. A Sofía Servidio, por su amistad inquebrantable materializada en tantos domingos mirándome escribir (aún con barbijo y alcohol en gel).

Quisiera también agradecer a algunas y algunos colegas en particular, que encontrarán plasmadas nuestras charlas en algunas de las reflexiones de la tesis. Gracias especiales a Eugenia Mattei por leerme con la pasión y el cuidado que la caracterizan, y por los mensajes motivadores los domingos y feriados. Gracias a Daniela Losiggio por su lectura atenta y sus críticas tan amorosas como inspiradoras. A Laura Arese, porque sin conocernos, me envió textos que son oro en polvo, además de su apoyo y oreja, dando inicio a lo que espero sea una hermosa amistad. Gracias a Diego Paredes porque, aunque no lo sepa, ha tenido una fuerte impronta en mí.

Gracias a las y los miembros de los grupos de los que he sido parte a lo largo de estos años. Al UBACYT dirigido por Gabriela Rodríguez, que me dio los mejores colegamigos que alguien podría desear: gracias a Sabrina Morán, Tomás Ferreyra, Tomás Wieczorek, Octavio Majul,

Federico Lombardía y Eugenia Mattei. Gracias a Luciano Nosetto y los miembros de su PRI, entre muchos (y para no repetir), a Nicolás Fraile, Germán Aguirre, Franco Castorina y Emilse Toninello, por la discusión lúcida, los desafíos constantes, los mates calientes y las cervezas frías. Gracias al PRI de Lucila Svampa (y a los grupos que de él nacieron): a Lucila, sobre todo, por cuidarme en mi vulnerabilidad y hacerme creer que yo podía; a Lucía Pinto, por leerme con cuidado y por nuestras charlas sobre tesis, sujetos y culpa, a Pablo Luca porque con su humor no deja de hacerme pensar, y a Valentine Le Borgne de Boisriou por confiar en mí. Gracias a los Chespiritos, coordinados por Eduardo Rinesi, porque en ustedes encontré mi bandada; en especial a Eduardo por conversar conmigo desde el principio, y ser una inspiración constante, y a mi tocaya, Cecilia McDonnell, por su cariño inmediato. Gracias a cada una y uno por acompañarme hasta esta meta. Quisiera agradecer también a Paul Kottman, por nuestros encuentros de los lunes, en donde esta tesis comenzó a tomar forma, y a Jay Bernstein, por escuchar con atención mis primeras hipótesis y alentarme a seguir mis intuiciones.

Gracias a todas y todos los que me ayudaron a conseguir bibliografía imposible. Un agradecimiento especial al mago de los repositorios, Ignacio Mancini, no sé qué hubiera hecho sin tu galera. También a mis amigas de la NSSR (aunque ya estemos todas desperdigadas por el mundo), Mayra, Bego, Tati, Cami, Sara y Elif, gracias por responder a mis pedidos urgentes con cariño y palabras de aliento. A Mandela Muniagurria por interesarse en mi proyecto, y regalarme su tiempo y valiosos PDFs. A Sabrina Morán, por escanear mis deseados Cavarero en su idioma original. A Celina Magendie, Toti Ameghino, Tomi Piuuzzi y Nico Piuuzzi, y sobre todo a Francisco, por transportar libros atravesando océanos, sin importar el peso ni la cantidad.

Gracias, también, a mis amigas. A mis politolocas, Sofi Servidio, Agus Velo e Ine Pujana, por creer en mí (en todo momento), por su apoyo incondicional, y por ser el grupo más expeditivo en organización de juntadas salvadoras. A Rochi Llerena, Owi Orłowski, Cata de las Casas y Meri Lehnardston, mis sirenas, por regalarme su amor ciego y sordo (nunca mudo) y por entender mis ausencias. A Guille Actis, Sofi Pirsch y María Pirsch, por su cariño y presencia aún a la distancia, y por saber encontrar siempre las palabras adecuadas, aun cuando estas no existan. Gracias a todas ellas por su amor.

Gracias a mi familia, mi cable a tierra y tren a las nubes. A mis padres, Cecilia y Miguel, por siempre creer en mí y ser el mayor ejemplo de tenacidad, voluntad y amor. Gracias también,

por cuidar a Helena, y hacer de mis ausencias, tardes de diversión. A Emilia, Lucía y Miguel, mis otras tres mitades: ningún sueño se cumple sin ustedes.

A Nueva York, donde esta tesis comenzó a gestarse, y a Francisco, por hacer de esos meses los mejores de mi vida, y a mi vida mejor, con su sola presencia. Gracias por tu amor.

A Aita, por ser parte mía.

A Helena, por llegar.

INTRODUCCIÓN

*Tragedy is an unfashionable subject these days,
which is one good reason for writing about it.*

Terry Eagleton

La frase con la que Terry Eagleton da inicio al primero de sus libros dedicado exclusivamente a la tragedia y lo trágico, *Sweet Violence: The idea of the Tragic* (2003), que elegimos para comenzar esta tesis, es tal vez más provocadora que estrictamente cierta. Tal como afirma Rita Felski, “mientras que la escritura de tragedias puede haber disminuido en los últimos años, las lecturas sobre la tragedia han proliferado” (2008: 1). De los géneros artísticos y literarios, aquel que sin dudas ha atraído el mayor interés y suscitado la mayor cantidad de análisis es el de la tragedia. Diferentes disciplinas como la psicología, la filosofía y la ética se han valido de la tragedia, de sus personajes, temas y diálogos, como objeto o insumo de sus reflexiones. La teoría y la filosofía políticas no han sido una excepción. A partir del siglo XIX, con el surgimiento de lo que posteriormente se conoció como filosofía de lo trágico¹, hasta la actualidad, la tragedia ha servido como piedra de toque para reflexionar sobre la libertad y los límites de la agencia, las relaciones de género y la subjetividad², así como también sobre el régimen democrático y la tiranía³. Por su parte, también los estudios literarios y clásicos se han volcado a explorar los vínculos entre la tragedia y la política. Desde la década de 1980, por ejemplo, tanto la antropología clásica como los estudios literarios del Renacimiento y la temprana Modernidad dieron un giro hacia la política. En definitiva, la tragedia y la política que, según Cornelius Castoriadis, nacieron (junto a la filosofía) en el siglo V a.C. parecen haber recorrido un largo camino juntas (1991a, 1991b).

El propósito de esta investigación, empero, no consiste en examinar la historia (sumamente compleja) de esa relación⁴. Nuestro objetivo, más bien, es el de aprehender la politicidad de la

¹ Volveremos a esto en el próximo capítulo.

² Mencionaremos solamente un libro muy reciente, el de Miriam Leonard, *Tragic Modernities* (2015), en el que la autora explora la presencia de la tragedia griega en el pensamiento de autores como Karl Marx, Hannah Arendt, Walter Benjamin y Sigmund Freud. Leyendo a la tragedia *políticamente* (2015: 10), le interesa ver la relación entre filosofía, tragedia y Modernidad, es decir, cómo la lectura de la tragedia griega moldea las preocupaciones y conceptos del pensamiento moderno, como los de subjetividad, revolución y género.

³ Este es el caso, entre otros, de Cornelius Castoriadis y su propuesta (que abordaremos en el primer capítulo) de la democracia como régimen trágico (1991a y 1991b) o de Bonnie Honig (2013) y su análisis sobre *Antígona* (que mencionaremos en esta introducción y en el capítulo IV).

⁴ De hecho, desde su nacimiento en el siglo V a.C., la tragedia ha suscitado posiciones contrapuestas en el pensamiento teórico y filosófico político.

tragedia a partir de una categoría eminentemente política: la de acción. Conscientes de las diferencias entre tragedia griega y moderna, e incluso entre estas y aquella más contemporánea — que Raymond Williams denomina “literatura trágica moderna” (2014: 110)— resolvimos acotar nuestra investigación a la tragedia shakespereana, centrándonos, principalmente, en dos piezas: *Hamlet* y *Julio César*. La delimitación de este corpus lejos está de ser caprichosa. Nuestra lectura es que la tragedia shakespereana ofrece un escenario privilegiado para reflexionar sobre la acción política debido a que pone de relieve la contingencia y las potencialidades de la acción, aún en contextos en los que el margen de maniobra es limitado. Esto, proponemos, se hace evidente en dos “elementos” comunes a casi todas las tragedias de William Shakespeare: el lugar privilegiado que ocupa la noción de Fortuna por sobre la de destino y el carácter subversivo de las representaciones de las acciones y aparente pasividad de las mujeres, que se hace evidente en los suicidios.

La pregunta general en la que se enmarca esta tesis es la siguiente: ¿Qué hay de político en la tragedia? A partir de nuestra intuición de que esta respuesta se halla en la acción, surgieron más preguntas: ¿Qué aportes puede brindar un estudio de la tragedia a las conceptualizaciones sobre la acción desde la teoría política? ¿Qué iluminan las representaciones e invocaciones a la Fortuna y el Suicidio femenino? La hipótesis de trabajo que se fue precisando durante la investigación es la siguiente: que la tragedia de William Shakespeare constituye una herramienta heurísticamente privilegiada para explorar los problemas y dimensiones de la acción política, en particular, dos: la contingencia del actuar y el género del agente.

De modo que la acción es el concepto central de esta tesis, sobre el que pivotarán nuestras reflexiones en torno a la tragedia y la política. La primera pregunta que surge tras esta afirmación es casi obvia: ¿No es la tragedia, más bien, un ejemplo de la imposibilidad de la acción, de la incapacidad humana frente a las fuerzas externas que dominan y controlan a los hombres, convirtiéndolos en víctimas del destino, más que en sus hacedores? La tragedia parece insistir, pieza tras pieza, en la futilidad de la acción humana en un mundo gobernado por dioses implacables, o por un destino que sólo conduce al fracaso y la muerte. ¿Por qué entonces recurrir a la tragedia, o, mejor dicho, *centrarnos* en ella para reflexionar sobre la acción política? ¿No resulta esto, cuanto menos, contradictorio? La cuestión, y es importante resaltar este punto, es que

esta idea no es novedosa en absoluto. Tal como explica Gabriela Bastera en *Seductions of Fate. Tragic Subjectivity, Ethics, Politics* (2004), la tradición filosófica occidental coloca el nacimiento de la agencia humana y de la subjetividad moderna en la tragedia griega: en una ficción que, “paradójicamente, parece negar la capacidad de acción y decisión” (2004: 1). Al actuar, sostiene Bastera, el protagonista pospone tan sólo momentáneamente el cumplimiento de su destino. Este es el caso de Agamenón y Eteocles, por ejemplo, cuyas acciones y decisiones se vuelven contra ellos, con consecuencias que resultan fatales. En última instancia, sostiene Bastera, una fuerza inexorable, el destino, inhabilita su agencia y los conduce a la muerte.

“Dada esta máxima negación de la agencia humana”, se pregunta la autora, “¿cómo es que la tragedia es considerada el lugar de nacimiento de la agencia y la racionalidad?” (2004: 2). Al convertir a los agentes en víctimas mediante los giros de la fortuna [*reversal of fortune*], la tragedia parece negar cualquier posibilidad de autonomía, poniendo el concepto de acción radicalmente en cuestión (Bastera, 2004: 25)⁵. Y, sin embargo, como sostiene Simon Critchley —y como repetiremos al menos dos veces más a lo largo de este escrito—, la tragedia constituye una reflexión sobre la acción. En palabras de Critchley,

[L]a tragedia es pensar *en* la acción, *sobre* la acción, y *en aras de* la acción. Pero esta reflexión asume la forma de un interrogante radical: ¿cómo actúo? ¿qué es lo que debo hacer? Si la tragedia es *mimesis praxeos*, entonces lo que la tragedia cuestiona es la acción. Lo que la experiencia de la tragedia retrata no es ni la impulsividad ciega de la acción ni el retiro a la vida solitaria de la contemplación, sino las dificultades e incertidumbres de la acción en un mundo definido por la ambigüedad en donde lo correcto parece estar en ambos lados (2017: 27)⁶.

De hecho, esta idea de la tragedia como *mimesis praxeos*, que Critchley trae a colación, se remonta, como se sabe a Aristóteles, quien en su *Poética* define a la tragedia como la imitación de

⁵ Tal como encuentra Bastera, la tragedia ha sido considerada la piedra de toque para reflexionar sobre la promesa y los límites de la libertad humana. De hecho, una de las preocupaciones de la filosofía de lo trágico que, como veremos en el primer capítulo, nace de la mano de los idealistas alemanes en el siglo XIX, es la relación paradójica entre libertad y necesidad. Este es, precisamente, el tema de la décima carta de *Dogmatismo y escepticismo* (1795), de Friedrich Schelling, libro en el que el autor busca reconciliar la libertad absoluta y la necesidad absoluta, que para él son idénticas. En la décima carta, Schelling recurre al arte, específicamente a la tragedia, y más específicamente, a Edipo. Para Schelling, la esencia de la tragedia es el conflicto entre la libertad en el sujeto y la necesidad objetiva, y esa libertad se muestra en la lucha contra ese poder superior (los dioses, el destino) así como en el hecho de que el héroe acepta su castigo.

⁶ Dado que lo citaremos nuevamente, consideramos relevante reponer la cita en su idioma original: “tragedy is thinking *in* action, *upon* action, *for the sake of* action. But this thinking takes the form of a radical questioning: how do I act? What shall I do? If tragedy is *mimesis praxeos* then it is action that is called into question through tragedy. What the experience of tragedy invites is neither the blind impulsiveness of action, nor some retreat into a solitary life of contemplation, but the *difficulty* and *uncertainty* of action in a world defined by ambiguity where right always seems to be on both sides”.

una acción (2020): es decir, como una ficción, una representación de la experiencia humana puesto que pone en escena casos límites que ejemplifican, de forma exagerada y exacerbada, los problemas y desafíos de la acción. En este sentido, compartimos la definición de Eduardo Rinesi de la tragedia como “una reflexión estetizada y estilizada sobre lo frágil y precario que tienen siempre nuestras vidas” (2021: 36), entendiendo a la acción como uno de estos elementos frágiles y precarios, sobre todo aquellas acciones que denominamos políticas. Aquí reside, proponemos, la politicidad de la tragedia.

Para llevar adelante nuestra investigación, nos valemos de las conceptualizaciones en torno a la acción llevadas adelante por Hannah Arendt. ¿Por qué Hannah Arendt? Mejor dicho, ¿por qué atender a *su* concepción de la acción en una tesis sobre la tragedia? ¿No define Arendt la acción política como plural y colectiva, como una acción “en concierto”? ¿No se refiere mayormente a los momentos de fundación republicana, de desobediencia civil o de revolución? Si es así, ¿cómo se conjuga esto con la tragedia en tanto representación de acciones individuales de héroes? Del mismo modo, dado que las (pocas) referencias explícitas de Arendt remiten en su mayoría a la tragedia y las épicas griegas más que a la moderna, ¿no resultaría más provechoso analizar las obras de Sófocles, Eurípides o Esquilo en lugar de las de Shakespeare? Estas preguntas son válidas y pertinentes. Tres motivos justifican la elección de este marco teórico-conceptual. El primero es que la acción constituye para Arendt el elemento central tanto de la política como de la tragedia. El segundo, es la afinidad que encontramos entre los rasgos de la acción que propone Arendt y aquellos que se revelan en la lectura de la tragedia; es decir, la relevancia de la contingencia, la inseguridad y la fragilidad como características de la acción (y de los asuntos humanos) como consecuencia de la pluralidad. El tercer motivo es que, según la lectura que proponemos, la caracterización arendtiana de la acción debe muchísimo a la tragedia, sobre todo en aquellas reflexiones contenidas en el quinto capítulo de *La condición humana* (1958). Veamos más detenidamente estos tres motivos.

En *La condición humana*, Arendt define a la acción como la capacidad de comenzar algo nuevo. Cuando actuamos y comenzamos algo por iniciativa propia, dice Arendt, renacemos: “nos insertamos en el mundo, y esta inserción es como un segundo nacimiento” (2015: 201). Esto es así porque, junto con el discurso que la acompaña, la acción revela tanto la singularidad como la pluralidad de los hombres en el mundo. Es decir, la acción revela tanto un “quién” como un mundo dentro del cual esa acción se despliega, un mundo necesariamente compartido con otros. Por eso,

para Arendt la acción no es un fenómeno ligado a la voluntad o a la intencionalidad de un sujeto soberano, sino a la espontaneidad, a la capacidad de poner algo en movimiento, de comenzar una cadena. Asimismo (segundo motivo), la categoría de acción en términos arendtianos pone en conjunción una serie de rasgos que la diferencian de la labor y del trabajo, y que la constituyen como tal: la pluralidad, la contingencia, la imprevisibilidad, la irreversibilidad y la fragilidad. La pluralidad refiere al “hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten el mundo” (Arendt, 2015: 22), no como una multiplicidad de seres vivos ni en tanto diversidad de voces y opiniones, sino como seres distintos e iguales. Esta pluralidad, que es propia de la condición humana, acentúa la contingencia y la imprevisibilidad que, según Arendt, siempre adolecen a la acción política. Es decir, las acciones se insertan siempre en una trama de relaciones humanas — lo que la autora denomina entre los muchos—, por lo que sus consecuencias no son controlables y su final no puede ser ni definido ni conocido de antemano, ya que siempre pueden ser modificadas o alteradas por las acciones de los otros. Lo que acaece en la esfera de los asuntos humanos una vez que se pone en marcha una iniciativa es una multiplicidad de consecuencias que sobrepasan la capacidad de control del agente que la inicia. Es esta ilimitación de la acción la que la vuelve frágil e impredecible, y hace del mundo un espacio de incertidumbre. Pero también de posibilidades, porque a pesar de estos problemas de la acción, esta también es creadora y creativa.

No caben dudas (tercer motivo) de que la tragedia ocupaba un lugar especial entre los intereses de Arendt: leía y estudiaba a los trágicos griegos en su idioma original, tal como confirman los ejemplares en su biblioteca. De hecho, no encontró mejores palabras para concluir *Sobre la revolución* que con una cita de Sófocles⁷, y cita a Shakespeare en numerosos libros y ensayos, así como en su epistolario personal⁸. Aunque Arendt no presenta un tratamiento minucioso sobre las tragedias, lo trágico o la tragedia en general, como han destacado varios autores⁹, la teoría arendtiana de la acción abreva en motivos vinculados al arte dramático, en

⁷ Las reflexiones de Peter Euben (2001) y Robert Carl Pirro (2001) parten de este fragmento. El primero analiza el lugar que ocupa en ese libro, y el segundo, lo toma como punto de partida para postular la presencia de una teoría de lo trágico en Arendt.

⁸ Arendt cita o toma a Shakespeare en *Eichmann en Jerusalén*, *La vida del espíritu*, *Hombres en tiempos de oscuridad* y *Entre Pasado y futuro*, y lo discute en su correspondencia con W. H. Auden.

⁹ Entre los trabajos que afirman esta tesis, desde distintas perspectivas, y a los que hemos acudido para formular esta propuesta, se encuentran los aportes de Pirro (2001), quien examina la idea de lo trágico en Arendt, y propone recuperar sus aportes para una teoría de la ciudadanía democrática participativa. En la primera parte del libro, Pirro formula una teoría de lo trágico en Arendt, a partir de fragmentos a lo largo de su obra, pero centrándose sobre todo en *Sobre la revolución*. En la segunda, partiendo de lo que él denomina su “noción griega de heroísmo” (2001: 166), un heroísmo político compatible con la democracia, que requiere niveles altos de reflexión crítica y solidaridad. Otro trabajo es el

especial a la tragedia. El porqué es evidente: en el quinto capítulo de *La condición humana* (1958), que se titula y está dedicado a la “Acción”, Arendt se refiere explícitamente al teatro como “el arte político por excelencia” (Arendt, 2015: 211). Esta última no es tan solo una frase aislada. Muy por el contrario. En los apartados 24, 25 y 26, que pertenecen a ese capítulo, cobra protagonismo una serie de términos y nociones relativas al drama y a la tragedia, más precisamente, a la teoría aristotélica de la tragedia, como lo son las de *mímesis* y héroe. Justamente en el último párrafo del apartado 25 se encuentra la frase recién citada sobre el teatro, en la que nos detendremos en el último capítulo. En este sentido, entendemos que en los apartados 24 a 26, Arendt “intenta mostrar cómo la tragedia refleja las características de la acción” (Boriosi y Rodríguez Rial, 2005: 244).

Las dos obras de William Shakespeare que constituyen el *corpus* central de esta tesis, son *Hamlet* y *Julio César*¹⁰. Una serie de similitudes y paralelismos colaboran a justificar su tratamiento conjunto¹¹. En términos cronológicos, fueron escritas y representadas en el lapso de tres años, *Julio César* en 1599 y *Hamlet* en 1602, lo que puede explicar las similitudes en las estructuras narrativas, las tramas y las personalidades de sus personajes principales (ambos nobles, melancólicos y filosóficos). Ambas tragedias tratan sobre el asesinato de un tirano: Julio César, en la primera, y Claudio, en la segunda. En ambas, los asesinos son muy cercanos a los asesinados (protegido y sobrino, respectivamente), y en ambas, también, el asesinato perturba internamente a quienes deben cometerlo: tanto porque se trata de un acto brutalmente violento como porque el futuro del Estado se verá modificado. Asimismo, en *Hamlet* aparecen varias alusiones y referencias a *Julio César*. La primera tiene lugar en la primera escena, tras la aparición del fantasma del viejo rey Hamlet ante Bernardo, Marcelo y Horacio, cuando este último lo considera un presagio, y compara la

de Étienne Tassin (2012), que abordaremos en el cuarto capítulo (IV.2). Un artículo bellissimo, del que también nos valemos en ese mismo capítulo (IV.1) es del de Laura Arese (2019) en el que la autora sostiene que en la tragedia clásica Arendt encuentra elementos que le “permiten afrontar el desafío que pesa sobre la comprensión histórica”, rearticulando pensamiento político y perspectiva histórica (2019: 15). Arese sigue la línea de investigación de Paula Hunziker (2017), para quien el pensamiento trágico habilita a Arendt a pensar la historia como “un escenario de una libertad política, una libertad mundana, como la otra cara de la acción” (2017: 32). También entran aquí las reflexiones de Julia Reinhard-Lupton, a quien nos referiremos unos párrafos más abajo.

¹⁰ Nota sobre las ediciones: Para el análisis de *Hamlet* nos serviremos de la traducción al castellano de Eduardo Rinesi editada por la Universidad de General Sarmiento (2016), mientras que para *Julio César*, recurrimos a la traducción de Alejandra Rojas, editada por Debolsillo Random House (2012a). En ambos casos, cotejamos con ediciones en inglés. Para *Hamlet*, utilizamos la editada por Ann Thompson y Neil Taylor de Arden Shakespeare (2017), y para *Julio César*, la de Martin Spevack, de *The New Cambridge Shakespeare* (2012b). Las referencias a otras obras provienen de la edición de Arden Shakespeare Complete Works, editado por Richard Proudfoot, Ann Thompson y David Scott Kastan (2002), traducidas por nosotros, cotejándolas con la edición de Random House arriba citada.

¹¹ Estas cuestiones son magistralmente explicadas por Eduardo Rinesi, en particular en un libro a punto de ser publicado, que tuvo la amabilidad de hacerme llegar antes, *¡Qué cosa la cosa pública!* (2021: 49-54)

situación en Dinamarca con aquella de “la Roma más gloriosa y triunfal” cuando “poco antes de la caída del gran Julio/ las tumbas se vaciaron” y sucedieron una serie terrible de horribos presagios, como “estrellas con colas de fuego” y “rocíos de sangre” (I. 1. 114-120). La segunda referencia sucede en el tercer acto, en la puesta en escena de *La muerte de Gonzago*, cuando Polonio le cuenta a Hamlet que en la universidad era considerado un buen actor, y que una vez representó a Julio César, asesinado por Bruto. Como explica Eduardo Rinesi, ambas obras fueron representadas en el mismo teatro, y se cree que el actor que había personificado a Julio César, John Heminges, era el mismo que representaba a Polonio, y que el que antes había encarnado a Bruto, Richard Burbage, daba ahora vida al príncipe de Dinamarca. La tercera ocurre en la escena del cementerio, cuando, junto a los dos bufones/sepultureros y Horacio, Hamlet reflexiona sobre la muerte, y menciona al “imperial César, muerto y convertido en barro” (V.1.207). Existe empero, una diferencia fundamental entre ambas piezas, los análisis del Capítulo 2: en *Hamlet*, el príncipe danés “no se decide a cometer esa acción que le repugna, y toda la pieza presenta las tremendas consecuencias de esa indecisión”, mientras que, en *Julio César*, tras una breve vacilación, Bruto “actúa, casi de inmediato, y toda la pieza presenta las terribles consecuencias de esa precipitación” (Rinesi, 2021: 51).

Hasta aquí hemos presentado las preguntas que suscitan esta investigación, el marco teórico-conceptual de referencia, la hipótesis que la conduce y el *corpus* indagado. Ahora detallaremos el modo en el que está organizada la tesis, y dejaremos para el final las precisiones sobre el horizonte de conocimiento en el cual se instala. La tesis comienza respondiendo a la pregunta que suscita nuestros análisis, “¿Qué hay de político en la tragedia?”, como se titula el Capítulo I. Precisamente, esta es la pregunta que está de fondo o que define este término que ya hemos utilizado varias veces: la politicidad de la tragedia. El capítulo está pensado como un mapa general de las interpretaciones en torno al vínculo entre política y tragedia, a partir de tres tipos de aproximaciones: las que se centran en 1) el contexto histórico, 2) temas políticos y 3) elementos en común entre la política y la tragedia. Se trata de tres formas de dar respuesta a la pregunta por la politicidad de la tragedia, que surge del análisis de aproximaciones a la tragedia griega y shakespereana desde los estudios clásicos, la teoría literaria, la filosofía política y la teoría política. En este sentido, el primer capítulo funge como un estudio pormenorizado de lo que constituyen los antecedentes teóricos o las indagaciones preliminares en las cuales se enmarca esta tesis. Debido a que abordaremos estas lecturas dentro de un par de páginas, nos detendremos simplemente —tan

sólo unos momentos— en dos autores de la tercera de estas aproximaciones, Eduardo Rinesi y Paul Kottman, en cuya estela se inserta esta tesis.

En el segundo capítulo dirigimos nuestra mirada a una de las características o dimensiones de la acción que la tragedia pone en escena: la contingencia. El objetivo del capítulo es cuestionar la idea de que la tragedia concibe a la acción como destino, como predeterminada, y proponer, atendiendo más bien a la noción de Fortuna, que la tragedia shakespereana es una interrogación acerca de las potencialidades de la acción, o, mejor dicho, de sus posibles potencialidades, aun cuando al final los protagonistas mueran o sean vencidos. Tras un análisis de la noción de Fortuna en el renacimiento, de sus apariciones en la obra de Shakespeare y de su significado en los trabajos de Maquiavelo, nos detenemos en el análisis de su relación con los dos héroes que protagonizan este capítulo: Bruto y Hamlet. Las conclusiones a las que arribamos es que ni la falta de *virtù* del noble Bruto, ni la aparente inacción de Hamlet son la “causa” del “fracaso” de sus acciones —y las comillas son importantes—. Más bien, proponemos que la tragedia pone magistralmente en escena la pluralidad humana, que vuelve a las acciones frágiles y vulnerables, pero también creativas y creadoras. Es esta pluralidad, esta dependencia de los otros y de sus acciones, lo que explica, en última instancia, el fracaso de nuestras acciones.

El tercer capítulo se centra en una acción límite, el suicidio, específicamente, el suicidio femenino. Nuestro objetivo es mostrar cómo una acción que suele ser considerada privada, personal y muchas veces sinónimo de inacción, puede ser leída, en cambio como una acción política. Mediante los suicidios que pone en escena, Shakespeare subvierte las dicotomías acción-inacción o acción-pasividad, masculino-femenino, fuerte-débil, dicotomías aún enraizadas en el pensamiento político sobre la acción. La protagonista principal de este capítulo es Ofelia, cuyo suicidio, proponemos, nos permite analizar una arista muchas veces no tomada en cuenta a la hora de estudiar la acción política: el género del actor. Mediante la lectura de las acciones de Ofelia en toda la obra, con especial atención a su canto y su silencio, buscamos dar por la borda con aquella imagen canónica de la Ofelia pasiva, frágil y sumisa flotando en las aguas del río y de su suicidio como pura pasividad, para ofrecer una interpretación de una Ofelia sumamente femenina, que Actúa —con mayúscula— y que hace actuar al resto de los personajes.

En el cuarto capítulo retomamos las puntas de las madejas que fuimos desanudando en los capítulos anteriores con el propósito de “repensar la acción”. Se trata del capítulo más anclado en la teoría política, para dejar en claro que es desde este campo que abordamos y leemos las obras.

Nuestra interlocutora principal es Hannah Arendt. De hecho, ella lo es a lo largo de toda la tesis, ya que todos nuestros análisis se encuentran teñidos de sus reflexiones. Comenzamos el capítulo atendiendo al vínculo entre política y tragedia en Arendt desde la categoría de acción política. Luego, en diálogo con la autora, exploramos algunas aristas, consecuencias, o características de la acción que se desprenden de los análisis de las obras y personajes a los que nos abocamos en los capítulos II y III. Guiados en las “propuestas” al final de los capítulos anteriores, profundizamos en el concepto de pluralidad de la mano de Étienne Tassin, problematizamos la distinción público-privado desde una perspectiva teórica feminista, y proponemos una lectura arendtiana del silencio y el canto como acciones.

Antes de concluir esta introducción, unas líneas sobre el horizonte de conocimiento dentro del cual se enmarcan nuestras reflexiones. Esta tesis se inserta dentro de lo que, en el próximo capítulo, denominamos aproximaciones a la tragedia como una herramienta heurística para pensar la política. En particular, es deudora de los trabajos de Eduardo Rinesi y Paul Kottman, cuyas investigaciones constituyen lúcidos ejemplos del trabajo interdisciplinario que pretendemos llevar adelante: no aplicar nociones de teoría política para comprender “mejor” o de otra manera las piezas trágicas, sino como propone Peter Euben, enlazar la teoría política y la tragedia, yuxtaponiéndolas, para enriquecer por medio de la tragedia al pensamiento teórico sobre la política.

Con la publicación de su *Política y tragedia. Shakespeare entre Maquiavelo y Hobbes* (2003), Eduardo Rinesi da inicio a una serie de reflexiones que tienen como centro la idea de que la tragedia constituye un instrumento conceptual útil y pertinente para pensar los problemas de la política, precisamente porque esta última no es trágica. A lo largo de sus libros, el autor ha propuesto tres razones. La primera, como explica en *Política y tragedia...* es porque ambas tienen al conflicto como uno de sus elementos constitutivos centrales. La segunda, porque, como sugiere en *Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia* ([2009] 2014) —y luego en *Muñecas rusas* (2013)—, la tragedia constituye una meditación estilizada y estetizada acerca de lo frágil y precario que tienen nuestras vidas. La tercera razón, es que, como explica en su último libro, la tragedia nos muestra cómo “queriendo hacer una cosa, hacemos otra”, es decir, que a veces ni siquiera las mejores intenciones valen (2021: 39). Por su parte, en *A Politics of the Scene* (2008) Paul Kottman resucita la metáfora del *teatro mundi*, repolitizándola. En la primera parte del libro, se vuelve a las teorías políticas de Platón y Thomas Hobbes (en particular en *República* y *Leviatán*), indicando cómo ambos dependen del vocabulario teatral, aunque en última instancia socaven el

carácter político y relacional del teatro. De la mano de Hannah Arendt y Adriana Cavarero, Kottman propone una “política de la escena”, a la que define como un campo de interacción humana, que es iniciado en un tiempo y momento particular por el discurso y/o la acción de una persona o grupo, que tiene como resultado una nueva o distinta relación entre aquellos que componen la escena. En la segunda parte del libro, el autor se vale de la tragedia griega y shakespereana, en particular *Hamlet* y *Romeo y Julieta*, para mostrar cómo en estas escenas, más que el contexto, lo que le interesa es “la manera en que dan lugar a nuevas relaciones cuyo sentido y significado emerge entre los agentes de la escena” (2008: 108). Asimismo, en *Tragic Conditions in Shakespeare: Desinheriting the Globe* (2009), Kottman utiliza la noción de “condiciones trágicas” para dar cuenta de cómo la tragedia shakespereana ilustra nuestra condición moderna, caracterizada por la disolución de los lazos que nos unen. Según Kottman, las vidas de los protagonistas shakespereanos se encuentran condicionadas por lazos sociales inevitablemente rompibles, disolubles.

A su vez, esta tesis se ha visto inspirada por cuatro trabajos cuyas autoras ponen de relieve la politicidad de la tragedia y que constituyen indagaciones preliminares a las problemáticas que esta tesis se propone abordar. Uno de ellos es el libro de Gabriela Bastera que mencionamos al comienzo de la introducción, *Seductions of Fate. Tragic Subject, Ethics, Politics* (2004), en el que la autora explora, como dijimos más arriba, la importancia de la tragedia en la constitución de la subjetividad trágica en la Modernidad, así como la relevancia del concepto de agencia y acción que esta pone en escena. Si bien nuestras obras-objeto de estudio y marco conceptual difieren, esta tesis comparte la preocupación ética, política y filosófica de Bastera. Con respecto a lo primero, Bastera se centra primordialmente en dos obras de Federico García Lorca, *Bodas de sangre* y *Yerma* mientras que nuestra tesis se enfoca dos tragedias shakespereanas, *Julio César* y *Hamlet*. Con respecto a lo segundo, su análisis se enmarca en la filosofía ética de Levinas, en diálogo con la teoría kantiana, mientras que el nuestro se basa en la categoría arendtiana de la acción, y analiza primordialmente las nociones de Fortuna (capítulo II) y Suicidio (capítulo III). A pesar de estas diferencias, compartimos con Bastera la idea de que la tragedia moderna disturba la noción de destino, a la vez asegurando su necesidad y alterándolo, dando espacio a la acción creativa en un contexto (trágico) en el que esta posibilidad parece serles negada. “Al representar los puntos muertos y sin salida de la agencia subjetiva, la decisión política y la responsabilidad”, dice Bastera, “el drama trágico contiene el potencial para abrir posibles espacios de acción” (2004: 4). Al igual

que la autora española, nos interesa destacar cómo mediante la tragedia se cuestiona la existencia del destino, mostrando su carácter ficticio, poniendo en evidencia que actuar políticamente implica, más que actuar bien, asumir “la responsabilidad por decisiones y acciones cuyo fracaso ya no puede atribuirse a una fuente trascendente de control, ni a la obediencia de reglas” (Basterra, 2004: 11).

Esta tesis se benefició, también, de la lectura arendtiana de Julia Reinhard-Lupton, particularmente de *Thinking with Shakespeare. Essays in Politics and Life* (2011). Aunque su foco no es la tragedia, sino más bien Shakespeare, sí destaca algunas nociones centrales de esta tesis, como la pluralidad, la fragilidad de los espacios de aparición humana —que Kottman llama escenas—, y el vínculo entre espacio público y privado, y lo hace “leyendo a Shakespeare contra Arendt y su super-ego cívico (Reinhard-Lupton, 2011: 9) con el objetivo de encontrar en ambos autores esos espacios en los que distintas formas de vida se construyen y sostienen. Lo que más nos interesa de esta autora es que propone que el drama presenta a los espacios —a los que llama zonas (Reinhard-Lupton, 2011: 10)— tanto privados como públicos como políticos, debido a que allí se insertan nuevas acciones.

Para abordar el personaje de Ofelia en el capítulo III, nos hemos valido del libro de Bonnie Honig, *Antigone, Interrupted* (2013). En esta obra (o mejor dicho, en la segunda parte del libro), Honig ofrece una relectura del personaje de Antígona para un feminismo democrático, es decir, una Antígona fuerte que busca la soberanía, una Antígona orientada a la vida más que a la muerte, un modelo narrativo que promueve una relación de transacción más que de oposición con el Estado. Como ella explica en su introducción, su aspiración es la de “re-politizar a este actor político o comprender su politización de manera diferente” (Honig, 2013: xiii), atendiendo a cómo “actúa en nombre de la singularidad y la igualdad, a veces en concierto con otros, planeando, conspirando, haciéndose camino entre el *logos* y la *phoné*, la imitación, la parodia y el doble sentido” (Honig, 2013: 191). Si bien nuestra intención, como quedará claro en el capítulo III, no es emular a Ofelia con Antígona, sí imitamos el trabajo de reflexión de Honig, y nos valemos de algunos de sus gestos para leer el suicidio de Ofelia, y politizar su personaje y su acción. En particular, nos vimos influenciadas por su lectura del lamento de Antígona, que inspiró la interpretación que ofrecemos del canto y el silencio de Ofelia, como proponemos, como parte de su acción.

Asimismo, esta tesis se vale del pensamiento de Adriana Cavarero, en particular de dos de sus libros, *Corpo in figure* (1995) y *A piú voci. Filosofia dell'espressioni vocale* (2003). Como veremos en el tercer y cuarto capítulos, en *Corpo in figure* examina y ofrece una crítica a la

metáfora del cuerpo político (que ha servido de fundamento a los órdenes políticos, a la vez que ha sido expulsado del pensamiento sobre la política), sirviéndose de las figuras de Antígona y Ofelia. Lo llamativo es que se trata del primer (y tal vez único) análisis centrado en Ofelia desde la filosofía política. Por su parte, en *A piú voci*, como veremos en el cuarto capítulo, Cavarero repite este gesto, pero esta vez centrándose en la cuestión de la voz. Lo importante a resaltar aquí es que, en esta tesis, no sólo seguimos a Cavarero en que recurrimos a Arendt para reflexionar sobre las categorías de acción y discurso, sino que también imitamos su gesto netamente arendtiano de pensar con los autores, desarrollando y profundizando problemas y cuestiones abordadas por Arendt a lo largo de su obra. Asimismo, los análisis de Cavarero entrecruzan filosofía política, pensamiento feminista y un interés particular por los personajes o figuras mitológicas y literarias, preferentemente (aunque no exclusivamente) femeninas.

Retomando las palabras del epígrafe que inaugura esta tesis: es cierto que existen buenas razones para seguir escribiendo sobre la tragedia. Esta es, al menos, la idea que motiva y sostiene las líneas que siguen. Sin embargo, estas buenas razones, al contrario de lo que plantea Eagleton, no se deben a que la tragedia esté o no “de moda”, sino a que la tragedia nos permite seguir pensando aquellas cuestiones que creíamos cerradas o sabidas. Como plantearemos en las conclusiones, la belleza de la tragedia es precisamente esa: que al plantear más preguntas que respuestas, nos invita a seguir pensando. Una invitación que la teoría política ha aceptado gustosa.

CAPÍTULO I. ¿QUÉ HAY DE POLÍTICO EN LA TRAGEDIA?

Sometimes it appears that the history of interpretation may be thought of as a history of exclusions, which enable us to seize upon this issue rather than on some other as central, and choose from the remaining mass only what seems most compliant.

Frank Kermode

OBJETIVOS, PRECAUCIONES E ITINERARIO

Las reflexiones que reúne este primer capítulo¹² tienen un objetivo doble. El primero es dilucidar las relaciones que se han planteado explícita e implícitamente entre la tragedia y la política. Esto nos obliga a desplazarnos entre varios campos académicos, desde los estudios literarios y la filosofía, pasando por la antropología, la filosofía, la filosofía política y la teoría política —así como también por las intersecciones entre ellos—. El segundo objetivo es proponer a la *acción* como el elemento común entre la política y la tragedia: la acción es tanto la unidad primera de la tragedia desde Aristóteles, como una categoría central del pensamiento teórico sobre la política. La intuición detrás de este planteo es que la tragedia constituye un medio privilegiado para reflexionar sobre la acción política porque pone en escena sus limitaciones y contingencia, su fragilidad e imprevisibilidad.

En este capítulo proponemos tres aproximaciones al vínculo entre la política y la tragedia. Estas son el resultado de una clasificación propia que surge como respuesta a la pregunta que intitula el capítulo: “¿Qué hay de político en la tragedia?”. A cada respuesta le corresponde un apartado. En el primer apartado, nos centramos en las interpretaciones que abordan la tragedia desde su momento histórico de aparición, principalmente como una institución política y social imbuida en un contexto determinado. En el segundo, nos enfocamos en lo que hemos denominado “temas políticos”: nociones o problemas que son considerados políticos, como el régimen político, la justicia y la autoridad. Finalmente, en el tercero, exploramos una serie de análisis que se aproximan a la relación entre tragedia y política desde sus elementos en común, como el conflicto

¹² El título de este capítulo se inspira en aquel del libro compilado por María Lucila Svampa *¿Qué hay de política en la filosofía? Ocho ensayos*, publicado en el año 2017.

y la fragilidad. Finalmente, en la recapitulación y propuesta presentamos lo que será la hipótesis central de la tesis: la acción como el elemento común entre la tragedia y la política.

Algunas precauciones son indispensables antes de avanzar. Primero, la inclusión de tantas disciplinas. ¿Por qué no acotar el análisis a los estudios literarios y la filosofía política, por ejemplo? ¿O por qué no solamente a la teoría política, si es este el campo en que enmarcamos nuestra investigación? Por supuesto, cualquiera de estas delimitaciones debería ser también adecuadamente justificada. En este caso, hemos optado por incluir diversas perspectivas para demostrar que la pregunta por la política y lo político en las lecturas de la tragedia y las tragedias no se restringe a las disciplinas que llevan “política” en su nombre, como la ciencia política, la teoría política y la filosofía política, sino que atraviesa también a otras disciplinas, como los estudios literarios y clásicos. Segundo, y en relación a esto último, la inscripción de la tragedia en diversos campos nos obliga a sortear una serie de obstáculos producto de los diferentes registros y lenguajes, así como del lugar que la tragedia ocupa en el marco de sus reflexiones. Por eso, en cada uno de los tres abordajes recurriremos a autores específicos, prestando especial atención a las disciplinas y perspectivas en las que se inscriben. Si bien esto agrega cierta complejidad a nuestro análisis, también aumenta el riesgo de volverlo engorroso, por eso, no analizamos en profundidad las propuestas de los autores. Una última precaución es necesaria para explicar la disparidad de hojas dedicadas a cada aproximación. Como el lector advertirá, el primer abordaje abarca gran parte del capítulo, sobre todo en comparación al segundo. Hemos optado por ser fieles a los textos más que priorizar la simetría entre apartados.

I.1. TRAGEDIA Y MOMENTO HISTÓRICO

Una primera respuesta a la politicidad de la tragedia consiste en relacionarla con el momento histórico de su producción. En términos generales, este tipo de análisis procede de dos maneras: o explica las tragedias a la luz del contexto histórico en el que fueron escritas y escenificadas, o rastrea en las obras hechos históricos concretos, explícita o implícitamente representados. Los abordajes que exploramos a continuación se basan sobre todo en la primera manera, con excepción, como veremos, de Carl Schmitt, pero este caso es especial¹³. A

¹³ Ruth Scodel (2014) sostiene que las investigaciones que encuentran lo político en la relación inmediata entre hechos históricos y lo representado en las tragedias griegas eran típicas del siglo XIX y principios del XX, y que, aunque se hacen referencias, actualmente este ya no es el foco de interés. La autora no hace ninguna referencia al texto de Schmitt.

continuación, nos detendremos en dos abordajes metodológicos sobre la tragedia griega e isabelina que, aunque surgieron y fueron dominantes en las décadas de los setenta y ochenta, continúan siendo importantes en sus disciplinas: la antropología histórica en la tragedia griega (I.1.a) y el materialismo cultural y el nuevo historicismo en los estudios shakespereanos (I.1.b). El tercer apartado se centra en las lecturas que, desde la filosofía política, realizan Carl Schmitt y Elías Palti en sus análisis de lo político.

I.1.A. LA INVENCION DE LA TRAGEDIA: VERNANT, VIDAL-NAQUET Y LA ANTROPOLOGÍA HISTÓRICA

La Escuela de París —o la escuela francesa— de antropología histórica surge en la década de los setenta en Francia con el libro de quien se convertiría en uno de sus referentes más destacados: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1972) de Jean-Pierre Vernant, escrito junto a Pierre Vidal-Naquet¹⁴. Nutriéndose del análisis estructural, la sociología de la literatura, la psicología y la filología, la investigación de estos autores versa sobre las distintas áreas de la cultura griega —las instituciones sociales y políticas, la religión, las formaciones ideológicas, la función y el significado de los mitos—, por lo que su trabajo sobre la tragedia se encuentra necesariamente atravesado por estas cuestiones.

En primer lugar, Vernant y Vidal-Naquet sostienen que la tragedia es una *invención*¹⁵ que aparece históricamente bajo tres caras: 1) como una institución de la *polis* democrática, con los concursos trágicos, 2) como una creación estética, con la creación de un nuevo género literario, y 3) como una mutación psicológica, con el surgimiento de una conciencia y de un hombre trágicos (que contiene una noción de voluntad y de responsabilidad). En pos de los objetivos de este apartado, nos centraremos en la primera de estas tres caras, aunque ellas se encuentren íntimamente imbricadas. Según los autores, la tragedia se sitúa al lado de los órganos políticos y judiciales de la ciudad debido a que los concursos trágicos, bajo la autoridad y el control del arconte, se llevan a cabo en un espacio urbano y siguiendo las mismas normas institucionales que las asambleas o

¹⁴ El padre fundador de este grupo fue el filólogo, jurista e historiador especialista en la cultura de Grecia clásica (aunque nunca escribió sobre la tragedia), Louis Gernet, quien tras estudiar y trabajar con Emile Durkheim y Marcel Mauss, regresa a París, en donde fue profesor de Vernant. Esto es importante porque, como sostiene Goldhill, permite comprender mejor el abordaje de Vernant al dar cuenta de la gran cantidad de disciplinas, como la sociología, la lingüística, el derecho y la antropología estructuralista que componen su abordaje a la tragedia (Goldhill, 1997: 334). La influencia de Gernet se evidencia en el nombre escogido por Vernant para su centro de estudios en París.

¹⁵ En esto, se distancian abierta y explícitamente de los helenistas del siglo XIX y principios del XX, preocupados por encontrar los “orígenes” de la tragedia (Goldhill, 1997).

tribunales populares, y constituyen un espacio abierto a todos los ciudadanos. De esta manera, “la ciudad se hace teatro, en cierto modo se toma como objeto de representación y se representa a sí misma ante el público” (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 27). Esto no significa que la tragedia actúa como reflejo o espejo de la ciudad, sino más bien, que la cuestiona. Pero, ¿cómo sucede esto?

Los autores entienden que, como invención, la tragedia nace (y muere) en un *momento* histórico preciso y circunscrito, en Atenas a finales del siglo VI a.C.: allí, florece y degenera en el período de cien años. Para Vernant y Vidal-Naquet, entonces, la tragedia es exclusivamente *griega*. Ahora bien, ¿qué es lo distintivo de este *momento*? La pregunta puede responderse atendiendo a las tres palabras del título del libro que escribieron en conjunto: “mito”, “y”, “tragedia”. Precisamente es en la relación entre mito y tragedia al momento del surgimiento de la democracia que los autores encuentran su respuesta. Su punto de partida es la diferencia entre mito y tragedia: si bien el mito está presente en la tragedia, en el sentido de que los trágicos se sirvieron de ellos para escribir sus obras, la tragedia también rechaza el mito, lo cuestiona. O, mejor dicho, la tragedia es una problematización del mito. Escribe Vernant,

el momento trágico es, pues, aquel en el que se abre en el corazón de la experiencia social una fisura lo bastante grande para que entren el pensamiento jurídico y político, por un lado, las tradiciones míticas y heroicas, por otro, se esbochen claramente las oposiciones; pero lo bastante leve a la vez para que los conflictos de calor se sientan todavía dolorosamente y la confrontación no deje de llevarse a cabo (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 20-21).

En otras palabras, la tragedia surge en el momento en que el lenguaje del mito ya no “habla” sobre la realidad política de la ciudad, y el mito pasa a ser contemplado desde los ojos del ciudadano y en relación a la ley y la ciudad (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 27).

Como vimos, la tragedia pone en escena una antigua leyenda heroica, un mito, que para la ciudad constituye su pasado. Este pasado, empero, “vive” aún en las conciencias de los ciudadanos, por lo que su representación pone en evidencia los contrastes con las nuevas formas de pensamiento jurídico y político de la *polis* democrática. Lo central para estos autores, entonces, es que la tragedia, situada entre el mito y los nuevos valores democráticos, representa el conflicto entre las tradiciones míticas y heroicas y el sistema político y legal democrático en emergencia, cada uno con una concepción muy distinta de la acción humana, de la responsabilidad, de la divinidad y la autoridad. Dentro del drama, este conflicto aparece en la tensión entre los dos elementos centrales de la escena trágica: el héroe y el coro. El segundo, personaje colectivo y anónimo, expresa los sentimientos, preguntas y juicios de los espectadores-ciudadanos, mientras que el primero,

personaje individualizado cuya acción es el centro del drama, encarna los valores y acciones que se ponen en cuestión. Al problematizar este choque entre los valores fundamentales de la ciudad, la institución de la tragedia permite a la ciudad expresar y explorar públicamente las tensiones y ambigüedades de su nuevo sistema social en ciernes. Así, como afirma Simon Goldhill, para Vernant la tragedia “se encuentra integralmente relacionada con su momento histórico” entendido también como el “contexto mental” —el “universo humano de significados”, creencias, valores, modalidades de acción— de la Atenas democrática que subyace al texto (1997: 335).

El legado de Vernant y Vidal-Naquet ha tenido una enorme influencia en interpretaciones más recientes de la tragedia griega entendida como una institución social, política y cultural. Entre estos, se encuentran las investigaciones de Nicole Loraux, a cuyo trabajo sobre la tragedia recurrimos en el tercer capítulo, así como de Charles Segal, Simon Goldhill y Froma Zeitlin, quienes analizan las tragedias de Sófocles, Eurípides y Esquilo para indagar sobre otras instituciones o costumbres griegas, como es el caso del ostracismo o de los lamentos, nutriéndose además de otras disciplinas y corrientes, como el feminismo, en el caso de Loraux y Zeitlin, por ejemplo.

I.1.B. HISTORIA, PODER, IDEOLOGÍA: EL NUEVO HISTORICISMO Y EL MATERIALISMO CULTURAL

A finales de los ochenta y principios de los noventa, surgen dentro de la crítica literaria anglosajona dos “perspectivas”¹⁶ que comparten la preocupación por la relación entre la *literatura* y la *historia*: el nuevo historicismo y el materialismo cultural. Inicialmente abocadas a los estudios literarios sobre el renacimiento y la temprana modernidad, ambas perspectivas entienden a los textos literarios como productos materiales de las condiciones históricas específicas en las que fueron escritos. En términos generales, sus análisis se centran en las condiciones y consecuencias históricas, políticas y sociales de la producción y la reproducción literarias. Esto supone, en primera instancia, romper con una comprensión simplista y binaria de la relación entre literatura e historia, o entre texto y contexto, para dar lugar a un diálogo más complejo entre ambos. El problema con

¹⁶ Hemos optado por este término puesto que a pesar de no tratarse de cuerpos de pensamiento enteramente unificados, los miembros de cada grupo comparten decisiones metodológicas y presupuestos teóricos. Un matiz, empero, existe entre ambos. A pesar de haber sido dominantes en la academia estadounidense en los últimos treinta años, los nuevos historicistas nunca formaron un grupo homogéneo ni lograron articular una teoría con mayúscula, sobre todo debido a las divergencias internas de cada grupo (Parvini, 2012: 97-98, también Brannigan, 1998: 1). Los materialistas culturales, en cambio, aunque presentan diferencias internas, sí ofrecen una posición más unificada (Parvini, 2012: 123).

esta “oposición binaria”, como la denomina Howard, es que simplifica tanto a la literatura como a la historia: “aplata” o “aplana” [*flattening*] el trabajo literario, reduciéndolo a un mero objeto mimético de la historia, y concibe a la historia como un fondo inamovible, objetivado, sin fracturas ni resquicios. Problematizando esta relación, ambos abordajes destacan dos puntos: 1) que la historia no es ni objetiva, transparente, ni unificada, 2) que la literatura no es “el reflejo parasitario de hechos históricos” sino que “participa en el proceso histórico” y “en el “tratamiento político de la realidad” (Howard, 1986: 24-25). “Para un nuevo historicista o un materialista cultural, la historia no es un conocimiento objetivo que puede explicar un texto literario [ni la] literatura [...] simplemente un medio para la expresión del conocimiento histórico” (Brannigan, 1989: 3). Es decir, no se trata de literatura e historia sino de literatura *en* la historia: la literatura como “una parte constitutiva e inseparable de la historia y, por lo tanto, plagada de sus fuerzas creativas, alteraciones y contradicciones” (Brannigan, 1998: 3-4).

Ahora bien, ¿cuál es el aporte de estas perspectivas a la elucidación de la relación entre política y tragedia? Como explica John Brannigan, en contraposición al “purismo” de las corrientes más formalistas, el nuevo historicismo y el materialismo cultural entienden que “la disciplina de los estudios literarios no es ajena a la esfera de la política (1998: 6). Si bien su principal interés reside en la relación entre la literatura y la historia, ambos abordan el vínculo entre texto y contexto haciendo hincapié en los efectos, interpelaciones y ramificaciones *políticas* de las obras (teatrales, literarias) y de las interpretaciones que de ellas se han hecho y se hacen. Así, para quienes escriben bajo la impronta del nuevo historicismo y el materialismo cultural, “los textos de todo tipo son vehículos de la política, en la medida que, como textos, intervienen en el tejido de las formaciones sociales, políticas y culturales” (Brannigan, 1998: 3). A pesar de estas similitudes, el nuevo historicismo y el materialismo cultural se diferencian en otras cuestiones (además de en su país de origen), y justamente una de ellas es la relación entre tragedia y política. Si, como resume Kiernan Ryan, lo que une a estas perspectivas, “es su compulsión por relacionar la literatura a la historia, por concebir a los textos como indivisibles de su contexto, y hacerlo desde una perspectiva políticamente cargada y forjada en el presente”, lo que los separa “son los distintos caminos que transitan para alcanzar esta meta, y las distintas conclusiones a las que arriban una vez que lo hacen” (Kiernan, 1996: xi).

En lo que sigue nos referiremos a cada uno por separado, centrándonos en sus respectivas apreciaciones sobre la relación entre política y tragedia (dejando de lado las críticas que recibieron

o las discusiones internas). Para ello, dos corrimientos son necesarios. Primero, precisar el vínculo de cada uno con la política, y segundo, enfocarnos en la tragedia.

Comencemos por el nuevo historicismo. La mayoría de las antologías datan su surgimiento en 1980, con las publicaciones de Stephen Greenblatt y Louis Montrose, *Renaissance Self-Fashioning* y *Eliza, Queene of Shepheardes*, y su consolidación “no como una doctrina, sino como un conjunto de temas, preocupaciones y actitudes” en 1983, con la creación de *Representations*, revista académica interdisciplinaria fundada por Greenblatt, Catherine Gallagher y Walter Benn Michaels (Greenblatt, 1989: xiii)¹⁷. Lo primero a atender es la pregunta por el nombre: ¿qué tiene de “nuevo” este historicismo? Neema Parvini sostiene que el adjetivo “nuevo” debe entenderse en relación a dos corrientes previas, el historicismo y el nuevo criticismo (2012: 99). El principal exponente¹⁸ del “viejo” historicismo es Tillyard quien, en su *The Elizabethan World Picture* ([1943] 1984), propone que la literatura isabelina en general y las obras de Shakespeare en particular, reflejan las ideas típicas de su tiempo, lo que él resume en la idea de la “gran cadena del ser”: una visión estática y jerárquica del universo que, según el autor, compartían los isabelinos educados¹⁹. Por su parte, para el nuevo criticismo²⁰, el texto es un objeto que produce su propio sistema, por lo que debe ser estudiado casi en aislamiento, sin referencia a nada externo a él. La “novedad” del nuevo historicismo es, entonces, doble: “primero, porque es un retorno a una lectura históricamente contextualizada de la literatura (y, por ende, *politizada*)”; y segundo, porque este retorno es “distinto de las prácticas historicistas monológicas de las décadas del treinta y el cuarenta” (Parvini, 2012: 100). Lo distinto de este retorno es que busca romper precisamente con esa visión unitaria, poniendo de relieve los lugares de disenso y los impulsos de subversión. Influidos por los escritos de Michel Foucault, Louis Althusser y Clifford Geertz —en particular su concepto de “descripción densa” (1993)—, los miembros del nuevo historicismo conciben a los

¹⁷ En “Towards a Poetics of Culture”, Greenblatt explica cómo fue el surgimiento de la perspectiva y cuenta que él acuñó el nombre “nuevo historicismo” en la introducción a “The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance”, una edición especial de la publicación *Genre* en 1982. Explica, también, que más que una doctrina, escuela, método o corriente, se trata de una “práctica”, y propone cambiar el término a poética cultural, término que había usado ya en 1980 (Greenblatt, 1989: 1-14).

¹⁸ Greenblatt también incluye a John Dover Wilson (1951) y Lili B. Campbell (1947).

¹⁹ El concepto de “cadena del ser” implica que todos los seres, desde Dios hasta la última porción de naturaleza inanimada, pasando por los ángeles, los seres humanos, los animales, las plantas, el sol, la luna y los planetas, tienen un lugar específico en el orden cósmico. Esta rigurosa jerarquía, en la que los hombres se ubican en un eslabón más alto que las bestias, los varones que las mujeres y los reyes que sus súbditos, constituye el orden natural del universo.

²⁰ El nuevo criticismo fue la corriente dominante en la crítica literaria desde fines de los cuarenta hasta entrados los sesenta, principalmente en los Estados Unidos. John Crowe Ransom acuña este nombre en 1941, en el libro homónimo de su autoría *The New Criticism*.

textos (literarios y no literarios, y este agregado es importante) como un espacio en el que se visibilizan y construyen las relaciones y estructuras de poder características de cada época (o *episteme* en términos foucaultianos). Los textos son concebidos como fuentes útiles para describir y examinar el tejido político, social y cultural del pasado, justamente porque son parte de ese tejido. El poder, entonces, es uno de los conceptos centrales del nuevo historicismo para analizar el teatro renacentista, su relación con el Estado y su importancia en el entramado social, político y cultural. Sin embargo, es precisamente en torno al poder que se han suscitado mayores discrepancias entre los neohistoricistas, lo que dio lugar a diferentes “grupos” que conciben de formas casi opuestas el lugar de la tragedia y el teatro en relación al poder político.

Un primer grupo concibe al teatro shakespeariano como “un instrumento de poder estatal” [*Shakespeare-as-instrument-of-state-power*], un “vehículo para diseminar la ideología de la corte” centrada en la monarquía de Isabel y Jacobo I (Parvini, 2012: 100). En *Power on Display: The Politics of Shakespeare’s Genres* (1986), Jonathan Tennenhouse plantea que el drama shakespeariano desempeña una función política crucial en la Inglaterra renacentista, colaborando en la producción de lo que el autor denomina un “espectáculo del poder”, defendiendo y reforzando “el poder de los monarcas bajo cuyo reinado vivió y escribió” (2005: 26). Basándose en *Vigilar y castigar*, Tennenhouse analiza las escenificaciones²¹ del poder en los dramas de Shakespeare, concibiéndolas como un “lugar en el que se formulaba la iconografía del estado en tensión con varias formas de representación que desafiaban la ideología de la corte renacentista. El escenario era, en este sentido, un lugar en el que ocurrían hechos políticos y en el que se desarrollaba la historia” (Tennenhouse, 2005: 25). La hipótesis que estructura la interpretación de Tennenhouse es que el orden, aparición y preponderancia de los géneros dramáticos en Shakespeare se correlaciona con determinados momentos políticos y culturales de su época, en particular con la diferencia entre los reinados de Isabel y Jacobo I. Es decir, dado que las preocupaciones políticas de cada monarca son distintas, Shakespeare utiliza diferentes estrategias de legitimación del poder en cada época, y esto es sobre todo evidente en un género: la tragedia.

Una de las cuestiones en la que esto es evidente, según el autor, es en la representación del cuerpo femenino y su relación con la disposición del poder en la tragedia. En el teatro isabelino, los cuerpos de las mujeres funcionan como metáforas del cuerpo político o, mejor dicho, como

²¹ Siguiendo el título del libro, “*display*” significa “exponer”, “manifestar”, “desplegar” y “*on display*” se traduce como “a la vista” o “en exposición”.

metáforas del *desorden* en el cuerpo político. Este es el caso de los cuerpos de Lavinia o Lucrecia, cuya violación representa no tanto la penetración del cuerpo, como suele pensarse, sino su “desmembramiento”, o el de Gertrudis, cuyo cuerpo funciona como un símbolo del acceso a la autoridad legítima basada en la sangre (Hamlet) o el territorio (Claudio). Por su parte, en la tragedia jacobina, el cuerpo de la mujer representa al cuerpo específicamente aristocrático, y la amenaza contra el cuerpo político no es el desmembramiento, sino la “contaminación”, que aparece en escena específicamente relacionada al comportamiento sexual de la mujer, que debe ser castigada, como si eso “corrigiera la corrupción política (Tennenhouse, 2005: 122). El castigo a la mujer representa el castigo que merecen los súbditos que atentan contra el Estado, y la disimetría de poder que existe entre ellos. Así, al igual que el patíbulo, que funcionaba como un teatro en donde el monarca (ausente, pero presente por medio de la ley) demostraba su poder para controlar los cuerpos de sus súbditos, la tragedia shakespereana funciona como un órgano de control. En palabras de Tennenhouse: ella “mistifica la noción de monarquía, revitaliza los signos y símbolos asociados al ejercicio del poder legítimo y hace al teatro hablar una ideología más conservadora” (2005: 130).

Otro miembro de este primer grupo es Stephen Greenblatt, considerado el máximo referente del neohistoricismo²². Si bien Greenblatt no escribe específicamente sobre la tragedia (ni exclusivamente sobre Shakespeare, sino que siempre lo relaciona con otros autores y anécdotas históricas) nos interesa detenernos en la conceptualización del poder que plantea, en particular en dos conceptos que utiliza: los de “subversión” y “contención” [*subversion and containment*]. Greenblatt introduce estos conceptos por primera vez en “Invisible Bullets” (1985), artículo en el que explora, mediante el análisis de anécdotas y obras de teatro, las posibilidades de subversión en el renacimiento inglés, así como los medios mediante los cuales la sociedad contiene esa subversión. Dos aclaraciones son necesarias antes de proseguir. La primera es que, siguiendo a Foucault, Greenblatt entiende que en cada época el poder se apoya en estrategias diferentes, siendo aquella del renacimiento inglés la teatralidad y la visibilidad del poder. Es decir, el teatro se presenta como un medio privilegiado para explorar las operaciones del poder. La segunda es que la relación entre los textos literarios y teatrales, los documentos históricos y la sociedad no es la de

²² Entre sus textos más conocidos se encuentran *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (1980), “Invisible Bullets” (1985) —al que reescribió tres veces, en 1981, 1985 y 1988— *Shakespearean Negotiations* (1988) y *Marvellous Possessions* (1991).

un reflejo, sino más bien de producción, lo que él llama un intercambio de “energía social”. Teniendo esto en cuenta, es posible entender mejor el intento de Greenblatt de rastrear lo subversivo en textos aparentemente ortodoxos, para demostrar finalmente cómo esta subversión es contenida por los propios textos. Según el autor, Shakespeare es uno de esos autores que supo ver y plasmar en sus obras estas operaciones y condiciones del poder: sus obras representan cómo la subversión y la contención se encuentran tan íntimamente imbricadas que, dice Greenblatt, “la subversión genuina y radical —lo suficientemente perturbadora como para que el sospechoso de ella sea encarcelado o torturado— es al mismo tiempo contenida por el poder al que aparentemente amenaza” (1985: 45). No es que no haya actos de subversión, porque los hay, sino que para Greenblatt, la subversión es la “propia condición del poder”, una ilusión que el poder necesita para justificarse y “hacerse visible como poder” (Brannigan, 1998: 8). ¿Esto significa, entonces, que no hay resistencia o subversión posible? El nudo de la cuestión es que para Greenblatt y los neohistoricistas esta pregunta carece de importancia, puesto que lo único relevante es poner en evidencia las operaciones mediante las cuales el poder alcanza sus metas (Brannigan, 1998: 8).

Para quien *sí* es importante esa pregunta es para el grupo de pensadores que constituyen el primo inglés del nuevo historicismo: el materialismo cultural. Este grupo sostiene que la subversión y la disidencia sí son posibles, y que los textos literarios son precisamente uno de sus vehículos. Precisamente, los materialistas culturales rastrean las formas en que la subversión, la resistencia y la disidencia (entendidas como formas de oposición política) se articulan y representan en las obras. En este sentido, a diferencia de los neohistoricistas, para quienes el poder parece no tener fracturas, los materialistas buscan exponer las líneas de falla [*faultlines*] como las denomina Sinfield (1992), los conflictos y contradicciones que revelan la existencia de perspectivas disidentes que, aunque efímeras y a veces casi imperceptibles, logran poner en entredicho a la ideología dominante, haciéndola tambalear. De esta manera, los materialistas culturales destacan las posibilidades de agencia política genuina, de cambio político viable (Sinfield, 1992: 32).

El materialismo cultural comparte con el nuevo historicismo la intención de historizar y politizar los textos literarios, pero difiere en sus fundamentos teóricos y postura política. Nutrido principalmente del marxismo y del posestructuralismo, en particular del pensamiento del crítico literario y cultural marxista Raymond Williams²³, el materialismo cultural analiza la existencia

²³ En *Marxism and Literature*, Williams describe al materialismo cultural de la siguiente manera: “It is a position which can be briefly described as cultural materialism: a theory of the specificities of material cultural and literary production

material de la ideología centrándose en los textos literarios, a los que concibe como artefactos o prácticas culturales, y como tales, parte de la esfera política. Aunque como al nuevo historicismo, también le interesa el contexto de producción de las obras, a diferencia de este, su foco está puesto más en el presente que en el pasado. Como explican sus dos autores más destacados, Jonathan Dollimore y Alan Sinfield, en *Political Shakespeare* [1985]:

El materialismo cultural estudia la implicancia de los textos literarios en la historia. Una obra de Shakespeare se relaciona con los contextos de su producción —con el sistema político y económico de la Inglaterra isabelina y jacobea y las instituciones particulares de la producción cultural (la corte, el patronazgo, el teatro, la educación, la iglesia)—. Pero la historia relevante no es solo aquella de hace 400 años, porque la cultura se produce continuamente y la obra de Shakespeare es reconstruida, revaluada, reasignada a través de diversas instituciones en contextos específicos (1985: viii)²⁴.

Es decir, los materialistas históricos exploran las posibilidades de subversión en el pasado y en el presente, pero su objetivo último es “dislocar las ideologías conservadoras del presente” (Ryan, 1996: xv), manifestando un fuerte “compromiso con la transformación del orden social” (Dollimore, 1985: viii)²⁵. En este sentido, entienden que no sólo los textos son políticos y pueden ser formas de disidencia, sino también que la lectura es una actividad política, un sitio de conflicto entre ideologías en competencia.

Esta perspectiva también nace en los estudios renacentistas, e incluso más que el nuevo historicismo, está especialmente abocado al drama. Como afirma Dollimore, se trata de una perspectiva sociopolítica, que considera al teatro como una institución y a la literatura como una práctica, por lo que es particularmente apropiada para “recuperar la dimensión política del drama renacentista” (1985: 7). Tal vez por ser hijo de *Modern Tragedy* [1966], el materialismo cultural se encuentra particularmente interesado en la tragedia isabelina y jacobea, a la que considera “decididamente política [*resolutely political*]”. Basta con mirar el título de dos de las contribuciones más célebres e influyentes de esta perspectiva para comprender el lugar central que le adjudican en sus teorizaciones: *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of*

within historical materialism...it is, in my view, a Marxist theory, and indeed ... part of what I, at least see as the central thinking of Marxism. (Williams, 1977: 5-6.). Estos autores reconocen también la influencia de Louis Althusser, Pierre Macherey, Antonio Gramsci, Bertolt Brecht y Michel Foucault.

²⁴ En este sentido, llevan adelante dos tipos de trabajos. Por ejemplo, Sinfield ha demostrado como las obras de Shakespeare son utilizadas de forma conservadora e incluso reaccionaria o para justificar la ideología imperialista, pero también ha ofrecido lecturas disidentes mostrando como estas desafían las normas.

²⁵ Brannigan explica que, para estos autores, la literatura y el criticismo literario influyen políticamente, reforzando u oponiéndose a la ortodoxia conservadora. Como crítica literaria y cultural, entonces, el materialismo cultural participa en la política, articulando perspectivas disidentes (1998: 104).

Shakespeare and his Contemporaries [1984] de Dollimore y *The Subject of Tragedy* [1985] de Catherine Belsey. A estas dos obras nos dirigiremos brevemente a continuación, no sólo porque su objeto es la tragedia, sino también porque una característica de esta perspectiva es que interpretan los textos centrándose en las subculturas o grupos disidentes y marginados (las mujeres, negros, gays), es decir, los “otros”, “las voces perdidas” (Parvini, 2012: 131).

Desde el comienzo de *Radical Tragedy*, Dollimore defiende el carácter radical y subversivo de la tragedia jacobea (Eagleton, 2004: xi). Dollimore argumenta que las ideologías dominantes de ese tiempo, como el providencialismo y la creencia en una esencia humana universal, constituían “el soporte ideológico fundamental de las ideas de la monarquía absoluta y el derecho divino” (2004: 89). Trezando el análisis de obras teatrales con el pensamiento de Maquiavelo, Hobbes, Marx, Gramsci, Foucault, entre otros, Dollimore muestra cómo las tragedias de Shakespeare y sus contemporáneos, de manera subrepticia, ponen en cuestión y desmitifican esas creencias, subvirtiendo la ideología dominante. “Subrepticia”: esto es fundamental para Dollimore, ya que, debido al peligro de censura y muerte, los dramaturgos debían utilizar diversas formas de “subversión subyacente”, como “la parodia, la dislocación y la disyunción estructural” (2004: 25), la inscripción irónica de un punto de vista subordinado dentro de uno ortodoxo (2004: 28 y 119), o la utilización de una ideología residual para proponer una emergente (como el escepticismo). Las tragedias, entonces, “interrogaron las estructuras de creencias que legitimaban las relaciones de poder” y presentaron un desafío a la autoridad y una crítica al poder, revelando los “mecanismos del estado, de la ideología y del poder” en sus “complejas manifestaciones y relaciones” (2004: lii, 161).

Otro de los tópicos que Dollimore explora es el del sujeto, que constituye el tema central del libro de Belsey titulado precisamente *The Subject of Tragedy*. Vinculando la filosofía continental y los estudios del renacimiento, Belsey se propone contribuir a generar una historia del sujeto, ausente hasta el momento, atendiendo a las concepciones de la subjetividad presentes en los textos filosóficos, políticos y literarios de los siglos XVI y XVII. Su foco principal, empero, es la tragedia. Esta elección de la tragedia como objeto privilegiado de su análisis no es arbitraria. Por un lado, porque su objeto es la subjetividad misma, “las relaciones personales e interpersonales que definen lo que es ser varón o mujer” (Belsey, 1985: 26). Además, la tragedia constituye un caso límite: como discurso público, expone los conflictos sociales contenidos en la construcción de la subjetividad. Belsey rechaza la idea de que, en tanto ficción, la tragedia sea un reflejo de las

prácticas sociales, pero sí la concibe como un “repositorio de los significados” en circulación, significados que son plurales, conflictivos y contradictorios (1985: 14). En este sentido, dice la autora, la tragedia es una práctica política que pone en evidencia cómo los significados no son estáticos ni fijos, sino que pueden ser contestados y redefinidos. Lo que estas contestaciones muestran, explica Belsey, es que la subjetividad no es natural ni eterna —como pretende el humanismo liberal— sino producida y reproducida por un orden determinado. Existen discontinuidades y alteraciones al discurso dominante, que es incapaz de contener sus propias definiciones. Una de estas contestaciones al discurso dominante del patriarcado, por ejemplo, proviene desde las mujeres, quienes “encuentran formas no autorizadas de discurso” y “exceden el lugar que se les había asignado” (Belsey, 1985: 122). Así, Belsey pone en evidencia las fisuras de este discurso que proclama la libertad y los derechos del “hombre” (varón) a la vez que margina y denigra a las mujeres²⁶.

Como vimos, estas dos perspectivas destacan la dimensión política de la tragedia, entendiéndola como una institución, una práctica, que participa en la construcción (ya sea como reafirmación o crítica) de la cultura isabelina y jacobea. Ambas han sido y aún son sumamente influyentes en los estudios literarios (no exclusivamente shakespereanos ni renacentistas), aunque, al igual que la antropología histórica en los estudios clásicos, quienes actualmente las llevan adelante lo hacen incorporando también otras perspectivas. En los análisis de las obras de los capítulos 2 y 3, por ejemplo, nos valemos de insumos del materialismo cultural (sobre todo en sus vertientes feministas, que hoy conforman lo que se conoce como nuevo materialismo, con representantes como Dymphna Callagan), urdiéndolos con una lectura más formalista y textual.

I.1.C. LA IRRUPCIÓN DE LA HISTORIA: EL MITO Y LO POLÍTICO

En este apartado, analizamos las teorizaciones de Carl Schmitt en *Hamlet oder Hekuba: Der Einbruch der Zeit das Spiel*, de 1956, y del argentino Elías J. Palti en su reciente libro — publicado en inglés en 2017 y en español en 2018— *Una arqueología de lo político. Regímenes de poder desde el siglo XVII*. Nuestro interés en ellos reside en que se trata de dos aportes que, desde la teoría política, abordan la tragedia apelando a su sustrato histórico-político concreto (que, en el caso de Schmitt, deviene mítico) y se valen de la ella para reflexionar sobre lo político.

²⁶ Volveremos a este tema, aunque no de la mano de Belsey, en el tercer capítulo.

El trabajo de Schmitt indaga en la obra shakespereana con el objetivo de comprender el “enigma de Hamlet”, quien se ha establecido como un “mito vivo”, un “moderno mito europeo” (1994: 7 y 9). Schmitt se propone explicar cómo una figura trágica se convierte en mito, lo que implica indagar primero el origen y las fuentes de la tragedia, que en su opinión solo se pueden hallar en una realidad histórica. Esta es la justificación del jurista alemán para estudiar *Hamlet* “partiendo de su situación concreta” (1994: 5). Con esta afirmación, Schmitt sienta su postura en contra de dos enfoques interpretativos: las explicaciones psicológicas, en particular de corte psicoanalítico, que han hecho de Hamlet “el arquetipo de la problemática del hombre” y los enfoques estetizantes de la filosofía del arte y la estética, para los que las obras de arte son creaciones autónomas y cerradas producidas por un genio creador. Así, en contra de los análisis que buscan el significado del texto en el texto mismo²⁷, Schmitt prioriza la historia y la política. Sin embargo, también rechaza lecturas historicistas que encuentran las explicaciones últimas de un texto en el contexto de su producción, en correlaciones y paralelismos entre las obras y su tiempo histórico sin diferenciar grados ni tipos de influencia. Es decir, si bien Schmitt entiende que sólo a partir de la historia es posible aprehender el carácter de mito trágico de *Hamlet* (situándola en ciertas coordenadas específicas), esto no significa que la obra sea un mero reflejo de la historia ni que se explique exclusivamente para su época.

Ahora bien, ¿cómo es posible evitar los riesgos del historicismo y a la vez valerse de la historia para aprehender la dimensión de mito trágico de *Hamlet*? Atendiendo a la manera en que el tiempo, es decir, la realidad histórica *irrumpe* en los versos del drama shakespereano. El alemán distingue tres tipos de apariciones de la historia en la literatura: 1) las alusiones, que son referencias a sucesos y personajes de la época de carácter ocasional e incidental; 2) los reflejos, cuando un personaje o evento de la realidad aparece retratado en el drama “como en un espejo” (1994: 22); y 3) las irrupciones genuinas y estructuralmente determinantes, que impactan en la totalidad de la trama. Estas últimas son las que le interesan. Schmitt demarca dos irrupciones en el *Hamlet* shakespereano, a las que denomina “el tabú de la reina” y “la desviación de la figura del vengador” (su *hamletización*). Mientras que la primera se relaciona con la participación de la reina María Estuardo, madre de Jacobo I, en el asesinato de su esposo, en la segunda es el propio Jacobo quien

²⁷ David Pan sostiene que este gesto encierra una dimensión política: localizando el significado de Hamlet en su momento histórico concreto, Schmitt defiende la repolitización de la literatura en contra de las lecturas más esteticistas, que a su vez habían reaccionado contra la politización de la literatura en el nazismo (Pan, 2009: 70-74).

está detrás del “Hamlet de la escena” (Schmitt, 1994: 37). Con esto Schmitt no está diciendo ni que María Estuardo *es* Gertrudis ni que Jacobo I *es* Hamlet. Su argumento, más bien, es que la ambigüedad presente en el texto sobre la participación de Gertrudis en el asesinato del rey y la transformación de la figura del vengador en un melancólico reflexivo no pueden explicarse ni desde el interior del texto ni por la genialidad de un autor, sino por la realidad política concreta —temible, y de la que no debía hablarse— de la Londres de 1600, que conforma el espacio público o comunitario que Shakespeare comparte con su audiencia²⁸:

El hijo del rey y el asesinato del padre son para él y su público realidades existentes de modo irrevocable, ante las cuales se retrocede por temor o por consideraciones morales o políticas [...] De ese modo se producen ambas irrupciones en el que, de otro modo, sería el círculo cerrado de una mera obra escénica, dos puertas a través de las cuales accede el elemento trágico de un acontecer real en el mundo de la obra, convirtiendo al drama en tragedia, la realidad histórica, en mito (1994: 40).

La “fuente del acontecer trágico”, entonces, radica en que la intensidad de la situación histórica inmediata a la obra irrumpe en la representación teatral, “violenta[ndo] el argumento y entremezcl[ándose] con él” (Rossi y Laleff Ilieff, 2019: 26).

Con la última frase de la cita, Schmitt marca su postura en la discusión —que había comenzado con el debate Nietzsche-Wilamowitz, siguió con Walter Benjamin y, podríamos decir, continúan Vernant y Vidal-Naquet— sobre la definición de la tragedia, su relación con el mito y su diferencia con el drama. En diálogo con Benjamin²⁹, Schmitt distingue entre tragedia y drama (*Tragödie* y *Trauerspiel*), distinción que considera central, tan central que a ella hace referencia el título de su escrito. Schmitt sostiene que lo característico de la tragedia es que logra “rebalsar los contornos de lo estético y cristalizar, en sí, lo político” (Majul Conte, 2015: 138). El jurista diferencia entre tragedia griega y moderna según su relación con el mito, ya que ambas se valen de él, pero de manera distinta. Mientras que la tragedia griega “se encuentra con el mito”, y

²⁸ La explicación más clara, a mi entender, es la de M. Leonard: “La presencia concreta de la audiencia crea un contexto esencial para la obra, un contexto que le brinda inteligibilidad a la acción [...] De esta manera, la ‘esfera pública’ pone un límite a la libertad creativa del dramaturgo” (2015: 200). También Rossi y Laleff Ilieff, (2019), quienes ofrecen a su vez un completísimo estado del arte sobre interpretaciones del texto.

²⁹ Benjamin le escribe a Schmitt en 1930, tras haber terminado su conocido y enigmático *El origen del drama barroco alemán* (1928), pero Schmitt no responde su misiva. Empero, le dedica uno de los apéndices, abocado precisamente a estos dos conceptos. Si bien la distinción entre tragedia y *Trauerspiel* de ambos autores gira en torno al contenido histórico, para Schmitt esta es la característica distintiva de la tragedia, mientras que para Benjamin es la del drama. Según Leonard, la principal diferencia entre ambos está en su definición de *Spiel*, obra. Mientras para Schmitt esta noción contiene la inautenticidad de la modernidad, que él deplora en su añoranza por el Estado soberano, para Benjamin permite comprender la alienación moderna (M. Leonard, 2015). Otros dos capítulos muy interesantes incluidos en ese mismo volumen son los de Billings y Weber.

resignificándolo “crea los sucesos trágicos”, en el caso de Hamlet “ha ocurrido algo extraño, aunque típicamente moderno: el autor, a partir de la realidad inmediata con la que se encuentra, da origen al mito” (Schmitt, 1994: 40). En este contraste entre ambas tragedias, Schmitt considera al mito como una “intensificación de la historia”: mientras en la antigua, el mito tiene la misma “realidad” que la historia para los espectadores, en la moderna, la historia se convierte en mito. Hamlet es “una obra cuya dimensión mítica apareció reconstruible posteriormente debido a las polaridades políticas que se revelarían intrínsecas a la existencia europea” (Rossi y Laleff Ilieff, 2019: 26). Allí reside el genio de Shakespeare, según Schmitt: en que supo “concederle a la *mera* historia la realidad de un mito” (Leonard, 2015: 17).

Habiendo introducido de modo sintético este “debate” nunca efectuado entre Schmitt y Benjamin, nos detenemos ahora en la última parada de nuestro primer tramo: *Una arqueología de lo político...*, de Elías Palti. El tema específico del libro no es ni la tragedia, ni el drama, ni el teatro, sino lo político. Sin embargo, su segundo capítulo se intitula “La escena trágica. La naturaleza simbólica del poder y el problema de la expresión”. ¿Cómo se relaciona esta “escena trágica” con el análisis de lo político? La tesis de Palti es que lo político no es una esencia eterna o una entidad transhistórica dada, sino una realidad empírica e histórica que nace en un momento histórico concreto, el Barroco Occidental (al que denomina *Schwelldenzeit*), que ha sufrido transformaciones hasta su disolución en la actualidad³⁰. En el capítulo que trata la tragedia, Palti muestra cómo la emergencia de lo político, en concomitancia con el surgimiento y la afirmación de las monarquías absolutas y sus concepciones del poder, la política y la sociedad, confiere al siglo XVII un sentido trágico. El autor parte de la aseveración de que el vínculo entre tragedia y pensamiento político barroco no es contingente. Si bien esta idea no es nueva —ya que existe una larga tradición que asocia al Barroco con el sentido trágico— lo que sí es novedoso es la interpretación *política* que Palti ofrece, no sólo de ese vínculo sino también de las obras que trabaja³¹. Palti analiza cinco elementos comunes o isomorfismos, como los llama, entre las tragedias de Shakespeare, Racine y Lope de Vega, por un lado, y los mecanismos de lo político en el Barroco, por el otro. Estos son: la indecibilidad, el carácter simbólico del poder, la invención del sujeto escindido, la afirmación de la trascendencia desde la inmanencia, y la ambigüedad, resultado de estas anteriores.

³⁰ A partir de una reconstrucción arqueológica *alla* Foucault, aunque concebido como un aporte a la historia conceptual, Palti explora las constelaciones políticas y conceptuales dentro de las cuales se desplegaron y reformularon distintos “regímenes de poder” y analiza las redefiniciones históricas de lo político hasta su disolución en nuestros días.

³¹ Aun cuando a veces incluye algunos elementos de las tragedias griegas en su análisis, como el coro.

El “sentido trágico” del Barroco, sostiene Palti, se explica por lo que él denomina un *resto de indecibilidad*: la necesidad e imposibilidad de elegir entre dos términos, no por indecisión del sujeto, sino porque la incertidumbre y la contradicción son factores constitutivos del mundo. Alejándose —como Schmitt— de las lecturas psicologicistas, Palti entiende que este es el problema de Hamlet, por ejemplo, quien debe elegir entre matar a Claudio para reestablecer la justicia, violando la ley, o no hacerlo y dejar al mundo “fuera de quicio”, o el de Romeo y Julieta, quienes en pos de su amor deben violar las convenciones sociales. Estos dilemas irresolubles replican las contradicciones políticas centrales de la época, en particular, la contradicción entre justicia y ley o legalidad y legitimidad que aparece, por ejemplo, en el problema del tiranicidio. ¿Cómo actuar? ¿Rebelarse u obedecer? En un mundo abandonado por Dios y que ha perdido todo sentido, los sujetos del Barroco, al igual que los héroes de las tragedias, son sujetos escindidos: el monarca, terrenal y divino, —tirano y mártir, diría Benjamin—, el súbdito, ciudadano y cristiano.

Además, las tragedias ponen en escena la naturaleza simbólica del poder político, es decir, su carácter ilusorio y representativo. Tal como ilustra la escena del espejo de *Ricardo II* de Shakespeare, el rey sólo lo es en la medida en que es aceptado como tal: despojado de los símbolos de poder, todo lo que queda es el hombre, la *nada*. Sin embargo, aclara Palti, estas “nadas” son las que organizan y moldean la sociedad. Lo que la tragedia revela es cómo lo simbólico es una dimensión constitutiva de la sociedad, no solamente porque la soberanía es una ilusión que le da vida, sino también porque como actores en este teatro del mundo, todos desempeñamos un rol, todos llevamos máscaras. La tragedia barroca, entonces, no sólo expone las ilusiones de la realidad, sino que logra trascenderlas y penetrar los mecanismos que las producen. Palti muestra esto a partir de una lúcida lectura de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, en la que el duque de Ferrara, traicionado por su joven mujer y su hijo, monta una farsa por medio de la cual logra castigar al segundo sin que parezca un acto de venganza. El *quid* de la cuestión, explica Palti, es que para que la farsa funcione, toda la corte (los testigos) debe creerla, o, mejor dicho, olvidar que han olvidado que lo es. La farsa devela el mecanismo por medio del cual se produce el efecto (la ilusión) de trascendencia desde la inmanencia que da origen a lo político en el Barroco.

Como vimos, sin ser el objetivo específico de ninguno de los dos, Schmitt y Palti permiten pensar dos abordajes a la relación entre tragedia y política que, desde la filosofía política, enfatizan el vínculo con un determinado momento histórico que a su vez impacta en las conceptualizaciones acerca de lo político. Ambos toman como núcleo de indagación prioritario al Barroco, Schmitt

enfaticando el carácter “bárbaro” y preestatal de este período, Palti para situar en él el surgimiento de lo político. Ambos recurren a Shakespeare y a *Hamlet*, Palti como una de las varias obras que toma para su análisis, Schmitt como el paradójico drama barroco que, representando la escisión propia de la era moderna, la convierte en tragedia y da origen a un mito. Sin embargo, mientras Schmitt mantiene que, aunque sea un paradigma que está en crisis, la tragedia hace visibles peculiaridades de lo histórico-político, para Palti se trata de una conceptualización que remite a lógicas específicas y características de la política y la estética barrocas, que hoy deberían ser repensadas.

I.2. TRAGEDIA Y “TEMAS POLÍTICOS”

Una segunda aproximación a la dimensión política de la tragedia es mediante lo que denominamos “temas” o “problemas” políticos. Pero ¿qué entendemos por temas políticos? En *Politics and Vision: Continuity and Innovation in Western Political Thought* (1960)³², Sheldon Wolin afirma que en la filosofía política reaparecen continuamente “ciertos temas-problema” como “las relaciones de poder entre gobernante y gobernados, la naturaleza de la autoridad, los problemas que plantea el conflicto social, el status de ciertas metas o propósitos como objetivos de la acción política y el carácter del conocimiento político” (2012: 25). Si bien qué es la política y qué entendemos por político y lo político ha sido objeto de discusión durante siglos (Wolin, 2012: 25-26), es posible afirmar con cierta seguridad que son políticos aquellos temas o problemas relacionados con lo público —en oposición a lo privado— y lo estatal, con el gobierno, el poder, la autoridad y la soberanía. En otras palabras, que son políticas las preguntas: ¿quién gobierna y por qué? ¿dónde reside la autoridad? ¿qué entendemos por soberanía? ¿cómo se ejerce el poder? De esta manera, no dudamos en calificar como políticos a los textos que tratan sobre las formas de gobierno, la ley y los derechos y que abordan cuestiones como la democracia, la monarquía, el liberalismo o el republicanism. Con estas preguntas entran también en juego toda una serie de conceptos y términos que, desde la antigüedad, han sido considerados eminentemente políticos como la justicia, la virtud, el honor, la libertad y la igualdad, como así también la corrupción y el vicio. Conceptos que, a su vez, dan lugar a preguntas de orden normativo/prescriptivo sobre un tema central a la filosofía política, el del orden. ¿Quién debería

³² En español, fue traducido por primera vez en 1974 como *Política y perspectiva: Continuidad en el pensamiento político occidental*. Utilizamos la traducción de FCE del año 2012.

governar? ¿Cuál es el mejor régimen? ¿Cuál el más justo? ¿Cómo deberían ser y comportarse sus gobernantes y sus ciudadanos?

En este sentido, un segundo abordaje a la politicidad de la tragedia consiste en rastrear en las piezas trágicas estos conceptos y temas denominados políticos, indagando cómo los autores los abordan y ponen en juego. Ahora bien, una aclaración es necesaria: en este apartado nos centramos principalmente en la tragedia shakespereana porque es en el campo de los estudios shakespereanos que surge, en la década de los sesenta, una corriente o perspectiva que, desde la filosofía política, intenta recuperar aquello que sus fundadores denominaron la “sabiduría política” de Shakespeare. Debido a que fue iniciada y propiciada por dos alumnos de Leo Strauss, Allan Bloom y Harry V. Jaffa³³ con la publicación de sus ensayos en un libro titulado *Shakespeare's Politics* (1981), denominamos *straussianas* a este tipo de interpretaciones³⁴. Con esto, no queremos decir que la tragedia griega no aborde temas políticos, porque no es así: lo hace. Como explica Derek Barker, las tragedias griegas “tratan temas sustancialmente políticos, como el significado de la justicia, la distinción entre monarquía y tiranía, la legitimidad del estado y el potencial destructivo de las pasiones” (2009: 3). Estas interpretaciones, sin embargo, suelen priorizar su lugar como institución en la *polis* griega, o al menos, desde allí parten.

I.2.A. EL LEGADO STRAUSSIANO: BLOOM Y LA CENTRALIDAD DEL RÉGIMEN POLÍTICO

El libro de Bloom y Jaffa constituye la primera aproximación a la politicidad de la tragedia desde la filosofía política. Influenciados por los métodos e interpretaciones de Strauss, estos autores sostienen que las obras de Shakespeare esconden una enseñanza unificada y presentada esotéricamente a causa de la persecución de creencias e ideas disidentes en la Inglaterra isabelina. En la introducción al libro, Bloom explica que el objetivo de los cuatro ensayos que componen el libro es “hacer de Shakespeare nuevamente un tema de reflexión filosófica y una fuente de estudio seria de problemas políticos y morales” (1981: 3). Partiendo de la idea de que Shakespeare no pertenece exclusivamente a la literatura y la crítica literaria —pues escribió muchísimo antes de la división académica en disciplinas—, Bloom apuesta por la filosofía política como el “comienzo

³³ Ambos fueron alumnos de Strauss, a quien dedican el libro: Bloom en la University of Chicago y Jaffa en The New School for Social Research (NSSR). Tres de los cuatro artículos son autoría del primero. En esta sección nos remitiremos principalmente a la “Introducción” escrita por Bloom.

³⁴ También hemos dejado de lado un campo dentro de los estudios shakespereanos que concibe a Shakespeare como un pensador político y se propone restituirlo en su lugar dentro del canon del pensamiento político occidental. Tener en cuenta todos estos abordajes excede a los objetivos de este capítulo y tesis.

adecuado para la elaboración de un marco dentro del cual los problemas de los héroes shakespereanos puedan ser interpretados o, en pocas palabras, que Shakespeare es un autor “eminente político” (1981: 4). Reformulando la relación entre poesía, filosofía y política en términos de lo que él identifica como “la tradición clásica” [*the classical tradition*], Bloom argumenta que la función del poeta no es tan distinta a la del filósofo: más bien, el poeta traduce los conceptos e interpretaciones de los filósofos en imágenes que logran “conmover las pasiones más profundas y llevan a los hombres a saber sin saber que saben” (1981: 7). El verdadero poeta, dice Bloom, es un “imitador de la naturaleza” por lo que debe tener conocimiento de los problemas humanos permanentes (1981: 7).

Ahora bien, de toda la naturaleza, la poesía imita en particular al hombre, las virtudes y los vicios que caracterizan sus acciones. La cuestión central es que, para el crítico estadounidense, los vicios y virtudes humanos “se definen fundamentalmente en términos políticos” (1981: 8). Con esto, Bloom introduce en los estudios shakespereanos un concepto que se volverá central para abordar la relación entre tragedia y política: el de régimen político. La insistencia en la cuestión del régimen Bloom la hereda de su maestro alemán. En “¿Qué es la filosofía política?”, Strauss afirma que “el tema principal de la filosofía política es el régimen”³⁵, al que define como “la forma de vida en común, la manera de vivir de la sociedad y en la sociedad toda vez que esta manera de vivir depende decisivamente del predominio de determinado tipo de seres humanos” (2014: 118). El régimen, entonces, comprende no sólo la forma de Estado y de gobierno, sino también la forma y estilo de vida de la sociedad, su gusto moral, lo que, siguiendo a Montesquieu, Strauss llama el “espíritu de sus leyes” (2014: 100). Justamente esto es lo que dice Bloom, para quien “el carácter de la vida se ve definitivamente influenciado por el carácter del régimen bajo el cual los hombres viven, y es el régimen el que alienta o desalienta el surgimiento de distintos tipos humanos” y el que “determina los objetivos y la organización de la vida en común” (1981: 9). Según Bloom, en sus obras, Shakespeare identifica y explora los problemas que pueden suscitarse en cada régimen, las preocupaciones y deseos de sus protagonistas y, sobre todo, el tipo de héroe que habita en cada uno. Como explica en una nota al pie, dado que en cada nación habita un tipo diferente de hombre, las acciones típicas que pueden desplegarse en cada régimen varían, así como también las virtudes y vicios.

³⁵ En el texto, Strauss refiere a las leyes, pero creemos que estas son las frases que llevaron a Bloom a afirmar la importancia del régimen.

Aunque las interpretaciones de Bloom y Jaffa no fueron bien recibidas por la crítica literaria shakespereana de ese momento³⁶, su abordaje centrado en el régimen político dio lugar a una nueva manera de interpretar y abordar el vínculo entre literatura y política —y con esto, entre Shakespeare y la política, y entre tragedia y política— en las décadas subsiguientes. Como expresa Paul Cantor, “como concepto que abarca la vida pública y privada, el régimen es el punto en el que se encuentran la política y la literatura” (1995: 192). Cantor es uno de los autores que participa en la primera compilación de textos editada por John E. Alvis y Thomas West que, diecisiete años más tarde, retoma las ideas de Bloom: *Shakespeare as a Political Thinker* (1981). En la introducción, de manera muy similar a este último, Alvis argumenta que las obras de Shakespeare son políticas porque invitan a la reflexión sobre la más antigua de las preguntas en la filosofía política: (sí) la del régimen. Alvis, empero, complejiza la lectura de su predecesor, al proponer que esta pregunta abarca tres cuestiones. La primera atañe a la naturaleza humana: las obras de Shakespeare exploran cuan “natural” es la inclinación de los hombres a vivir en comunidades políticas, y qué puede entenderse por eso: ¿se trata de lo instintivo, lo dado, lo natural? La segunda cuestión refiere a las acciones y pasiones de los personajes. Dado que “viven dentro de un régimen político gobernado por leyes y moldeado por instituciones”, explica Alvis, “cómo los personajes actúan y perciben sus actos [*deeds*] se ve afectado, a veces crucialmente, por su participación en la vida común del reino o ciudad” (2000: 3). En este sentido, Alvis sostiene que los personajes de Shakespeare son efectivamente romanos, griegos, daneses, italianos e ingleses y no, como expresó un famoso crítico, ingleses con toga, puesto que su personalidad confluye con la formación política. La tercera cuestión que abarca el tema del régimen son tres vías o formas posibles de la vida política, tres “enseñanzas en competencia” (2000: 5) sobre la concepción de la ciudad y sus ciudadanos, imperantes en la época de Shakespeare: Atenas y Roma (la antigüedad clásica), Jerusalén (judeocristiana) y la Nueva Atlantis (el pensamiento moderno). En el mundo de Shakespeare, dice Alvis, estas “concepciones opuestas de la sociedad civil” están en pugna, por lo que su trabajo es similar al llevado adelante por los filósofos políticos” (2000: 4).

De esta manera, Alvis destaca la afinidad entre los temas que aparecen en las obras y las preocupaciones de los pensadores que pertenecen a estas tres tradiciones. “Los temas son

³⁶ La respuesta de Sigmund Burckhardt en 1960 a los textos (aún no publicados en forma de libro) de Bloom es ilustrativa. Si bien su crítica es lisamente demoledora, el punto más relevante es que lo acusa de alejarse de los textos a tal nivel que parece brindar una interpretación no novedosa, sino inventada.

definitivamente políticos. Refieren a las preguntas que motivan a todo pensamiento político: ¿cuál es la mejor forma de vida y cuáles los arreglos institucionales que la hacen posible?” (2000: 6). Así, la colección de ensayos aborda los conflictos entre estas tres tradiciones en torno al régimen. Por ejemplo, el capítulo sobre Hamlet escrito por Alvis trata justamente sobre las tensiones en la obra entre los principios cristianos del príncipe y sus “necesidades políticas” maquiavelianas. Por su parte, en su capítulo sobre *La tempestad*, Cantor trabaja la divergencia entre poder y sabiduría, una divergencia, asevera, que recorre como un hilo todas las tragedias de Shakespeare (Cantor, 2000: 243), mientras que en aquel sobre *Macbeth* sostiene que esta tragedia detalla la introducción de principios cristianos en un régimen guerrero, prefigurando la modernidad.

En el artículo que mencionamos más arriba, Cantor ofrece un par de reflexiones más sobre el régimen y los temas políticos que de su estudio se desprenden. Allí, vuelve sobre la idea de Bloom y Alvis sobre la variedad de regímenes que Shakespeare retrata, y su relación con los “tipos humanos” que en ellos habitan (1995: 195). Shakespeare parece comprender el concepto de régimen, dice Cantor, como Platón y Aristóteles, es decir, según la idea de que diferentes formas de organización política favorecen diferentes formas de desarrollo humano. “Shakespeare muestra que vivir en una república pagana es muy diferente a vivir bajo una monarquía cristiana”, puesto que sus “visiones intrínsecamente distintas del cosmos generan respuestas diametralmente opuestas a cuestiones fundamentales, como el suicidio” (1995: 195). Cantor se centra en uno de los temas que trataremos en esta tesis, el suicidio, aunque a él le interesa la famosa frase de Horacio, quien responde a Hamlet (que le ruega que no se suicide): “Soy más romano que danés”. Por supuesto, dice Cantor, Horacio sabe que es danés, por lo que esta es su manera de decirle a Hamlet que quiere morir con él. Lo interesante es que Horacio formula este deseo no en términos personales, sino haciendo hincapié en el hecho de que la concepción del suicidio romana permite que este sea una alternativa ética posible, aunque prohibida en los confines de la comunidad danesa. Por eso, concluye Cantor, la lectura de la obra de Shakespeare constituye una “educación política”, puesto que constituyen “profundas reflexiones sobre la interacción entre la comunidad y el individuo, entre la vida pública y privada” (1995: 195)³⁷.

³⁷ Paul Cantor está interesado sobre todo en la Roma de Shakespeare, sobre lo que ha publicado dos libros, en 1976 y 2017. Asimismo, es el curador del sitio web “Great Thinkers: Shakespeare and Politics”, en el que figuran varias de sus clases y conferencias. Pueden consultarse en: <https://thegreatthinkers.org/shakespeare-and-politics/introduction/>

Más cerca de nosotros y publicados el mismo año, tenemos dos libros sumamente significativos para indagar sobre este abordaje a la politicidad de la tragedia. El primero es *Shakespeare and the Body Politic* (2013), editado por Bernard J. Dobski y Dustin Gish³⁸, en cuyo prefacio e introducción los autores dejan en claro su inserción en esta perspectiva. Para ellos, las obras de Shakespeare exudan política, al nivel que al leerlas o presenciar su representación, una “ingresa al campo de la política” porque “con contadas excepciones, la acción de los trabajos dramáticos de Shakespeare siempre se despliega dentro de los márgenes de un determinado cuerpo político” (2013: x). La del cuerpo político es precisamente la imagen que estos autores escogen como catalizadora de sus reflexiones. Se trata, dicen, de una imagen que el propio Shakespeare trabaja en sus obras refiriéndola explícitamente, como en *Coriolano*, o implícitamente, reflexionando sobre la relación entre las partes y el todo. En efecto, proponen, es dentro de este cuerpo que los individuos, en tanto ciudadanos o súbditos, actúan “como partes de un todo mayor”, al nivel que sus pasiones, razones y acciones “no pueden concebirse fuera de los límites del cuerpo político” (2013: xi)³⁹.

Lo interesante de la propuesta de estos autores es que, a diferencia de las anteriores incluidas dentro de esta perspectiva, sus ojos están puestos en su contemporaneidad: la crisis del Estado-nación y de la democracia liberal. Recurren a Shakespeare para recuperar la “importancia de la idea del cuerpo político mediante el estudio de su representación en la forma y acción dramática de las virtudes y los límites del gobierno” así como la “necesidad y dificultades” que conlleva reconciliar a los individuos con el “bien de la comunidad” (Dobski y Gish, 2013: 5). En este sentido, los autores de la compilación abordan las obras desde esta metáfora política: por ejemplo, analizan la desintegración de la esfera pública en *Antonio y Cleopatra*, comida por lo privado y la retracción de la vida pública, o el revuelo de las pasiones en la católica Verona de *Romeo y Julieta*, dividida por la “*stasis*, o la guerra civil, la más destructiva de las enfermedades que puede devastar un cuerpo político” (Dobski y Gish, 2013: 17). Sin intentar responder a la pregunta por el mejor régimen, cuya respuesta es cuando menos elusiva, los autores proponen que

³⁸ Juntos publicaron, también, un par de años antes *Souls with Longing: Representations of Honor and Love in Shakespeare* (2011), siguiendo la misma premisa teórica.

³⁹ La organización del libro es sumamente significativa: está dividido en tres secciones según tres secciones del cuerpo. Los capítulos sobre el “corazón” exploran las pasiones políticas que animan a las comunidades de las obras romanas e italianas de Shakespeare; aquellos sobre los “miembros” investigan la manera en que las obras reflexionan sobre los medios que una comunidad política utiliza para asegurar sus fines y preservarse; y finalmente, la cabeza, que abordan la relación de Shakespeare con la filosofía y con la imaginación.

en sus obras Shakespeare lleva adelante “una suerte de teoría política comparada, que no puede reducirse fácilmente a una solución práctica a problemas políticos perennes” (Dobski y Gish, 2013: 21). Shakespeare plantea los problemas sin ofrecer soluciones, aunque deja siempre claro un punto: las visiones parciales no hacen más que conducir al desmoronamiento del todo.

Uno de los capítulos del libro recién mencionado es el de Timothy Burns, con cuya propuesta en *Shakespeare's Political Wisdom* (2013) concluiremos este apartado. Burns se inserta claramente en la línea abierta por Bloom: para él, si hay algo que las obras de Shakespeare nos ofrecen es una sabiduría universal y eterna sobre “los problemas morales y políticos más profundos” de todos los seres humanos (Burns, 2013: 2). Siguiendo la máxima straussiana pero aplicándola a los personajes, Burns propone tratar de entenderlos como “se entendieron a sí mismos”, es decir, evitando imponer el pensamiento contemporáneo a las obras, o lo que Bloom había llamado abordar las obras “ingenuamente” (2013: 2). Esta es, claramente, una crítica al nuevo historicismo y el materialismo cultural que vimos en el apartado anterior (I.2.a), y su búsqueda del sujeto, el poder, el individuo y sus derechos, conceptos que, dice Burns, no constituían “la vida política” de ese momento. “La vida política propiamente dicha incluye el cultivo de ciertas virtudes, no como medios a un fin, sino como fines en sí mismo, y la elección o apoyo a aquellos que poseen las virtudes para gobernar o guiar una comunidad” (Burns, 2013: 3). Burns encuentra que, aunque las obras históricas pueden parecer el camino más “obvio” para abordar la politicidad, debido a la preponderancia de la doctrina del derecho divino estas en realidad eliminan la política (2013: 8-9). Las tragedias, en cambio, (entre las que él incluye a *La tempestad* y *El mercader de Venecia*) exploran esas preguntas centrales de la vida política, como ¿quién debería gobernar? ¿qué virtudes califican a alguien para gobernar a otros?, preguntas que la modernidad, con sus derechos inalienables, “ha borrado”.

En este apartado analizamos una serie de interpretaciones del teatro shakespereo que, privilegiando, aunque no exclusivamente, a la tragedia destacan su carácter político debido a los temas que aborda. Las aproximaciones que componen el siguiente apartado se distinguen de este no sólo en que amplían el repertorio de temas políticos, sino en que proponen a la tragedia como una herramienta para reflexionar sobre la política: no se trata ya de abordar las obras desde la filosofía o la teoría políticas, o desde la literatura atendiendo a un repertorio de temas, sino más bien, yuxtaponerlas, haciéndolas dialogar.

I.3. LA TRAGEDIA Y EL PENSAMIENTO SOBRE LA POLÍTICA

Una tercera respuesta a la pregunta que vertebra este capítulo puede responderse atendiendo a lo que denominamos el “pensamiento sobre la política”. Se trata de abordajes que, desde la filosofía, la filosofía política, la teoría política pero también desde la literatura y la sociología cultural, sostienen que la tragedia y la política comparten una serie de elementos comunes que vuelven al estudio de la tragedia una herramienta heurísticamente valiosa para pensar la política. Y viceversa.

Un autor que supo poner esto en palabras es Peter Euben. En el prefacio y la introducción a la colección de ensayos que componen *Greek Tragedy and Political Theory* (1986), Euben defiende lo que él denomina la “yuxtaposición entre tragedia griega y teoría política contemporánea” (1986: xi). Si bien Euben se centra en la tragedia griega, la relaciona con su contexto de surgimiento y la considera una institución política y social (después de todo, cita a Vernant y Vidal-Naquet), su interés primordial es resaltar la afinidad de la tragedia y la teoría política en su aproximación a la política. A su vez, aunque destaca la aparición de “temas políticos”, Euben enfatiza cómo “la tragedia griega puede enriquecer a la teoría política contemporánea” (1986: 36). Uno de los puntos que Euben enfatiza es la importancia de la lectura de la tragedia para una teoría de la democracia que no sólo reconozca el conflicto en su interior, como propone Barker, sino la legitimidad de la variedad de voces. Esta es la propuesta de Mark Chou quien, siguiendo a Cornelius Castoriadis y su idea de la democracia como régimen trágico (que explicaremos brevemente en el último apartado), defiende la relevancia de incorporar la “multivocalidad de la tragedia” como una forma de profundizar la democracia (2012: 14).

En los estudios shakespereanos, Alex Schulman presenta una idea similar a la de Euben en su libro *Rethinking Shakespeare's Political Philosophy. From Lear to Leviathan* (2014). Aunque su objetivo es analizar “el surgimiento del nacionalismo secular moderno”, poniendo a Shakespeare “en conversación con el canon de pensamiento político occidental” (Schulman, 2014: 1) sus reflexiones acerca de la literatura, la tragedia y la teoría política se encuentran en consonancia con las de Euben: “los estudios literarios y la teoría política pueden unirse de manera fructífera”, escribe, puesto que “[l]a teoría política ilumina temas” y “leer a Shakespeare produce conocimiento sobre la política” (Schulman, 2014: 8). Esto es lo que nosotros aquí denominamos un pensamiento sobre política: un pensamiento que amplíe el repertorio de aquello que consideramos político. Siguiendo a Euben, entendemos que la tragedia trata sobre los límites temporales y espaciales,

sobre el adentro y afuera, sobre cómo nacen, se mantienen y justifican esos límites y divisiones — como las de sexo y género, varones y mujeres, lo público y lo privado—. Y estos, creemos, también son temas políticos, o, mejor dicho, son *los* temas políticos.

I.3.A. EL CONFLICTO COMO ELEMENTO COMÚN EN LA TRAGEDIA Y DE LA POLÍTICA

En el siglo XIX, la naturaleza de la tragedia se convierte en uno de los tópicos centrales de la filosofía, de la mano de los autores del idealismo alemán, quienes dan origen a lo que Peter Szondi⁴⁰ denominó “la filosofía de lo trágico” —distinguiéndola de la “poética de la tragedia” de Aristóteles⁴¹—. Es con ellos que el conflicto, entendido en términos de *agon*, de antagonismo y lucha, se convierte en el elemento central de la tragedia. Si bien Friedrich Schelling, Friedrich Schilling y A.W. Schlegel también señalan la relevancia del conflicto, es con G.W.F. Hegel que “el costado agonístico de la tragedia surge como un tópico central en la investigación teórica” (Gellrich, 1988: 9). En sus *Vorlesungen über die Ästhetik* o *Lecciones sobre la estética*, Hegel ofrece la primera gran exposición crítica de la tragedia centrada en el conflicto, la contradicción y la lucha. Sin embargo, Hegel no trata la tragedia sólo allí. Como explica Robert Williams, su abordaje es “difuso” a la vez que se “concentra en textos específicos y discusiones sobre algunas tragedias en particular” (2012: 120). Es decir, por un lado, Hegel no ofrece una teoría de la tragedia, sino que aborda algunas tragedias griegas, siendo sus favoritas *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles y la *Oresteia* y *Prometeo* de Esquilo (así como *Macbeth* y *Hamlet* de Shakespeare); y por otro, su interés en la tragedia lo acompaña toda su vida, desde los *Escritos teológicos* (1800) y el ensayo sobre el “Derecho natural” (1802), hasta la *Fenomenología del espíritu* (1807) y las lecciones sobre la estética⁴². El espacio de esta tesis no nos permite explayarnos en las diferencias y sutilezas de las reflexiones de Hegel en cada obra, por lo que nos enfocaremos *grosso modo* en las ideas principales que conforman su pensamiento sobre la tragedia.

Desde su ensayo sobre el derecho natural, Hegel sostiene que el conflicto sucede al interior de un orden social, al que denomina la eticidad (*Sittlichkeit*), que presupone la existencia de

⁴⁰ El libro de Szondi fue publicado en alemán en 1961 bajo el título *Versuch über das Tragische*. Al español fue traducido como *Tentativas sobre lo trágico*, y publicado junto a *Teoría del drama moderno (1880-1950)* y publicado en el 2011. Nosotros leímos la edición en inglés, *An Essay on the Tragic*, publicada en 2002.

⁴¹ Szondi define como filosofía de lo trágico al giro que tiene lugar en 1800 en la filosofía postkantiana, y se trata de una “especialidad alemana” (Williams, 2012: 118).

⁴² Hegel impartió por primera vez las lecciones sobre estética en Heidelberg en 1817 y continuó haciéndolo desde 1820 a 1829 en la Universidad de Berlín. Los cursos fueron publicados de forma póstuma entre 1836 y 1838 por un antiguo alumno de Hegel llamado Hotho.

instituciones y derechos legítimos. En la tragedia griega, el conflicto se da dentro de un orden ético universal y entre dos potencias substanciales, la ley divina y la ley humana, que incluyen, pero no se limitan, a las instituciones de la familia y el Estado⁴³. La tesis de Hegel es que la tragedia constituye un conflicto entre estos dos intereses o potencias opuestas. No se trata, empero, de un conflicto moral entre el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto, o lo legítimo y lo ilegítimo, sino entre reclamos con la misma legitimidad; en otras palabras, de una colisión entre dos derechos (Kaufmann, 1992: 140 y 203). El *quid* de la cuestión reside en que el orden ético en el que se desenvuelve la tragedia está constituido por seres libres (puesto que sólo así puede suscitarse el conflicto): los héroes y heroínas de la tragedia actúan, y aunque su acción es siempre individual, libre y contingente, para poder actuar deben identificarse con un poder o substancia ética, que se vuelve su *pathos*. De modo que el héroe trágico reconoce solo una ley, a la que busca hacer cumplir obstinadamente, de manera unilateral hasta las últimas consecuencias. Recordemos el ejemplo predilecto de Hegel: *Antígona*. El *pathos* de Antígona es la familia, específicamente el deber familiar de enterrar a los muertos, que el edicto de Creón, en pos de los intereses del Estado, le impide cumplir. En la lectura de Hegel, la acción de ambos es en sí misma legítima. El problema es que ninguno reconoce la legitimidad del derecho del otro y es en ese no reconocimiento y unilateralidad que producen un desequilibrio en el orden social, atentando con su destrucción. “[L]o originariamente trágico”, dice Hegel, es que “en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad*” y que “pueden llevar sin embargo el cumplimiento, verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter, solo como negación y *violación* de otra potencia, igualmente legítima” incurriendo “en *culpa* en y por la eticidad (2017: 857).

El conflicto trágico entonces, más que una mera oposición, es “la persecución sin reservas ni restricciones de un fin legítimo, que, debido a su unilateralidad viola otro poder ético legítimo” (Williams, 2012: 136). En este sentido, lo que vuelve tan “terrorífica” a la tragedia es que el agente se vuelve culpable no por cometer un crimen, sino porque, aun siendo inocente y cumpliendo un derecho, viola otro. “Los héroes trágicos son tan culpables como inocentes” (Hegel, 2017: 869). Esta es, precisamente la culpa trágica: no una culpa moral sino el producto de hacer lo correcto, de actuar haciendo lo correcto. Ahora bien, existe un tercer elemento en la idea de la tragedia de Hegel, acaso el más controvertido: la reconciliación. Es que, para Hegel, por más importante que sea en

⁴³ Es importante recordar que, para Hegel, el tema de la tragedia griega es lo divino, no en términos religiosos, sino como la presencia sustancial en el mundo humano (Grave, 2007: 67).

la tragedia, el conflicto no puede ser final, sino que debe resolverse para así preservar la justicia inherente a cada derecho (Williams, 2012: 136)⁴⁴.

Hegel entra al mundillo de los estudios shakespereanos, cuando aún no existían como tales, de la mano del inglés A. C. Bradley, con sus influyentes clases compiladas en *Shakespearean Tragedy* (1904) y *Oxford Lectures on Poetry* (1909). Aunque la lectura de Bradley simplifica a Hegel, es interesante debido a que coadyuvó a cimentar la noción de conflicto en la tragedia shakespereana, sobre todo su hincapié en la ubicación del conflicto “dentro del héroe”. Bradley reconoce la influencia de Hegel en sus reflexiones: “El uso frecuente de esta idea [la de conflicto] en las discusiones sobre la tragedia se debe, en última instancia, a la influencia de la teoría de Hegel”, y agrega, “la más importante desde Aristóteles” (Bradley, 1992: 10). Bradley se basa en las reflexiones de lo que Hegel denomina tragedia moderna, sobre todo la shakespereana, en la que el conflicto además de ocurrir entre dos personas, partes o grupos tiene lugar al interior del héroe, entre fuerzas en pugna dentro de su alma que lo dividen contra sí mismo (1992: 11-13). Según Bradley, el conflicto interno aparece con más énfasis en las tragedias maduras, siendo el ejemplo más evidente —además de *Hamlet*— *Coriolano* (la última escrita), cuya batalla interior eclipsa absolutamente el conflicto externo. En *Romeo y Julieta*, en cambio, los protagonistas parecen batallar más con el mundo exterior que con ellos mismos. Bradley también destaca la “marcada unilateralidad” (2012: 14) de los héroes shakespereanos, no en su afirmación obstinada de un derecho, sino en su predisposición, o, mejor dicho, su “total incapacidad”, bajo algunas circunstancias, de identificarse con un interés, pasión o hábito, con su “rasgo trágico” que lleva al héroe a la debacle (Bradley, 2012: 14).

Con Hegel el conflicto se convierte en el paradigma de la tragedia⁴⁵, un paradigma que Bradley aplica a la tragedia shakespereana y que, como vimos en los apartados anteriores, permea incluso corrientes posteriores y críticas de Bradley, como el materialismo cultural, con énfasis en

⁴⁴ Pero alto: la reconciliación no implica necesariamente la autodestrucción del héroe o heroína, ni supone un final feliz luego del desastre. Tampoco es sinónimo de supresión del conflicto, ni de subordinación de un opuesto al otro. Mas bien, es la restauración del orden ético como un todo equilibrado contra los individuos que lo alteraron, mediante la “cancelación de las oposiciones en cuanto oposiciones” (Hegel, 2017: 869), del conflicto en tanto conflicto. Es decir, aquello que se cancela es la unilateralidad. En definitiva, la casi siempre violenta resolución del conflicto restablece la justicia natural y confirma la existencia de un orden justo y divino.

⁴⁵ Nos centraremos en Hegel y su legado en los estudios shakespereanos vía Bradley, omitiendo las consideraciones de otro filósofo alemán que también teorizó la tragedia desde el conflicto (aunque de otra manera), Friedrich Nietzsche. Para él, las dos fuerzas que se oponen en la tragedia son lo apolíneo y lo dionisíaco: mientras lo primero simboliza la razón, el orden y el arte, lo segundo simboliza las pasiones y las energías destructivas.

las contradicciones inherentes a la propia época de Shakespeare, a caballo entre el feudalismo y la revolución burguesa. Atendiendo a esta común reflexión entre los estudiosos de la tragedia y de la política, desde su *Tragedia y política. Shakespeare entre Maquiavelo y Hobbes* (2003), Eduardo Rinesi propone explícitamente al conflicto como *el* elemento en común entre la política y la tragedia. Precisamente, su tesis es: dado que el conflicto es el elemento o materia tanto de la tragedia como de la política, la tragedia constituye un instrumento conceptual sumamente útil para dar cuenta de la naturaleza y los problemas de la política⁴⁶. Partiendo de Claude Lefort⁴⁷, Rinesi define al conflicto como “*constitutivo* de la política” (2011: 11) —en otras palabras: “hay política [...] porque hay conflicto” (2013: 9)—; y a la tragedia como una reflexión estetizada sobre el conflicto. Pero alto: el autor no equipara ni identifica política y tragedia, sino que deja en claro que la política no es necesariamente trágica (aunque el pensamiento *sobre* la política sí puede serlo) y que los conflictos que se suscitan en ambas no tienen, por decirlo de alguna manera, la misma intensidad. Los conflictos trágicos, dice Rinesi, son inevitables, irreductibles, “refractarios a cualquier forma de negociación” y conducen a la muerte de los protagonistas (2013: página). Por su parte, la política debe tramitar los conflictos, evitando que “la sangre llegue al río” y preservar así a la comunidad política (Rinesi, 2013: 10-11). Por eso, más que una representación del conflicto sin más, la tragedia constituye una estilización del conflicto, una representación de su forma *límite*. Tragedia y política, entonces, se encuentran unidas por el conflicto como un hilo de Ariadna, lo que vuelve al estudio de la tragedia una herramienta sumamente valiosa para cualquier pensamiento sobre la política.

En *Tragedy and Citizenship. Conflict, Reconciliation and Democracy from Haemon to Hegel*, Derek Barker aúna tragedia y política para proponer una ciudadanía democrática más participativa, partiendo de la base de que en ambas “el conflicto es una presencia fundamental” (2009: 3). Según el autor, volver a las tragedias desde la teoría de la democracia permitirá revivir

⁴⁶ Decimos “desde” ya que este es el primero de los libros de Rinesi en torno a esta cuestión, que el autor continúa pensando, complejizando, matizando, aún hoy. Agradecemos a Eduardo las infinitas discusiones sostenidas a lo largo de estos años sobre estos temas. Ver también, *Las máscaras de Jano, Muñecas rusas y Actores y soldados*.

⁴⁷ Como indica el subtítulo de este libro, Rinesi coloca a Shakespeare entre Maquiavelo, al que identifica como un autor de la acción, y Hobbes, un autor de las instituciones. En este sentido, el argentino no solo ofrece una novedosa lectura de la relación entre política y tragedia centrada en el conflicto, sino también una propuesta de un modelo de “cómo Shakespeare pensaba el mundo” (2011: 254) a caballo entre estos dos pensadores (de los que también nos brinda una lectura centrada en la acción y el orden/las instituciones, respectivamente). Aunque hay mucha tela para cortar en este libro (y muchas cuestiones las retomaremos, sobre todo la cuestión de la acción en breve), por razones de espacio debemos ser breves.

el antiguo sentido de una democracia participativa activa, que acepte la persistencia del conflicto, a la vez que se comprometa con “la deliberación pública como un proceso abierto y nunca acabado” (2009: 148). Para él, la tragedia ofrece una “oportunidad para abordar el problema del conflicto” puesto que “dramatiza los conflictos entre reclamos de justicia, gobernantes y súbditos, religión y secularismo, identidades de género, individuo y comunidad”, solo por mencionar algunos (2009: 4). Barker “narra la historia del giro desde una participación activa y comprometida enraizada en un sentido de la tragedia, al desplazamiento de la ciudadanía mediante un sentido de reconciliación” (2009: 1). El antagonista de Barker en esta historia es Hegel, quien le ha legado a la democracia liberal moderna una “política sin ciudadanía” (2009: 3), gracias a su “alternativa institucionalista” centrada en la narrativa de la tragedia como reconciliación, es decir, en la idea de que el conflicto es auto-soluble [*self-dissolvable*] y que existe una lógica inmanente en la restauración de la armonía. Heredero de esta idea, arguye Barker, el liberalismo contemporáneo cree que la mejor forma de apuntalar la “política institucional” es mediante una ciudadanía obediente y pasiva o la apatía (2009: 2). Por el contrario, el autor apuesta por revivir el sentido de la tragedia clásica en la *polis*, el de reflexionar y contribuir a generar una visión del conflicto necesaria para moldear una ciudadanía activa que sea capaz de escuchar y dialogar, siguiendo el ejemplo de Hemón de *Antígona* (el protagonista central de la historia de Barker) quien, a diferencia de su prometida y de su padre, entiende que la vida cívica solo es posible mediante una deliberación “tolerante al conflicto y apropiada para una ciudadanía activa” (Barker, 2009: 41).

I.3.B. LA FRAGILIDAD Y PRECARIEDAD DE LOS ASUNTOS Y LAZOS HUMANOS

La precariedad, la fragilidad y la vulnerabilidad de los cuerpos, asuntos y lazos humanos constituyen temas centrales en la literatura desde sus inicios. La tragedia, debido a su especial corporalidad y lugar físico de representación, se ha interesado en estos temas con particular énfasis. “La tragedia resalta lo percedero, lo frágil, lo lento en nosotros”, escribe Simon Critchley parafraseando a Terry Eagleton (2017: 25)⁴⁸. E indisputablemente lo hace: la tragedia pone en escena la fragilidad de los seres humanos, sus limitaciones (mentales y corporales), así como el reconocimiento de esta fragilidad (Gregory, 2017: 38). A su vez, la tragedia resalta la ira y la tristeza; como señala Anne Carson: “¿Por qué existe la tragedia? Porque estás lleno de ira. ¿Por

⁴⁸ Critchley no se refiere a la filosofía de la tragedia en el sentido de la “*philosophy of tragedy*”, es decir, una filosofía sobre la tragedia, sino de la filosofía que emana de la tragedia.

qué estás lleno de ira? Porque estás lleno de pena (2006: 7). Dos de las tragedias más famosas, sin dudas sobre las que más se ha escrito, dan cuenta del extraordinario poder e inigualable fragilidad de los seres humanos ante la muerte: *Antígona* y *Hamlet*. “Del Hades solamente no tendrá evasión posible, aunque haya inventado la manera de evitar las dolencias más rebeldes”, canta el coro en *Antígona* en las estrofas 360-361⁴⁹. “Y, sin embargo, ¿qué es para mí esta quintaesencia del polvo?”, se lamenta Hamlet.

Aunque no aparece generalmente como uno de los “temas” o problemas de la política — según lo mencionado por Wolin, por ejemplo— la fragilidad y vulnerabilidad humanas han preocupado a los pensadores políticos desde siempre. Baste recordar la inquietud de Walter Benjamin y de Hannah Arendt frente a los avances de la tecnología y las armas de destrucción masiva, que, al igual que el resto del mundo de la vida activa, “deben su existencia exclusivamente al hombre”, y sin embargo “constantemente lo condicionan” (Arendt, 2015: 23). En *Las máscaras de Jano* y *Muñecas rusas*, Eduardo Rinesi sostiene que todo pensamiento sobre la política también debe tener en cuenta esta característica insanable de la vida humana. Para pensar la política en estos términos, Rinesi recurre a Judith Butler, en particular, a *Vidas precarias* (2006a), un libro que Butler escribió a partir de los hechos ocurridos el 9/11 de 2001 en Estados Unidos, pero que, dice el autor, “excede ampliamente los hechos de esa situación particular hasta alcanzar las raíces mismas del pensamiento sobre la política, e incluso, [...] de la condición humana” (Rinesi, 2014: 34). Butler pone sobre el tapete una dimensión de la vida política muchas veces soslayada: nuestra vulnerabilidad, es decir, el riesgo al que estamos expuestos de ser lastimados, de morir, de sufrir daños y pérdidas, así como el trabajo de duelo inherente a ello. La autora encuentra esta vulnerabilidad en nuestra fragilidad corporal, pero también en nuestra dependencia de los otros, sobre todo, de esos “otros anónimos” que no conocemos ni jamás conoceremos. Esta dependencia nos vuelve vulnerables, o, mejor dicho, más vulnerables, a la violencia, pero también a perder esos vínculos que nos constituyen. Por eso, Butler defiende la necesidad de incluir esta vulnerabilidad compartida en las reflexiones y acciones políticas, puesto que no hay medida política ni “acto de soberanía, que por más violento que sea, pueda liberar al mundo de este hecho” (2006a: 14). En una bella frase, Butler resume esta idea: “*We are undone by each other. And if we are not, we are missing something*” (2006b: 23)⁵⁰.

⁴⁹ Utilizamos la edición de Eudeba, 2014.

⁵⁰ Optamos por dejarla en inglés debido a su suma potencia en su idioma original.

El interés de Rinesi en Butler tiene un motivo: pensar la tragedia. Así, siguiendo con la línea argumental que delineamos en el apartado anterior, Rinesi sostiene que la tragedia es una herramienta inestimable para pensar la política, no sólo por su atención al conflicto (como vimos más arriba) sino *también* porque constituye una meditación “sobre la precariedad de la vida de los hombres y las sociedades, sobre la fragilidad de su existencia y de lo que la misma puede tener de justo y de bueno” (2013: 12); una reflexión, en otras palabras, “sobre el hecho de que nuestras vidas dependen siempre, irremediamente, de una serie de circunstancias fortuitas, contingentes y no controlables: de que nunca estamos completamente a salvo” (2014: 33). En la misma línea, en *Sweet Violence* (2003), Terry Eagleton advierte que la tragedia nos muestra lo perecedero, lo limitado y frágil del ser humano, y que nos recuerda que “somos actuados” y que tenemos “poco espacio de maniobra” (2003: xv). Por eso, explica, “la tragedia puede ser [...] una manera simbólica de hacer las paces con nuestra finitud y fragilidad, sin lo que cualquier proyecto político probablemente fracase” (Eagleton, 2003: xv-xvi). Aunque ni Rinesi ni Eagleton se abocan a estudiar específicamente este tema en las obras, sí constituye el sustrato de sus teorizaciones. De hecho, no existen muchos análisis que vinculen teoría/filosofía, política y vulnerabilidad o fragilidad específicamente. La mayoría sólo mencionan o dan a entender este vínculo, sin profundizarlo.

Aquí, empero, daremos cuenta de dos trabajos que explícitamente abordan este vínculo. El primero es el hermoso libro de Martha C. Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*⁵¹. Desde una perspectiva filosófico-política, Nussbaum explora cómo se plantea “el papel de la exposición a la fortuna [*luck*] en el pensamiento ético de los poetas trágicos, de Platón y de Aristóteles” (2015: i), es decir, con qué grado de intervención de acontecimientos racionalmente no previstos es posible vivir una vida buena, una vida auténticamente humana⁵². Por fortuna, la autora entiende lo que los griegos denominaban *tyche*, aquellas circunstancias que acontecen a una persona, que “no le ocurre[n] por intervención activa” sino que “simplemente le sucede[n]” (Nussbaum, 2015: 31) y están fuera de su control. Si bien el tema principal de esta obra es la vulnerabilidad de los seres humanos frente a la fortuna, en ella

⁵¹ El libro fue publicado por primera vez en inglés en 1986 y la versión revisada en 2001; en español, fue publicado en 1995 y 2015.

⁵² También, como sugiere José M. González García, el libro es sumamente actual para el presente, una época en la que la relación con la fortuna parece renacer, poniendo en cuestión la tradición kantiana según la cual la buena voluntad del ser humano es inmune a la fortuna, dado que después de la experiencia de las guerras mundiales ese planteamiento nos resulta ingenuo.

Nussbaum también explora otros dos temas: el conflicto trágico entre valores contrapuestos y la influencia de las pasiones en el conocimiento y la acción humanas. Lejos de ver a la fragilidad y la vulnerabilidad humanas como falencias, mediante la lectura de la tragedia Nussbaum destaca que en esta vulnerabilidad a las circunstancias sociales y naturales radica precisamente su belleza, valor y dignidad.

La primera premisa de Nussbaum es que existe una íntima conexión y continuidad en las cuestiones éticas entre la tragedia y la filosofía griegas, así como entre la literatura y la filosofía en general. Es por lo que, para Nussbaum, una investigación sobre la “verdad ética” no puede ni debe prescindir de las obras literarias. A su entender, la poesía trágica explora la complejidad y el desorden de las situaciones y elecciones humanas —una pregunta fundamental para la ética griega que, según la autora, la ética kantiana ha sumido al olvido⁵³—. A su vez, Nussbaum defiende dos especificidades de la tragedia que la colocan en un lugar privilegiado dentro de las investigaciones éticas. Primero, mediante las experiencias de personajes complejos, las tragedias muestran “la vulnerabilidad de la vida frente a la fortuna, el carácter mudable de nuestras circunstancias y pasiones o la existencia de conflictos entre nuestros compromisos” (Nussbaum, 2015: 42). Segundo, dado que las tragedias constituyen una reflexión ética completa, los problemas que plantea son los mismos a los que nos enfrentamos “como agentes morales, o como seres pasivos, o en nuestras deliberaciones internas acerca de lo que debemos hacer en situaciones complejas” (González García, 2006: 340). A diferencia de los escritos filosóficos, las tragedias no presentan una “solución” sino que otorgan al espectador/intérprete un papel activo a la vez que permanecen abiertas a inagotables interpretaciones. Nussbaum, empero, no desmerece la filosofía a favor de la tragedia, sólo destaca la riqueza que comporta la articulación de ambas. Así, a lo largo del libro, Nussbaum entretiene tragedia y filosofía griegas, explorando las tensiones y diálogos entre la tradición trágico-aristotélica y la platónica.

Por su parte, en *Tragic Conditions in Shakespeare. Disinheriting the Globe* (2009), Paul Kottman examina las obras “maduras” de Shakespeare con la idea de que ellas ponen en escena “el fracaso de las formas heredadas de organización social” para mantener los lazos sociales, políticos

⁵³ Nussbaum se apoya en la idea central de dos trabajos de Bernard Williams, *Shame and Necessity* y “Moral luck”, en los que el autor hace hincapié en lo que la filosofía moral contemporánea puede aprender de la tragedia. Sin embargo, como ella aclara, difieren notablemente en ciertos puntos: 1) Williams aleja más a Aristóteles de los poetas trágicos que Nussbaum; 2) la lectura sobre el final de *Las traquininas* de Sófocles y 3) ella encuentra más continuidades que Williams entre filosofía y tragedia. El principal aporte de Williams según la autora es el haber reconocido no solo el hecho fáctico de la vulnerabilidad, sino sobre todo su *valor*.

y económicos (Kottman, 2009: 12). Más que centrarse en la época de Shakespeare en sí, lo que le interesa es demostrar la sensibilidad y capacidad de Shakespeare para palpar la fragilidad de esos lazos, de los que dependemos (porque dependemos de los otros) pero que son “totalmente disolubles” [*fully dissolvable*] (Kottman, 2009: 4). El autor interroga, también, la función o utilidad ética de las tragedias en relación a nosotros: ¿aún nos “mueven” las vicisitudes que atraviesan los protagonistas de las obras shakespereanas? ¿por qué? ¿es porque nos ofrecen una visión de las condiciones y consecuencias de la vida juntos? En relación a esto, a Kottman le interesan la vulnerabilidad y fragilidad corporal de los seres humanos. Siguiendo a Adriana Cavarero, analiza el sufrimiento y la tortura, prestando suma atención a la vulnerabilidad natural del cuerpo: “a la provisión de cuidado o el recibir daño” (Kottman, 2009: 126). Las obras de Shakespeare, concluye Kottman nos muestran que en esta indefensión natural radica nuestra “dignidad”, así como la capacidad de poder en efecto distinguir entre cuidar y dañar (Kottman, 2009: 127).

I.4. RECAPITULACIÓN Y PROPUESTA: LA ACCIÓN

El objetivo de este capítulo fue agrupar y reponer algunas posibles respuestas a la pregunta con la que dimos el puntapié inicial de esta tesis: ¿qué hay de político en la tragedia? Para ello, clasificamos a una amplia serie de corrientes, perspectivas y autores según tres posibles respuestas a esta pregunta.

En el primer grupo ubicamos aquellas lecturas que abordan la politicidad de la tragedia desde su contexto histórico de producción. Aquí consideramos, en primer lugar, a la antropología histórica de Vernant y Vidal-Naquet, que supuso un giro en los estudios clásicos, al ser los primeros en abordar la tragedia desde su rol de institución política y social de la Atenas del siglo V. También abordamos en este apartado el nuevo historicismo y el materialismo cultural, dos perspectivas o movimientos que, desde la crítica literaria renacentista, sobre todo, volvieron a colocar a la literatura en la historia. Lo que más nos interesaba era resaltar sus diferencias respecto del lugar de la tragedia en relación a la ideología dominante, así como las posibilidades de resistencias y subversión que esta habilitaba. Finalmente, consideramos la lectura de *Hamlet* de Schmitt (y señalamos algunas diferencias con Benjamin), con su célebre definición de la irrupción de la historia en el drama, así como también de Palti del lugar del drama en la construcción de lo político en el barroco. En el segundo apartado atendimos a las lecturas que entienden que la tragedia es política porque sus temas a tratar son políticos. Señalamos que había muchos trabajos de este estilo,

a veces entremezclados con los del primer grupo, y sobre todo en los estudios literarios y shakespereanos. Pero, en esta variedad, encontramos un hilo, del que empezamos a tirar, denominándolo “el legado straussiano”. Así, nos enfocamos principalmente en una serie de lecturas que, desde el libro de Bloom y Jaffa publicado en 1964, se interesaron en Shakespeare (no sólo en sus tragedias, sino en toda su obra) como un pensador político, en particular, sobre el régimen político. Finalmente, en el tercer apartado abordamos una serie de lecturas que conciben a la tragedia como una meditación o una reflexión útil para el pensamiento sobre la política. Nos enfocamos en las interpretaciones que destacan un elemento común entre ambas: el conflicto y la fragilidad. En el primer subapartado analizamos el surgimiento de lo que denominamos el “paradigma del conflicto en la tragedia”, otorgándole un lugar especial en nuestras reflexiones a las propuestas de Eduardo Rinesi y Derek Barker. En el segundo subapartado nos dedicamos a la fragilidad. Nos interesaba señalar, por un lado, su relevancia política (no solo filosófica), y por otro, cómo la tragedia tematiza esta fragilidad de tres maneras: como contingencia y mutabilidad de la fortuna, como vulnerabilidad corporal, y como dependencia de y hacia los otros. Finalizamos el apartado postulando la idea de que la contingencia y la dependencia de los otros se encuentran íntimamente enlazadas.

Ahora bien, ¿cuál es la idea de la politicidad de la tragedia que esta tesis postula? Esta tesis se ubica en el tercer grupo de lecturas, aunque también retoma algunas de las ideas e interpretaciones que propone el materialismo cultural, en particular el lugar de la resistencia y la subversión. Es decir, compartimos la intuición de Euben, Rinesi y Nussbaum de la riqueza de incorporar a la tragedia a la reflexión sobre la política, puesto que la primera permite iluminar algunos aspectos opacos o no tan visibles para la segunda. Sin embargo, nuestra propuesta es redireccionar la mirada hacia aquello “anterior” al conflicto, a lo que en definitiva conduce a él, y que también pone en evidencia lo frágil y contingente de lo humano y de la política: la acción. ¿O no se encuentra la acción, según Aristóteles, en el núcleo de su definición de la tragedia? En la *Poética*, cerca de un siglo después del apogeo del drama en Grecia, Aristóteles es el primero en afirmar a la acción como el elemento primordial de la tragedia. Allí, expresa que la tragedia es la imitación de la acción, *mimesis praxeos*⁵⁴. Retomando esto, Simon Critchley escribe, como vimos en la Introducción, que “la tragedia es pensar *en* la acción, pensar *sobre* la acción, en *aras de* la

⁵⁴ Volveremos sobre esta definición en el cuarto capítulo.

acción”, y concluye que “si la tragedia es *mimesis praxeos*, entonces es la acción lo que la tragedia pone en cuestión” (2017: 27). En una guisa similar se expresa Richard Halpern cuando dice que “las crisis en el reino de la acción son tan antiguas como el drama trágico mismo”, ya que la “crisis en la acción ha definido siempre a la tragedia” (2017: 3)⁵⁵.

De hecho, en casi todos los autores en los que nos detuvimos en este capítulo es posible rastrear —a pesar de sus diferentes énfasis, ya en el contexto, en el conflicto o en temas políticos— una preocupación por la acción. Por ejemplo, según Vernant y Vidal-Naquel, para la perspectiva trágica, la acción es un “problema”, un “enigma” (2002: 33). Bradley, retomando la definición aristotélica (y combinándola, como vimos, con Hegel) afirma que las calamidades de la tragedia “no suceden simplemente, sino que provienen de las acciones, y esas acciones de los hombres” (1992: 7). Son las acciones las que llevan al conflicto, las que revelan el carácter de los personajes y las que producen aquella “calamidad excepcional” que culmina con la muerte del héroe (1992: 10). Por su parte, Alvis entiende que el tema que subsume a todos los demás y aparece como lo “inequívocamente humano” es “actuar”, lo que el autor relaciona directamente con tomar decisiones, elegir: “los personajes ponderan la elección, implementan sus decisiones, y reflexionan sobre las consecuencias de haber elegido una posibilidad por sobre otra” (2000: 4).

Más cerca de nosotros, Simon Critchley sugiere que la experiencia de la tragedia nos invita a aceptar y afrontar “la dificultad y la incertidumbre de la acción en un mundo definido por la ambigüedad” (2017: 27). Y aunque esta ambigüedad hace a la acción parcial, esto no desmerece a la tragedia, sino que hace su estudio más urgente. “¿Y si tomamos seriamente la forma de pensar que encontramos en la tragedia” —propone— “con su experiencia parcial, autonomía limitada, profundo afecto traumático, conflicto agonístico, complejidad política y ambigüedad moral?” (Critchley, 2017: 30). Para Rinesi, la acción también es una preocupación central, y es sin dudas aquello que hace palpitar tanto a la tragedia como a la política, o, al menos, a un pensamiento sobre la política, heredero de Maquiavelo. “Tragedia de los valores” y “tragedia de la acción”, las llama Rinesi, como veremos en el próximo capítulo, que refieren a la dificultad de elegir entre dos sistemas de valores y a la dificultad para actuar en este mundo incierto. También Kottman refiere la centralidad de la acción en la tragedia, y en otra de sus obras, *A Politics of the Scene* (2008) —

⁵⁵ El autor diferencia entre la crisis en la acción [*in action*] y la crisis de la acción [*of action*], que son las que el analiza en su libro: la crisis que afecta al campo de la acción desde la modernidad, sobre todo debido (y esta es su tesis) al auge de la economía política.

que hemos mencionado en la introducción como parte del estado del arte en el que se enmarca esta tesis— explicita el vínculo entre la definición de acción arendtiana, Aristóteles y la tragedia.

Asimismo, y aunque no lo hayamos trabajado en el *corpus* citado, Cornelius Castoriadis también coloca a la acción trágica en el centro de sus teorizaciones en torno a la democracia. Castoriadis sostiene que la democracia es un régimen trágico porque es un régimen del riesgo; es decir, un régimen en el que no existen ni fundamentos ni principios externos que justifiquen los juicios y las acciones de los hombres. Lo que la tragedia revelaba a los atenienses, dice Castoriadis, eran precisamente los peligros de la *hybris*, de la desmesura, del actuar sin medida. En particular al autor greco-francés le interesa un tipo de *hybris*: el *monos phroneim*, que puede traducirse como el pensamiento unilateral, o, mejor dicho, pensar teniendo en cuenta solamente nuestras propias razones o motivos, desmereciendo los de los otros. Este es, precisamente, el error de Antígona y Creonte, error que Hemón supo reconocer. Así, propone Castoriadis, las representaciones trágicas advertían a los atenienses de los riesgos de actuar sin tomar en consideración a los otros y el peligro que esto conlleva en la democracia⁵⁶.

Como vemos, todos estos autores, en mayor o menos medida, destacan, refieren o revelan la preocupación de la tragedia por la acción, por sus ambigüedades y fragilidades, por su contingencia. Pero también, las potencialidades que el actuar contiene. En esta misma línea, pero enfocándonos en la acción, el objetivo de esta tesis es, parafraseando a Euben, yuxtaponer tragedia y teoría política, usando a la tragedia como una suerte de linterna que nos permita iluminar algunos problemas en torno a la acción, entendida como acción política. La tragedia, proponemos ahora siguiendo a Rinesi, es una estilización de la acción puesto que pone en escena acciones y situaciones límite, mostrándonos no sólo los peligros sino también las potencialidades que la acción encierra.

Como dijimos en la introducción, para explorar estas cuestiones, escogimos centrarnos en la tragedia shakespereana. En los capítulos que siguen nos dirigimos primero a la tragedia y luego a la teoría política. El objetivo final es el de contribuir a las reflexiones en torno a la acción política, complejizando y entrelazando una serie de dicotomías de la teoría política. En este sentido, en el capítulo siguiente (II), analizamos la contingencia de la acción a partir del vínculo entre acción y fortuna, y en el tercero (III) nos concentramos en una acción límite, el suicidio, más precisamente

⁵⁶ Para una lectura sobre la teoría de la tragedia de Cornelius Castoriadis y su relación con su obra y con sus reflexiones sobre la democracia, ver Padilla, 2020.

el suicidio femenino, y más precisamente aún, el de Ofelia, en *Hamlet*. En el cuarto y último capítulo (IV) nos proponemos “repensar la acción”, llevando adelante la yuxtaposición entre teoría política y tragedia propuesta por Euben y Schulman.

CAPÍTULO II: ¿VÍCTIMAS DEL DESTINO?: FORTUNA, ACCIÓN Y CONTINGENCIA **EN HAMLET Y JULIO CÉSAR**

*What insights can art, acting as self-conscious repository of human making,
afford into human agency, as well as into our relations to other people,
which we create, but are not fictional?*

Gabriela Basterra

OBJETIVOS, PRECAUCIONES E ITINERARIO

Este capítulo se propone explorar una característica inherente a la acción humana, su contingencia, mediante el análisis del tratamiento de la fortuna en dos tragedias shakespereanas, *Julio César* y *Hamlet*, centrándonos en sus dos personajes principales, Bruto y Hamlet. Partiendo de lo que dijimos en la introducción, nuestro principal objetivo es desmontar aquella idea de que la tragedia es *únicamente* una narración en la que la victoria del destino y la futilidad de las acciones humanas están garantizadas de antemano. A nuestro entender, la tragedia shakespereana perturba esa noción del destino concebido como una fuerza implacable que controla las acciones de los protagonistas, revelando su carácter ficticio.

En sus obras, Shakespeare recurre a varias nociones para dar cuenta de aquellas “fuerzas superiores” que los hombres invocan para explicar el carácter inherentemente complejo, ambivalente, contingente y vulnerable de las acciones humanas. Si bien las menciones al destino y a la Providencia son usuales, en la mayoría de las tragedias estos términos se corren para dar preeminencia a los de “Fortuna” y “fortuna”, “la marea” o “los tiempos”, que hacen alusión, más que a la inexorabilidad del destino, a un problema humano y político fundamental: la imposibilidad de los hombres de conocer, comprender y controlar la totalidad de los acontecimientos que moldean sus vidas. Como dijimos, nos interesa centrarnos en particular en una de esas nociones, la de *fortuna*, atendiendo a cómo Shakespeare la tematiza, a veces distinguiéndola, otras amalgamándola, con los anteriores.

Por supuesto, la fortuna no es un tema exclusivo del teatro shakespereano, sino un *topos* recurrente en la dramaturgia renacentista e isabelina, precisamente por ser un tema típico de la época. Como destaca Raymond Williams,

El argumento sobre la Fortuna, y sobre este conjunto de ideas relacionadas que incluyen el Destino, la Oportunidad y la Providencia, fue importante a través de largos siglos que van desde el mundo clásico al medieval. No es posible una sencilla definición de sus

significados, pero hubo momentos en los que la Fortuna se distinguía claramente, en el sentido de oportunidad, de las leyes del Destino o de la Providencia; y otros tiempos en los que se la puso en segundo plano, o más tarde, como un agente instrumental de las leyes deterministas. En este último tipo de interpretación había un obvio camino argumentativo: la Fortuna podría aparecer como arbitraria, pero solo debido a que la comprensión de los hombres era limitada (2014: 40).

Contemporáneos a Shakespeare, como Christopher Marlowe, Thomas Kidd y Ben Jonson dieron forma dramática a la idea de la fortuna, así como a las distintas estrategias para lidiar con ella, que van desde la aceptación pasiva hasta la resolución intelectual y la agresividad física.

Ahora bien, si se trata de un tema recurrente y típico, ¿por qué centrarnos en Shakespeare? Nuestra respuesta a esta pregunta constituye la primera precaución. Nos centramos en Shakespeare porque la fortuna permea la totalidad de su teatro: no sería exagerado afirmar que es mencionada al menos una vez en cada una de sus obras —en las tragedias, así como también en las comedias, historias y romances—. Segundo, porque él ofrece una representación más variada y un tratamiento más complejo que sus colegas: mediante la utilización de imágenes medievales y renacentistas que, como veremos, encierran distintos y diversos significados, Shakespeare explora las distintas facetas de la fortuna. La rueda, la Dama ciega, el mar, las mareas, las alusiones al tiempo y los tiempos aparecen una y otra vez. En este sentido, ya como una diosa caprichosa e implacable que controla el destino de los hombres, ya como instrumento divino de la Providencia o símbolo de la mutabilidad de los tiempos, su presencia es ubicua en toda la obra shakespereana. Es más, las acciones de los personajes, así como sus concepciones del actuar y del mundo, o del actuar en el mundo, se ven influenciadas por sus concepciones de la Fortuna. En este sentido, la hipótesis que anima este capítulo es que las tragedias de Shakespeare constituyen una reflexión sobre las potencialidades de la acción humana, sobre la capacidad e incapacidad de los hombres para actuar en situaciones que se les aparecen como incognoscibles o incontrolables, sobre el actuar asumiendo la contingencia.

Ahora bien, ¿cuál es la importancia de esta concepción distinta del destino para una tesis centrada en la acción? La propuesta de este capítulo es que, al abandonar aquella idea de un destino inexorable y atender, en cambio, a la noción de fortuna, la tragedia shakespereana habilita una reconceptualización de la acción que permite pensarla, por un lado, como creativa y creadora, y por otro, como contingente y frágil, y esto debido a su relación y dependencia con las acciones de los otros. En dos palabras, debido a lo que Hannah Arendt denomina, como vimos en la introducción, la pluralidad humana (Arendt, 2015). Esta será, adelantamos, la propuesta a la que

llegaremos al final del recorrido de este capítulo; un recorrido que consta de las siguientes paradas. Primero presentamos las principales imágenes de la fortuna que moldearon el imaginario de la Inglaterra isabelina, así como su presencia (según distintos críticos) en la obra de Shakespeare: la rueda y las imágenes náuticas de los libros de emblema, cuya diferencia iconográfica expresa concepciones distintas de la fortuna y su relación con los hombres (II.1). Luego, nos detenemos en Maquiavelo, prestando atención a las imágenes y concepciones que adopta, modifica y propone en sus reflexiones sobre la relación entre la virtud y la fortuna, así como el especial énfasis en la ocasión (II.2). De esto último partiremos para analizar la figura de Bruto en relación a la Fortuna y, sobre todo, la falta de virtud de Bruto en el sentido maquiaveliano, es decir, su incapacidad para aprovechar la ocasión⁵⁷ (II.3). Por medio de Maquiavelo, entonces, comenzamos a poner en cuestión la existencia de un “destino” en la tragedia, para girar nuestra atención a las acciones de los hombres. Por su parte, Hamlet (II.4) va modificando a lo largo de la obra su relación y concepciones de la Fortuna, lo que nos conduce a interpretar que, en última instancia, la obra propone que la fortuna y el destino son construcciones, o, en otras palabras, formas de los hombres de interpretar no sólo lo que no pueden explicar, sino los lazos que los unen. Así, hacia el final del capítulo, sugerimos que la tragedia medita sobre la condición humana fundamental, la pluralidad, y las dificultades y potencialidades de la acción inmersa en ella (II.5).

II.1. LA RUEDA Y EL MAR: IMÁGENES Y CONCEPCIONES DE LA FORTUNA Y SU LUGAR EN LA OBRA DE SHAKESPEARE

La rueda y el mar son las dos imágenes preponderantes de la fortuna en la Inglaterra isabelina⁵⁸. La primera es una convención medieval que se populariza con *De Consolatione Philosophiae*, de Boecio escrita entre el 523 y 524, que aún mil años más tarde ejerce influencia

⁵⁷ Una aclaración (segunda precaución) para evitar cualquier malentendido: no es nuestra intención dirimir si Shakespeare leyó o no a Maquiavelo ni rastrear su influencia, sino utilizar algunas categorías maquiavelianas para explorar los componentes trágicos de la obra, y a su vez volver a aquellas categorías y ver qué más pueden decirnos a la luz de las obras. Sobre la recepción de Maquiavelo en Inglaterra en los siglos XVI y XVII existe una vasta bibliografía, ya que ha sido objeto de discusión por más de un siglo, con particular ardor en los últimos años. El primer análisis pertenece al alemán Edward Meyer quien en *Machiavelli and Elizabethan Drama* (1897) sostiene que *El príncipe* era probablemente conocido entre los dramaturgos a través de la lectura negativa del *Anti-Maquiavelo*, publicado en francés por Innocent Gentillet en 1576. Asimismo, Mario Praz (1928) da pruebas de la presencia de los escritos de Maquiavelo en Inglaterra. Más tarde, Lily B. Campbell defendió la misma hipótesis sobre el conocimiento de los isabelinos en torno a *El príncipe*. Para mayor precisión sobre estos datos, ver las obras de Victoria Kahn (1994), Alessandra Petrini (2009) y Hugh Grady (2011).

⁵⁸ Decimos preponderante ya que también existen otras imágenes recurrentes que nuestro análisis no incluye (por nuestro énfasis en la tragedia shakesperiana) como la de los dos baldes introducida por Guillaume de Machaut, cuyo significado es similar al de la rueda.

en el imaginario renacentista en general, así como en la literatura y la dramaturgia⁵⁹. La segunda, el mar, cobró preeminencia con los libros de emblemas, colecciones de imágenes grabadas sobre metal acompañadas en general de uno o varios textos breves, que surgieron durante el siglo XV a lo largo de toda Europa, volviéndose extraordinariamente populares en el siglo XVI, debido a que eran económicos y accesibles para el público iletrado.

Ambas ideas tienen su origen en una concepción romana, aunque también se advierte influencia griega, sobre todo en la segunda. Empecemos con un poco de historia y etimología. Originariamente, la Fortuna es una diosa romana, cuyo nombre en latín se compone de forma adjetivada: proviene del sustantivo *fors*, que significa “suerte” y tiene su raíz en el verbo *ferre*, “traer”. Etimológicamente, entonces, la fortuna es aquello que se trae, entrega, da, y la Fortuna con mayúscula es quien lo trae. Su antecedente y casi equivalente griego, *Tyque* o *Tiché* (hija de Afrodita y Zeus o Hermes, o de Océano y Tetis, según Hesíodo), también significaba tener éxito u obtener. “El significado básico en ambos casos no es lo que los modernos denominan ‘azar’”, sino “la de éxito que es producido por una persona o poder invisible u oculto, que funciona de maneras inescrutables para nosotros” (Flanagan, 1972: 129-130). Como diosa, la Fortuna era querida por los romanos, que la llamaban la *bona dea*. Su culto se propagaba por casi todas las ciudades, ya que la consideraban, sobre todo, “una fuente de bienes, tanto de la vida buena como, en particular, de bienes externos y posesiones, fortunas” (Pitkin, 1999: 138). Iconográficamente, era representada como una mujer ubicada en la punta de un barco (al mando del timón, como lo está de las vidas humanas), sosteniendo una cornucopia o cuerno (que significaba la abundancia o prosperidad que ella traía) y parada sobre o con una bola o rueda (símbolo de la naturaleza cíclica de la vida, del ascenso y caída de los hombres que ella determina). En resumen, la Fortuna romana era identificada como mujer, caprichosa y voluble, pero no caótica, y abierta a ser influenciada y a brindar favores a los hombres.

⁵⁹ Boecio escribe *De Consolatio...* entre el 523, año en que es acusado de traición y encarcelado por quien fuera antes su señor, el emperador Teodorico, y su ejecución en el 524. Escrita en forma de diálogo entre Boecio y la Filosofía, se trata de una exploración sobre la relación del hombre con la Fortuna y con Dios. La Filosofía, benigna figura femenina “de sereno y majestuoso rostro” se aparece ante el prisionero Boecio para, como el título lo indica, brindarle consuelo y aliviar su pena ante la pérdida de un poder que él creía haber ejercido rectamente. Removiendo los obstáculos que le impiden comprender, la Filosofía conduce al prisionero a repensar la relación entre el hombre, la Fortuna y la Providencia, de lo que concluye que los bienes que la fortuna otorga son efímeros, materiales y pasajeros, y que el único bien, el *summum bonum*, es Dios, rector del universo.

Aunque la imagen de la rueda se encontraba presente en la iconografía romana, esta se popularizó con Boecio, “el primer escritor medieval en describir a la diosa Fortuna y su rueda, brindando una caracterización completa de ella” (Patch, 1927: 121-122)⁶⁰. Una caracterización “tan extraordinaria”, siendo “tan prominente el lugar que le otorga sobre todo al comienzo de la obra, que cualquier lector quedaría impresionado con la imagen” y se olvidaría, también, de las connotaciones anteriores (Kiefer, 1983: 8). De hecho, la obra de Boecio presenta una imagen mucho más sombría, centrada sobre todo en la rueda, que modifica los significados de la fortuna. El diálogo comienza con Boecio culpando a la Fortuna (con mayúscula) por la pérdida de sus bienes, honores y reputación. Boecio se lamenta de que los designios de Dios alcancen a toda la creación excepto a los hombres, que quedan a merced de la Fortuna (I mt V, 47-49)⁶¹, a la que describe como una fuerza caprichosa y “engañadora”, “inconstante y mudable”⁶². Sin embargo, la dama Filosofía lo reprende por culpar a la Fortuna, y le recuerda que no es ella quien ha cambiado con él, sino que “ha tenido siempre las mismas costumbres, idéntico carácter”, por lo que ella sólo “ha mostrado la constancia que le es propia en su inconstancia” (II, pr, i, 19, 60). La Filosofía asevera que la Fortuna no ha actuado más que según su naturaleza: “¿No ves que si la fortuna se detiene deja de ser lo que es?” (II, pr, 19, 60). En ese momento, la Filosofía adopta la persona de la Fortuna y presenta la imagen de la rueda, a la que hace girar sombríamente:

Pues he aquí lo que sé hacer, el incesante juego a que me entretengo: hago girar con rapidez mi rueda, y entonces me deleita ver cómo sube lo que estaba abajo y baja lo que estaba en alto. Súbete a ella, si quieres, pero a condición de que cuando la ley de mi juego lo prescriba, no consideres injusto lo que te haga bajar (II, pr, II, 9-10, 62).

⁶⁰ Su nombre completo es Alicio Manlio Severino Boecio. Stewart y Rand denominaron a Boecio “el último de los filósofos romanos y el primero de los teólogos escolásticos” (1968: x). Los tres trabajos que citamos en la tesis son, creemos, los tres títulos fundamentales sobre el tema: Patch (1927 y 1935), Kiefer (1983) y Frakes (1988), a los que se suman los de Barrett (1940) y Courcelle (1967).

⁶¹ Las citas son de la edición de Sarpe de 1985. Con el fin de poder corroborarlas con cualquier edición, preferimos consignar número de libro, sección (metro o prosa) y finalmente página siempre de esta edición, (Boecio, 1985).

⁶² “¡Creador del firmamento estrellado! ¡Tú, que sentado en eterno trono haces girar el cielo en vertiginosas revoluciones y obligas a los astros a obedecer tus leyes! [...] Ninguno de los seres se desentiende de tu ley antigua, ninguno descuida su tarea en el puesto que tú le fijaste; todo lo conduce y guía tu voluntad inmutable: los actos humanos son los únicos que no gobiernan tu voluntad soberana [...] Siendo los hombres una parte no despreciable de tu vasta Creación, nos vemos sacudidos por el agitado mar de la fortuna”. Como se advierte, aparece también la imagen del mar, que veremos más adelante.



FIG. 1. LYDGATE JOHN. THE FALL OF PRINCES, VI, I.210.

Hete aquí la imagen de la Fortuna que legó Boecio: la de una impotencia imperiosa, despiadada, ciega, descuidada y negligente en el otorgamiento de sus dones y bienes. A diferencia de la diosa romana, la fortuna de Boecio no puede ser influenciada ni convertirse en una potencial aliada. Su capricho, más bien, es mecánico e inevitable, como el movimiento de una rueda, y ella, una fuerza implacable e inmisericorde, que administra a su antojo las riquezas, los honores y las glorias que concede a los hombres (II, pr, ii, 6, 61).

Las representaciones visuales que surgieron en la edad media se basan en esta descripción boeciana^[OBI]. En estas imágenes de la *Rota Fortunae*, la fortuna es representada como una mujer de porte magnánimo, con sombrero alto o una corona, parada junto o detrás de una rueda a la que hace girar a mayor o menor velocidad, en un movimiento que representaba el ascenso o caída de la condición mortal. Sobre la rueda se sientan cuatro figuras ubicadas a intervalos en las posiciones de los números del reloj: a las 12 se sienta el rey, quien disfruta del favor de la fortuna. Su posición, a veces señalada por un pergamino, es la de “Regno” (Yo reino). A las 6, el punto más bajo, hay un mendigo con el cartel de “Sum sie regno” (No tengo reino). A las 9 se pavonea el ambicioso cortesano que desea reinar, “Regnabo” (Reinaré), mientras que a las 3 se lamenta el cortesano que ha caído en desgracia, “Regnavi” (Yo reiné). En general, la rueda tiene un gran tamaño, simbolizando “la vulnerabilidad de los hombres a los cambios bruscos y devastadores de la fortuna y su dificultad para abjurar de las posiciones y las aspiraciones mundanas” (Kiefer, 1983: 194).



FIG. 2. HARLEY 4431 F.129 WHEEL OF FORTUNE EN 'L'EPITRE OTHÉA'

Aunque existen algunas diferencias en las imágenes —por ejemplo, a veces el sombrero es reemplazado por una corona, la figura femenina puede estar adelante o al costado de la rueda, puede estar rodeada de personas o sola, en algunas imágenes otras personas intentan subir a la rueda—, lo llamativo es que todas comparten un elemento inalterable: la inexorabilidad. Lo que ilustra esta característica es el rostro de la figura femenina: en general, tiene los ojos cerrados o vendados, o su rostro aparece pintado o es doble (como dos máscaras), mientras que, en otras, mira hacia el costado, distante y ajena a todo a su alrededor. Como se advierte, el carácter de la fortuna cambia de caprichoso a inexorable, por lo que el margen de capacidad de los hombres para influenciarla o suplicarle, si bien existe, se reduce.

Ahora bien, ¿cómo aparece la imagen de la *Rota Fortunae* en las obras de Shakespeare? Esta respuesta no es unívoca, ya que, por un lado, su uso es variado, y por otro, también lo son las interpretaciones. De acuerdo a algunos críticos, la idea de la rueda es el patrón predominante en el argumento de las llamadas obras históricas [*history plays*], herederas de la tradición trágica medieval, entre las que se incluyen obras como *De casibus virorum illustrium* y *Roman de la Rose* de Bocaccio, *El cuento del monje*, de Chaucer y *La caída de los príncipes*, de John Lyndgate⁶³. Dover Wilson sostiene que la rueda de la fortuna “determina la forma y estructura de” Ricardo II (1939: xx) y Raymond Chapman, que en la tetralogía⁶⁴, Shakespeare utiliza de manera explícita y planificada la imagen de la rueda como motor y explicación de la historia. Shakespeare, dice Champan, parece tener “en mente la fórmula del *regnabo*. En ellas introduce la metáfora del ascenso y la caída para describir el cambio de posiciones de los protagonistas” (1950: 3). Así, al comienzo de Ricardo II, Ricardo se encuentra en *regno*, mientras que Boolinbroke es *regnabo*,

⁶³ Esta tradición es conocida como *de casibus*, que deriva su nombre y principales temas de la obra arriba citada de Bocaccio, que describe la caída de figuras prominentes, desde Adán al rey Arturo, que supieron gozar de los dotes de la fortuna, para mostrar la arbitrariedad del éxito terreno y la fortaleza que hay que demostrar ante la adversidad.

⁶⁴ Se considera que la tetralogía está integrada por *Ricardo II*, *Enrique IV parte 1 y 2*, y *Enrique V*.

aspirante al trono: el movimiento de la rueda hará caer al primero y subir al segundo. Las referencias a la Fortuna y su poder para elevar a los hombres o destronarlos son pronunciadas por todos los personajes, que, convencidos de que ella rige sus acciones y sus destinos, le imploran, suplican, maldicen y difaman, aunque reconocen que, en última instancia, subir a la rueda fue su decisión y voluntad, por lo que deben aceptar la inevitable caída⁶⁵.

En un diálogo que tiene lugar casi en el centro de *Enrique V*, entre ironía y sarcasmo, Pistol y Fluellen enumeran varios de los rasgos típicos de la Fortuna que vimos en el apartado anterior.

Pistol: Bardolfo, un soldado firme y bueno de corazón,
De exuberante valor, tuvo por la crueldad del destino,
Y el furioso y caprichoso movimiento de la rueda de la Fortuna.
Esa diosa ciega,
Parada sobre la piedra que en constante movimiento...
Fluellen: Por tu paciencia, Pistol. Se la pinta cegada,
Con una venda en sobre sus ojos
Para simbolizar que la Fortuna es ciega,
Esa es la moral, que ella está girando
Inconstante, mutable, variable; mira sus pies
Están fijos es una esfera de piedra,
Que rueda, rueda, rueda: en verdad,
El poeta la describe muy bien:
La Fortuna es una excelente moral.

(*Enrique V*, III, 6, 25-39)

Los versos pentámetros del impetuoso Pistol, con sus aliteraciones y rima, describen a la rueda exactamente según la tradición boeciana popularizada en el renacimiento: “mutable”, “inconstante”, “ciega”, es decir, variable y caprichosa. Las referencias a la fortuna en estos términos, con o sin la imagen de la rueda, habitan gran parte de la obra shakespereana, puesto que, diferencia de sus contemporáneos, Shakespeare no sólo relaciona la fortuna con la vida de los reyes y príncipes, sino que, como propone *De Consolatione*, la extiende a todos los rangos sociales. Reyes, príncipes, comunes y plebeyos le suplican que sea buena o la acusan de ramera, como uno de los actores de *La ratonera* (II.2.340) o el propio príncipe de Dinamarca ante Rosencrantz y Guildenstern⁶⁶; le imploran que vuelva a girar su rueda para colocarlos en lo alto, como Kent, que abatido suspira “Fortuna, buenas noches, sonrío y una vez más gira tu rueda” (II. 2. 178) o,

⁶⁵ Por ejemplo, Worcester acusa a Henry de deberle su trono “solo a que la Fortuna ha caído sobre tu cabeza” (Ricardo II, V, 2, 1, 47) y Edward se lamenta de que “aunque la malicia de la fortuna me destronó/Mi mente excede el compás de su rueda” (3 Enrique VI, IV, 3, 46-47).

⁶⁶ “Actor: Atrás, atrás, Fortuna oh ramera/ Y vosotros los dioses todos, /en sínodo común quitadle su poder:/romped todos los rayos y llantas de su rueda,/arrojad el pivote redondo cuesta abajo/de la colina de los cielos/hasta la misma casa del demonio” (*Hamlet*, II ,2, 340). Volveremos sobre esto en el quinto apartado.

derrotados como Antonio, le agradecen no haberlos abatido totalmente. Cleopatra (*Antonio y Cleopatra*, IV, 165, 43–5) la maldice, y Celia y Rosalinda la culpan de los males que acaecen a las mujeres (*Como gustéis*, I, 3, 31-33).

La obra de Boecio también legó al medioevo y el renacimiento otra idea de la fortuna, a veces imbricada con la anterior, en la que el cristianismo y el paganismo se entrecruzan. Si releemos el final del intercambio entre Pistol y Fluellen, advertimos una oración un tanto ambigua: “la Fortuna es una excelente moral”. Esto se comprende mejor si retomamos la concepción boeciana de la fortuna, pues *De Consolatione* no termina allí donde la dejamos. “Toda fortuna es buena siempre” (IV, pr.vii, 2, 183), le dice la Filosofía a Boecio, en una frase que Pocock denomina “el aserto central de toda la obra” (2016: 127). ¿Qué significa esto? Hacia el final de la obra, concluyendo el cuarto capítulo, Boecio convierte a la fortuna en un instrumento de la Providencia divina, *arcilla dei*, y le quita la mayúscula indicando este un cambio de significado⁶⁷. Como mencionamos, la Filosofía le enseña a Boecio que los tesoros terrenales —los honores, riquezas y glorias— todo aquello que depende de la Fortuna no merece ser perseguido pues en definitiva nada vale, dado que se trata de bienes efímeros, momentáneos y superficiales. La verdadera felicidad, *el summum bonum*, asegura la Filosofía a Boecio, se encuentra “dentro de los hombres, en aquella región que no depende de los caprichos de la Fortuna” sino que es solo posible en Dios, “el timón de la bondad que gobierna el mundo” (III., pr.x, 7-10, 121; III, pr.xiii, 3-8, 136).

Boecio aquí distingue entre destino, fortuna y Providencia, uniendo a las últimas dos, pero sin amalgamarlas. Según Boecio la Providencia es “el desarrollo temporáneo del plan divino visto desde su unidad por la divina inteligencia”, mientras que “lo que los antiguos llaman Destino” es ese “mismo conjunto de acontecimientos, realizado y concretado sucesivamente (IV, pr.vi, 7-15). Esta es la consolación de Boecio: dado que Dios gobierna el mundo, lo que los hombres perciben como mala fortuna e injusticia no es más que la incompleta comprensión de la Providencia, cuyo fin último es la redención. Así, Boecio concede a la fortuna un papel instructivo, convirtiéndola en un instrumento divino, un agente de recompensa, corrección o castigo. Toda fortuna es buena fortuna, en definitiva, porque infunde virtud a los hombres: es decir, enseñándoles a aceptar la

⁶⁷ Una lectura de Boecio contraria a la nuestra es la de Frederick Kiefer, para quien la Fortuna, siempre con mayúscula, no se encuentra ni al servicio ni subordinada a Dios (1983: 7-8). En nuestro análisis seguimos en cambio las reflexiones y conclusiones de Jarold Frakes en *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages. The Boetian Tradition* (1988).

Providencia los guía hacia la redención⁶⁸. De esta manera, por un lado, Boecio le quita poder independiente a la fortuna, a la vez que la rehabilita: la hace “responsable de los bienes terrenos” y la convierte en “representante de Dios entre los asuntos de los hombres” (Frakes, 1988: 55 y 63)⁶⁹. Una de las ideas más importantes que surgen de esto último es la de redistribución divina, que se trasladó a la tradición literaria y política, por ejemplo, en los célebres *Mirror for Magistrates* (1559)⁷⁰, y también aparece en la iconografía retratada no sólo como una mujer sino también como Némesis, la diosa de la redistribución⁷¹.

En relación con la obra de Shakespeare, críticos como Raymond D. Waddington sugieren que esta concepción de una “fortuna cristianizada” aparece en *El mercader de Venecia*, *La Tempestad* y *Hamlet*, por ejemplo. Dado que volveremos sobre este último en el quinto apartado, nos centraremos aquí en los otros dos. Waddington advierte los distintos tratamientos de la fortuna en la obra: pagana/romana según el príncipe de Marruecos, *Rota fortunae* según Old Gobbo y cristianizada en la escena de los cofres. Es decir, según el autor, en el segundo acto de *El mercader...*, mediante las inscripciones en los cofres, Shakespeare distingue entre quienes confían en la buena fortuna como recompensa al mérito y quienes tienen fe en Dios, como Basanio. Asimismo, en su lectura de *La Tempestad*, los personajes “buenos atribuyen la causación a la ‘Providencia divina’ y Ariel se describe como ‘ministro del Destino [Fate]’ (III.iii. 61). “En el léxico de Shakespeare”, dice Waddington, el destino parece unido a la providencia, lo que sugiere una concepción similar a la boeciana, en la que el aspecto de la providencia que controla el mundo visible y mutable es el destino”, mientras que “la fortuna administra los decretos del destino que afectan a los hombres” (1977: 461). En una interpretación similar, Richard Harp propone que esta es la caracterización de la Fortuna/Providencia típica de los romances, sobre todo, dice, de *La tempestad*. Según Harp, esta obra es la perfecta exposición de la compleja pero coherente

⁶⁸ De la concepción de la fortuna como instrumento de Dios no se desprende que fuera caracterizada siempre como buena. De hecho, en uno de sus grabados, Albrecht Dürer la identifica con Némesis, diosa de la retribución (c. 1501-2), y lo mismo hace Alciati (1531).

⁶⁹ Esta concepción de la fortuna como instrumento de la Providencia fue adoptada por autores como Dante y, sobre todo, por artistas y arquitectos en la construcción de catedrales e iglesias.

⁷⁰ Se trata de una colección de poemas de la época Tudor, escrito a varias manos y compilado por William Baldwin y George Ferrers, que también escribieron. La mayoría de los relatos son narrados por los fantasmas de los protagonistas, que examinan sus acciones frente a un espejo, para que príncipes, magistrados y otras figuras en posiciones de poder aprendan de sus errores. El estudio más reciente y completo sobre el tema es el de Archer y Hadfield (2016).

⁷¹ Sobre la Fortuna y Némesis, ver Kiefer (1983: 32-41) y González García (2006).

interdependencia de las fuerzas de la providencia, encarnada en la figura de Ariel quien “sin ser divino es objetivamente un espíritu que trabaja para alcanzar el sumo bien” (2002: 18)⁷².

Aún nos queda analizar otra de las imágenes características de la fortuna disponibles en el imaginario popular e intelectual isabelino, aquellas relacionadas con el mar. Hacia fines del siglo XV y XVI surge una nueva iconografía que se coloca junto a la de la rueda, acarreado una importante transformación conceptual⁷³. En realidad, la relación de la fortuna con el mar no es nueva, sino que “se remonta a la Grecia antigua” (González García, 2006: 66). Además, como vimos, la Fortuna romana tenía motivos marítimos, y en Boecio también encontramos la idea de las agitadas aguas del mar⁷⁴. Sin embargo, lo que cambian son las representaciones de la fortuna, que comienza a tener un vínculo nítido con el mar en el renacimiento, y se asemeja a la diosa romana de la Ocasión. Como expresa González García: “uno de los elementos fundamentales de la concepción renacentista es el poder de la fortuna sobre el mar y su capacidad para detener y provocar tormentas” (2006: 76). Según Kiefer, el primer ejemplo visual documentado de estos cambios en la representación de la fortuna es el escudo de armas del mercader florentino Giovanni Rucellai, esculpido por Bernardo Rossellino entre 1440 y 1450⁷⁵. El escudo contiene una armadura, un yelmo y una mujer desnuda parada en la punta de un barco, que sujeta a la manera de un mástil las velas infladas por el viento y luce un mechón de pelo al viento. Como se advierte, el elemento distintivo de la concepción más medieval, la rueda, ha desaparecido: su ausencia sugiere que no hay nada mecánico ni circular (prosperidad-adversidad) en el curso de la vida de los hombres. Si bien la figura sigue siendo femenina, ahora es bella y joven, lo que insinúa que debe ser buscada

⁷² Por cuestiones de espacio, y porque lo trataremos brevemente luego, no incluimos el texto de John Mahon, quien señala el papel central de la providencia en las tres obras romanas, centrando su análisis en Julio César. En esta tragedia, dice, los agentes de la providencia en la tierra son Casio y Antonio (Mahon, 2006).

⁷³ Aunque, como esperamos haya quedado claro, las concepciones medievales e incluso las romanas no desaparecen, sino que todas coexisten. Como sostiene Hannah Pitkin, hay una enorme proliferación de imágenes (1999: 141). Entre los estudios más importantes sobre la conexión entre las transformaciones en la iconografía de la Fortuna y las actitudes culturales subyacentes recomendamos los ya canónicos estudios de Aby Warburg, “Francesco Sassettis letzwillige Vergüng”, y de Alfred Doren, “Fortuna im Mittelalter und in der Reinassance”. Otra lectura esencial sobre el tema es el libro ya citado de Howard Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature* (1927).

⁷⁴ González García dedica dos capítulos a los vínculos entre la fortuna, el mar y el comercio (2006: 84-108).

⁷⁵ Warburg sostiene que Rucellai puede haber estado influenciado por el pensamiento de Marsilio Ficino, con quien mantenía una correspondencia asidua, y al que consultó sobre la relación del hombre con la fortuna. Warburg cita una carta de Ficino en la que le recomienda “combatir a la fortuna con las armas de la prudencia, paciencia y magnanimidad”, “lo óptimo es hacer la paz o tregua con la fortuna” y hacer concordar “el poder, la sabiduría y la voluntad” (González García, 2006: 84-86). Asimismo, Kiefer sostiene que, en última instancia, la concepción de Ficino estaba ligada a la providencia divina, y que por eso aconseja más la prudencia, y que esta confianza de Rucellai en los hombres se debe a su propia visión, más pragmática (Kiefer, 1983: 197-198).



FIG. 3. WHITNEY, GEOFFREY. "IN. OCCASIONEM". A CHOICE OF EMBLEMS. LEYDEN: CHRISTOPHER PLANTIN, 1586, 181

más que evitada, y la ondulación de su cabello sugiere un carácter esquivo, elusivo, pasajero. La vela alude a las capacidades de los hombres para navegar y el mechón, la oportunidad, el momento propicio y auspicioso para hacerlo. Claramente, la concepción ha cambiado. “La hegemonía de la Fortuna no es tan absoluta como alguna vez se temió: no hay ninguna figura obligada a sufrir o gozar según su capricho”; es decir, “la fortuna puede ser formidable pero no es todopoderosa, es atractiva pero elusiva, ligera pero accesible, trae adversidad, pero también desafíos” (Kiefer, 1983: 195).

En general, la figura central de los libros de emblema era una mujer joven, desnuda o semidesnuda, con el mar bajo de fondo y los pies descalzos. Una bufanda, que puede cubrir la función de vela de barco, le adorna el cuello y/o cubre discretamente el torso, lo que significa los vaivenes de aquellos favores que prodiga, y su naturaleza voluble y libidinosa. Tiene un penacho largo que le crece de la mitad de la cabeza hacia adelante y el resto de la cabeza suele ser calva, lo que simboliza que una vez que la oportunidad pasa, es imposible volver a asirla (González García, 1999: 36). Al igual que la diosa romana, esta parada sobre una esfera, almeja o delfín, y a veces un timón o rueda, que simboliza la inestabilidad de sus favores. En algunos, despliega un par de alas que salen de los pies o de la espalda. En una de sus manos carga elementos que simbolizan el desastre, como una cuchilla o una serpiente, y en la otra, éxitos, como una cornucopia, una cadena o alguna suerte de trofeo.

En algunos emblemas navegan dos barcos a sus espaldas, uno hacia el sol, el otro hacia el corazón de una tormenta⁷⁶.



FIG. 4. DE BRY, THEODOR. EMBLEMATA NOBILITATI ET VULGO SCITU DIGNA. S/D: IMPRESSUM FRA[N]CO. ADM.: 1592

Esta es la imagen que reproducen los libros de emblema, que como dijimos proliferan en el renacimiento por toda Europa. Sin embargo, si se presta atención a los nombres, se advierte que el término escogido por los emblematistas no es Fortuna, sino Ocasión. La figura 5 aquí abajo, titulada “In Occasionem” y realizada por Andrea Alciati en 1531, no sólo es uno de los ejemplos típicos de esta iconografía, sino que además sienta las bases de muchos posteriores. Según Erwin Panofsky, en esta época la figura de la Ocasión —que era masculina, en griego *Kairós*— se combina con la femenina de la Fortuna (lo que favorece esta fusión es el hecho lingüístico de que la palabra latina de *kairós* es *occasio*, que es femenina), e incorporándose además un elemento que en la antigüedad romana se asociaba con la última: el mar (1972: 71-72)⁷⁷. Vemos, entonces, que las dos características distintivas de las representaciones de la fortuna en los libros de emblemas de los siglos XV y XVI: el mar y la fusión (y consiguiente reinterpretación) de la fortuna con elementos de la iconografía que antes pertenecían a la ocasión. Esto supone una transformación conceptual

⁷⁶ La imagen de los barcos es tan potente que algunos emblemas, como *A Theatre for Wordlings* (1569), de Jan van der Noot, sólo aparecen barcos.

⁷⁷ Se trata del libro *Studies in Iconology*, publicado por primera vez en 1939. Si bien citamos la edición en inglés de 1972, existe edición en español de Alianza, Panofsky, 1998.

importante con respecto a la medieval. El mar sugiere la variabilidad de los favores de la fortuna, pero también su inclinación a brindar periódicamente condiciones favorables a los hombres, que ellos pueden y deben saber aprovechar. Como explica MacKenzie, “en la era de las grandes exploraciones, cuando las principales potencias marítimas de Europa rivalizaban por el control del nuevo mundo, ninguna entidad mejor que el mar encarnaba las trepidaciones y los esfuerzos humanos” (2000: 192)⁷⁸.



FIG. 5. ALCIATI, ANDREA. “IN OCCASIONEM”. EMBLEMATUM LIBER.
HABSBURGO: HEINRICH STEYNER, 1531, CXXII.

Dentro del área de estudios shakespereanos, desde la publicación del emblemático (el juego de palabras es intencional) libro de Henry Green, *Shakespeare and the Emblem Writers* (1810), varios críticos han trazado las conexiones entre Shakespeare y los libros de emblema en general. Clayton Mackenzie se ha concentrado específicamente en la presencia de los emblemas de la fortuna y su significado con el fin de comprender mejor algunas obras shakespereanas⁷⁹. De acuerdo a su lectura, “la idea del mar, de que sus variaciones y corrientes determinan el destino de los hombres, es prominente en algunas obras, como *Noche de reyes* o *La tempestad* (Mackenzie,

⁷⁸ Para estudiar la relación de la fortuna con la navegación y el comercio, recomendamos el libro de González García, *La diosa fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*, en especial el segundo apartado del primer capítulo. Todo el libro es sumamente esclarecedor, por su exhaustividad y minuciosidad. El autor trabaja muchas concepciones de la fortuna que por motivos de espacio no hemos podido abordar aquí, como la imagen de la ciudad como barco en la tormenta, las diferentes concepciones del tiempo, su vínculo con la muerte, o su identificación con la Justicia o con el amor. Justamente estos dos últimos temas el autor los relaciona con *El mercader de Venecia* (2006: 58-64).

⁷⁹ También, MacKenzie, 2001. Un trabajo igual de interesante sobre los libros de emblema en Shakespeare es Chardin, 2016.

2000: 192), en las que, por ejemplo, le agradece a la Fortuna que por una tempestad haya llevado a los enemigos a su orilla (*La tempestad*, I, 2,178-82). La obra paradigmática en este aspecto según el autor es *El mercader de Venecia*, sobre todo la escena de los cofres⁸⁰. Si bien los tres pretendientes invocan a la fortuna de alguna manera, el veneciano, al que Porcia favorece en secreto, elige correctamente el cofre de plomo, rechazando los de plata y oro, con una referencia muy similar a la de los libros de emblema:

Basanio: Y esos dorados rizos serpenteantes,
 Que esa promiscua sacude lascivamente al viento
 Sobre supuestas beldades a menudo conocidas
 Que son dones de una segunda cabeza,
 Y el cráneo en que crecieron está en la tumba.
 No es más que un ornamento esa tramposa orilla
 Del más peligroso de los mares, el velo hermoso
 Que cubre a una india hermosa. (*El mercader de Venecia*, III.2, 90)

MacKenzie sostiene que todas esas imágenes que Basanio invoca —los rizos dorados, el peligroso mar, la tramposa orilla— equiparan a esta “india hermosa” (o “belleza india” en otras traducciones) con la fortuna flotando sobre el mar, y que el velo hermoso es el cofre.

Dos obras que han sido leídas desde el prisma de los libros de emblemas de la Ocasión y la Fortuna son precisamente aquellas que abordamos aquí: *Julio César* y *Hamlet*. Kiefer se dedica a analizar ambas en relación. Comienza analizando uno de los versos más memorables de la tragedia romana, el discurso de Bruto “hay una marea en los asuntos humanos”⁸¹. Según su lectura, “Shakespeare construye el pasaje basándose en la imagen náutica de un barco navegando en las olas y aprovechando la marea: la de la Ocasión” (Kiefer, 1983: 245). A su entender, esta imagen caracteriza la personalidad de Bruto, un personaje que “autoriza un tratamiento especialmente detallado de la búsqueda de la oportunidad” (1983: 245) porque, aunque es “resuelto”, decidido y sensible “a las exigencias de las circunstancias”, tiene “dificultad para capitalizar sus oportunidades” debido a que “constantemente calcula de manera errónea el momento indicado”

⁸⁰ Asimismo, el autor estudia la figura de Antonio, el mercader veneciano que se lanza a la fortuna. En las primeras líneas, Salerio especula con que la mente de Antonio:” se bambolea en el océano, /allí donde vuestros enormes galeones, con las velas infladas, / como señores ricos y burgueses de la marea/ o como desfiles del mar, /contemplan desde lo alto a las insignificantes naves mercantes, /que se inclinan y les hacen la reverencia /cuando se pasan como volando a su lado con sus alas tejidas“ (I.1,8-13). Según MacKenzie, Salerio tiene en mente los naufragios, los marineros ahogados, el peligro de los mares, por lo que estas líneas “no buscan aliviar las miserias de Antonio, sino establecer la idea de que los caprichos de la fortuna están en juego” (2000: 206).

⁸¹ Volveremos largamente sobre esto.

(Kiefer, 1983: 250-251). La segunda pieza⁸² que Kiefer analiza es *Hamlet*. La interpretación de Kiefer es que, a diferencia de Bruto, Hamlet sí logra aprovechar la ocasión, sobre todo hacia el final de la obra, tras su retorno de altamar. En ese momento, dice Kiefer, las referencias a la Fortuna cesan, y Hamlet se “coloca la oportunidad bajo la égida de la providencia” y “por fin alcanza su meta exitosamente” (1983: 232-233). Sin embargo, ¿es Bruto en verdad un hombre decidido? ¿Son sus fracasos consecuencia de su incapacidad de juzgar correctamente la oportunidad? ¿Bruto actuó *mal*, en el sentido de que podría haber elegido un camino mejor que lo condujera al éxito? Por su parte, ¿Hamlet alcanza su meta “exitosamente”? ¿Es colocarse bajo la égida de la providencia una manera de aprovechar la ocasión, como sostiene Kiefer?

Adelantando las conclusiones y propuestas a las que arribaremos hacia el final del capítulo, entendemos que lo que estas tragedias muestran es la dificultad de actuar en un mundo que no solamente no conocemos (como propone, ya veremos, Christoph Menke) sino que está compuesto por otros seres humanos que también actúan: por aquello que Hannah Arendt denomina la pluralidad humana (2015). Para llegar a esta conclusión, empero, debemos primero volver a la fortuna, esta vez, poniendo la lupa en las teorizaciones de Nicolás Maquiavelo en cuya obra “el problema de la fortuna, de la acomodación a ella o de cómo debe dominarla el gobernante, la dialéctica o lucha dramática entre fortuna y virtud han sido vistos tradicionalmente, y con razón, como su núcleo” (González García, 2006: 274).

II.2. FORTUNA, *VIRTÙ* Y OCASIÓN EN MAQUIAVELO

La relación entre la fortuna y la virtud recorre como un hilo toda la obra del florentino: a veces parece vencer la primera, otras (las más), la segunda, y otras, empatarse. Debido a que sus reflexiones más conocidas se encuentran en el capítulo 25 de *El príncipe*, titulado “Cuál es el poder de la fortuna en las cosas humanas y cómo hay que enfrentarse a ella”, seguimos la sugerencia de Flanagan de comenzar por allí por tratarse de un punto de partida conveniente.

“Y no se me oculta”, dice Maquiavelo, “que muchos han tenido y tienen la opinión de que las cosas están así gobernadas por la fortuna y por Dios, de modo que los hombres con su prudencia

⁸² En realidad, el capítulo “Fortuna y ocasión en Shakespeare” (que sigue a uno dedicado enteramente a la ocasión) aborda primero *Ricardo II*, y luego *Julio César* y *Hamlet*. En la primera obra, el ejemplo de hombre que sabe moverse con los tiempos es Bolinbroke, futuro Enrique IV, y no Ricardo, quien se observa a sí mismo como víctima de la fortuna.

no pueden corregirlas, y más aún, ellas no tienen remedio alguno” (2004a: 163)⁸³. Según sostiene Flanagan, estas palabras resumen aquello que interesa y preocupa a Maquiavelo: “el acertijo del éxito o fracaso de la acción humana” (Flanagan, 1972: 136). Una línea después, Maquiavelo confiesa que, aunque algunas veces él mismo se ve tentado de caer en esta opinión pesimista de que la fuerza y la inteligencia de los hombres son inútiles ante la fortuna, luego la rechaza: “Para que nuestro libre arbitrio no quede anulado”, dice, “juzgo como verdadero que la fortuna es el árbitro de la mitad de nuestras acciones, pero que también incluso nos deja gobernar a nosotros la otra mitad, o casi la otra mitad” (Maquiavelo, 2004a: 163). Para aclarar lo dicho, presenta una metáfora, y compara a la fortuna con “uno de esos ríos impetuosos que, cuando se encolerizan, invaden las llanuras, derriban los árboles y las casas” (2004a: 163). Nótese que Maquiavelo equipara a la fortuna con un río en lugar de con el mar, lo que le imprime un significado absolutamente distinto al que vimos en el apartado anterior: si la fortuna es como un río y no como un mar abierto, insondable y casi infinito, entonces su cauce puede ser controlado. Los hombres pueden construir espigones y diques para que “de modo que, en crecientes posteriores discurr[an] por un canal o su ímpetu no s[ea] tan desenfrenado” (Maquiavelo, 2004a: 164). Es decir, los hombres pueden tomar precauciones y prepararse para resistir el poder de la fortuna. Esta capacidad de prevención es importante porque la fortuna no dirige sus ataques contra quienes están preparados sino allí donde sabe que no se han tomado medidas para contenerla. Con la imagen del río, entonces, Maquiavelo parece sugerir que es posible tomar precauciones y así mejorar nuestras posibilidades de éxito contra la fortuna, por lo que existen límites a su poder. Los hombres cuentan con la capacidad de prevenir, anticipar y prepararse para sus responder a ataques y así, al menos, pueden mitigar las consecuencias adversas de su poder destructivo.

Parece entonces que la fortuna favorece a los prudentes. Y favorecer es, en realidad, un decir, porque el hombre preparado no la necesita. Sin embargo, acto seguido Maquiavelo afirma que esta no es su última palabra y que lo que acaba de decir “vale como regla general” pero no explica lo particular, es decir, no explica cómo los príncipes pasan de la prosperidad a la ruina sin

⁸³ No abordamos el interrogante sobre la Fortuna o Dios y la ruptura de Maquiavelo con la tradición porque escapa a los objetivos de esta tesis. Para esto ver Lefort, 2010 y Rinesi, 2011. Se recomienda la lectura de estos textos que ofrecen un análisis minucioso de los giros y contra-giros de la argumentación de Maquiavelo en *El príncipe*. Nos basamos, a su vez, en ambas interpretaciones en este apartado, agregando a su vez los dichos en Maquiavelo en otros escritos. Para un análisis de tres formas que adopta el consejo de Maquiavelo en torno a la relación entre fortuna y virtud ver también González García (2006: 274-292) y sobre la relación entre fortuna-virtud-naturaleza (que aquí abordaremos en tanto naturaleza humana), Mattei y Castorina (2020).

haber cambiado su naturaleza ni cualidades, ni cómo actuando tanto del mismo modo como de maneras opuestas obtienen resultados diferentes. “Los hombres se comportan de modo variable para alcanzar el fin que cada uno se propone”, dice Maquiavelo, “uno actúa con precaución, otro con ímpetu; uno con violencia, otro con astucia; uno con paciencia, otro con impaciencia (2004a: 165). El problema es que tanto unos como otros algunas veces fracasan y otras tienen éxito. Por lo tanto, la fortuna no siempre favorece a los prudentes. Pero entonces, ¿de qué depende la fortuna? ¿pueden los hombres hacer algo para propiciarla o contrarrestarla? Maquiavelo nos lo dice: “creo, también, que triunfa el que armoniza su manera de proceder a los caracteres de los tiempos, e igualmente fracasa quien en su proceder entra en desacuerdo con ellos” (2004a: 164). Lo mismo afirma en los *Discursos* (III.9), cuando dice que “se equivocará menos y tendrá la fortuna próspera quien sepa [...] ajustar su proceder con el tiempo, sobre todo si obra según la inclinación de su naturaleza” (2004b: 359-360). Es decir, prospera aquel que logra acomodarse a la condición de los tiempos y fracasa el que no puede hacerlo. De modo que si un hombre pudiera adecuar siempre sus procedimientos a la coyuntura en la que se encuentra, siempre tendría éxito: para él la fortuna nunca cambiaría.

En un poema probablemente escrito alrededor de 1506, dedicado a Giambattista Soderini y titulado “Capitolo di Fortuna”, Maquiavelo presenta una imagen que ilustra esta idea⁸⁴. La Fortuna aparece como una reina sentada en un trono, adentro de un palacio repleto de ruedas, que ella hace girar a su antojo. Maquiavelo la describe como una diosa “injuriosa”, “inoportuna” y “omnipotente” una “cruel” con “dos caras”, una feroz y otra tierna (2010: 239-240). Ella es “inconstante”, “inestable” y “caprichosa”, capaz de destrozar reinos y Estados a su antojo; hartera, nunca cumple sus promesas, eleva y deja caer a los hombres “sin lástima, derecho ni ley” y en general recompensa a los ‘injustos’ y castiga a los ‘justos’” (Maquiavelo, 2010: 240). En estas líneas, el florentino presenta una imagen bastante cercana a la de la rueda boeciana. Sin embargo, también introduce un cambio: en vez de una rueda, hay varias, lo que implica que existen distintos cursos de acción a seguir y de aventajar a la Fortuna. Serán afortunados, dice, aquellos que puedan elegir a qué rueda subirse de acuerdo a los “antojos” de la fortuna, es decir, quienes elijan lo que ella les tenía planeado (Maquiavelo, 2010: 240). Dado que las ruedas giran inexorablemente, quienes se suben eventualmente volverán a caer, y por eso para estar siempre en lo alto hay que

⁸⁴ Utilizamos la traducción al español de Editorial Colihue (2010). Agradezco a Cecilia McDonnell este libro.

saltar de rueda en rueda, intentando mantenerse siempre en la cima. El hombre que actuara así “sería siempre feliz y beato” (Maquiavelo, 2010: 242). Según los tercetos, entonces, el éxito depende de la *capacidad* de los hombres de cambiar de rueda, adaptándose a la situación que se les presenta.

En estos textos mencionados, empero, Maquiavelo inmediatamente advierte el problema de su consejo: “no hay hombre tan prudente que sepa acomodarse a este hecho”, a estas variaciones, debido a que “no puede desviarse de aquello a lo que su propia naturaleza lo inclina” o “porque al haber prosperado siempre recorriendo un único camino, no se puede convencer de la necesidad de apartarse de él” (2004a: 164)⁸⁵. Como afirma en el “Capítulo” y repite en los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, los hombres no pueden cambiar “el carácter ni la disposición que [les] dio el Cielo” (2010: 242), en otras palabras, aunque los tiempos varíen, “el hombre no varía sus formas” (Maquiavelo, 2004b: 361). Así, cuando debe ser impetuoso, el prudente fracasa, y lo mismo le sucede al impetuoso cuando debe ser prudente. Idénticas palabras escribe en la carta dirigida a Piero Soderini en 1513 cuando este último es expulsado de Florencia (Maquiavelo: 1979: 63). Los pasajes mencionados presentan la misma enseñanza. Dado que los hombres viven (vivimos) en un mundo impredecible e incierto, sus acciones no siempre tienen el resultado que esperaban o planeaban (Flanagan, 1972: 139-140). Si supieran distinguir entre las variaciones de los tiempos, ser flexibles y ajustar sus tácticas a ellos, tendrían éxito. El problema es que esta imagen del hombre “capaz de transformarse permanentemente, de aprovechar todas las oportunidades, de igualar con su propia disposición las variaciones de la historia, de adquirir una movilidad, una volubilidad tales que le permitieran estar siempre de acuerdo con las cosas del mundo” es, como expresa Claude Lefort, “una ficción” (2010: 267). Y lo es no sólo porque esa permanente “capacidad de adaptación supera las capacidades de cualquiera”, sino porque a los hombres les cuesta cambiar su carácter, su naturaleza, “que es lo que determina su manera de proceder” (Rinesi, 2011: 47).

Pero, entonces, ¿cómo actuar? Si los tiempos cambian constantemente y además los hombres son incapaces de cambiar, la fortuna parece, realmente, tenerlos bajo su yugo. De todo esto dicho parece difícil no inferir la incapacidad de los hombres para superar los límites que les

⁸⁵ Como explican Mattei y Castorina, por naturaleza humana Maquiavelo no entiende una esencia humana universal, sino la manera de ser particular de cada uno, “aquello que es propio de cada individuo y encuentra su determinación en los humores y las costumbres” (2020: 208).

impone la fortuna o no suponer que en “última instancia existe alguna cosa del orden de la Fortuna que es insuperable, y que constituye no sólo un límite, sino el punto de partida de cualquier acción posible” (Rinesi, 2011: 48). Empero, en el capítulo 25 de *El príncipe*, Maquiavelo presenta una segunda metáfora⁸⁶:

Yo creo una cosa: es mejor ser impetuoso que precavido, porque la fortuna es mujer, y si se quiere tenerla sumisa, resulta necesario castigarla y golpearla. Y es evidente que ella se deja vencer más por estos y no por quienes actúan más fríamente. Por eso, siempre, como mujer, es amiga de los jóvenes, que son menos precavidos, más fieros, y la dominan con mayor audacia (2004a: 166).

En consonancia con la tradición romana, Maquiavelo caracteriza a la fortuna como una mujer que gusta de los jóvenes y audaces, y a la que es posible y recomendable “castigar” y “golpear” para someter. Esta no es la única vez que Maquiavelo emplea esta metáfora. De hecho, en el ya mencionado “Capítulo” concluye con la misma afirmación⁸⁷: tras la desazón por la imposibilidad de los hombres de saltar de rueda en rueda, Maquiavelo halaga a César y a Alejandro, quienes prosperaron en vida por saber reconocer cuánto más ella prefiere a quien la “empuja”, “golpea” y “caza” (Maquiavelo, 2010: 244). Esto, según Lefort, “equivale a decir que, a falta de un conocimiento seguro de lo que los tiempos exigen, conviene hacer como si fuesen propicios; no solamente aprovechar la ocasión, sino provocarla” (2010: 168).

Ahora bien, esta apuesta optimista por la audacia, que parece sugerir que toda fortuna puede ser dominada con habilidad suficiente, no se condice con las afirmaciones anteriormente mencionadas del florentino. ¿No había dicho Maquiavelo que la fortuna nos deja gobernar “la otra mitad o casi la otra mitad de nuestras vidas”? ¿Y qué sucede con la prudencia, a la que antes había elogiado? Maquiavelo no le hubiera dedicado casi un tercio del capítulo para descartarla completamente. El capítulo 24, incluso, culmina con un pedido de prudencia y previsión. Esta tensión entre prudencia e impetuosidad es demasiado persistente en la obra del florentino como para que todo se resuma a la impetuosidad. ¿Prudencia o impetuosidad? ¿O tal vez ambas?

“No hay en el mundo nada eterno; Fortuna así lo quiere”, empero es preferible, “cuanto a nosotros es posible, cada hora, acomodarse según el variar de aquella” (2010: 2412-243), dice

⁸⁶ Claudia Hilb (2000) subraya como Maquiavelo en este pasaje, y en el anterior que comienza con “Creo” (“Io dico”, en italiano, yo digo) se refieren al juicio personal de Maquiavelo en contraposición con la idea popular con la que comienza el capítulo.

⁸⁷ El recorrido del poema es tan sinuoso como el capítulo 25: lo que al principio aparece como un anuncio de la confianza en los hombres para aventajar a la fortuna, se transforma en una meditación sobre la impotencia de los hombres bajo su poder, para finalmente convertirse en un llamado a la acción.

Maquiavelo en los tercetos, incluso después de sus afirmaciones sobre la naturaleza inflexible de los hombres. Asimismo, en el capítulo 6 de *El Príncipe*, en relación a Ciro y otros príncipes que alcanzaron el poder por propia virtud, escribe: “al examinar sus acciones y sus vidas, no vemos que hayan tenido de la fortuna otra cosa que la *ocasión*, que les proporcionó la materia donde pudieron introducir la forma que mejor les parecía” (2014a: 82, el subrayado es nuestro). Sin esa ocasión, agrega, “la virtud de sus ánimos se habría extinguido, y sin esa virtud, la ocasión se habría presentado en vano” (2014a: 82). La ocasión es, entonces, la oportunidad que la fortuna ofrece a los hombres, la concreta situación histórica que ellos pueden y, para tener éxito, deben aprovechar. En el “Capitolo di Fortuna”, Maquiavelo describe a la ocasión como una “despeinada e inocente jovencuela” que juguetea entre las ruedas” (2010: 241). Aunque en este le dedica unas pocas palabras, también consagra otro poema enteramente a ella. Allí, la describe mediante una imagen similar a la de los libros de emblema: una mujer con un mechón largo que le cubre los pechos, y con la mitad de la cabeza calva, con uno de sus pies apoyado sobre la rueda de su madre, la Fortuna⁸⁸. La idea que permea a la ocasión en Maquiavelo es la misma que la de los libros de emblema: para aprovecharla hay que ser “lo suficientemente astuto o tener suerte para reconocerla cuando se acerca, porque una vez que pasa, ya no hay manera de sujetarla” (Pitkin, 1999: 147).

Ahora bien, para sujetarla, muchas veces es preciso cambiar de actitud. Y aunque como vimos, Maquiavelo repite varias veces que esto es (casi) imposible, las críticas que propina a ciertos personajes históricos por su inflexibilidad nos llevan a concluir que tal vez cambiar de actitud sí es posible. Según Quentin Skinner, Maquiavelo caracteriza esta inflexibilidad como la “debilidad fatal” que sentenció al fracaso, e incluso la ruina a varios personajes: “César Borgia, siempre arrogante por la confianza en sí mismo; Maximiliano, precavido y extremadamente dubitativo; Julio II, impetuoso y sobreexcitado. Lo que se negaban a reconocer”, dice, “era que habrían tenido más éxito si hubieran intentado acomodar sus personalidades a las exigencias de los tiempos en lugar de querer reformar el tiempo al molde de sus personalidades” (1981: 17). Pero entonces, acomodar la personalidad y el carácter o, en otras palabras, cambiar de naturaleza sí es posible. Al menos un poco. ¿Significa esto, entonces, que aquellos hombres que saben reconocer y aprovechar la ocasión y, además, son lo suficientemente flexibles para adaptarse a los tiempos tendrán éxito?

⁸⁸ González García explica que, sobre todo en la tradición literaria, el vínculo de la Ocasión con la Fortuna en tanto hija o subordinada es muy usual. Entre los ejemplos que presenta el autor, está *La hora de todos y la Fortuna con seso*, de Francisco Quevedo, en la que la Ocasión, criada de la Fortuna, reprende a los hombres, a la manera de la Filosofía en Boecio, por criticarlas a ella y a su ama cuando conocen su naturaleza...y quieren jugar su juego.

Lamentablemente, no. Y aquí Maquiavelo vuelve a ser —como han dicho muchos— pesimista, aunque no, decimos nosotros, derrotista ni fatalista.

Lo que Maquiavelo nos dice es que actuamos siempre en la incertidumbre. Aunque “[I]a prudencia y la audacia pueden ser de ayuda para reconocer y aprovechar la oportunidad” que la fortuna ofrece, “en última instancia siempre hay un resto de imprevisibilidad en el éxito y en el fracaso que no podemos eliminar” (Flanagan, 1972: 142). Como el propio Maquiavelo advierte, la fortuna nos deja controlar sólo la mitad de los asuntos humanos... o casi la mitad. Esto es lo que Rinesi denomina la “tragedia de la acción”: el hecho de que “incluso el príncipe más virtuoso, incluso el actor político que proceda con la mayor energía, impetuosidad y sabiduría sólo podrá gobernar por medio de esa *virtú* ‘la mitad’ de sus acciones y que puede, por lo tanto, fracasar en sus empresas” porque “siempre queda algo de ingobernable, de incontrolable, de incognoscible”, de “inexorable”, incontrolable e incluso “absurdo” (Rinesi, 2011: 51-52). Sin embargo, esto no debe impedirnos actuar. Si bien al actuar es posible fracasar, también lo es tener éxito. Por eso lo mejor siempre es actuar. Ni “abandon[arse] completamente a la fortuna” cuando se cree tener éxito (Maquiavelo, 2004b: 64), ni tampoco abandonar las empresas cuando se cree que fracasan, puesto que la fortuna “emplea caminos oblicuos y desconocidos” por lo que “siempre hay esperanza” (Maquiavelo, 2004b: X). De esta manera, como adelantamos en la introducción, Maquiavelo pone en cuestión la idea de un destino inexorable, dando preeminencia a las acciones de los hombres, a la vez que resalta el lugar de la fortuna como límite a la acción de los hombres.

Con el insumo provisto tanto por esta suerte de historia sobre la iconografía y significados de la fortuna, así como el lugar y resignificación en la obra de Maquiavelo, nos dirigimos a las dos tragedias shakespereanas que conforman el corazón de este capítulo, *Julio César* y *Hamlet*, con especial interés en los dos personajes principales, Bruto y Hamlet. ¿Cómo actuaron Bruto y Hamlet? ¿Podrían haber actuado de otra manera? ¿Cuánto influyó la fortuna en el derrotero final de sus empresas? Nos interesa indagar cómo, a partir de la relación que los personajes establecen entre fortuna, ocasión y acción, Shakespeare explora la contingencia de la acción en el mundo de los asuntos humanos, un mundo hecho de relaciones entre acciones. Con esto, hacia el final de este capítulo, volveremos sobre una frase que repetimos ya dos veces en este apartado: la fortuna deja gobernar a los hombres la otra mitad, o casi. Y este casi es fundamental.

II.3. EL NOBLE BRUTO

El primer personaje y la primera tragedia que abordaremos es Bruto, de *Julio César*. Decimos primer personaje y primera tragedia porque nos interesa centrarnos en el personaje de Bruto, aunque haremos referencias a la obra en general. Porque si hay un punto incuestionable en esta pieza es que la fortuna y la ocasión son invocadas, tratadas o cuestionadas por todos los personajes, y en particular por Bruto.

Comencemos nuestro análisis por el final, en el discurso que Bruto pronuncia en las llanuras de Filipo, antes de lanzarse al combate con las tropas de Antonio:

Bruto: Si me permites... Debes también notar
Que nuestros aliados se han dado por entero,
Nuestras legiones son fuertes, nuestra causa está madura.
Pero el enemigo aumenta día a día.
Para nosotros, en la cima, solo se anuncia el declive.
Hay una marea en los asuntos humanos
Que, tomada a nuestro favor, trae fortuna.
Déjala pasar y el viaje de la vida
Va de infortunio en infortunio.
Ahora flotamos en pleamar,
Y debemos aprovechar la corriente cuando nos beneficia,
O demos nuestra empresa por perdida. (IV. 3, 210-221)

En una primera instancia, las palabras “cima” y “declive”, unidos de manera inevitable, parecen sugerir la imagen de la rueda que, como vimos, expresa la idea de un movimiento mecánico que conduce a los hombres a la cima y luego los condena a su inevitable caída. Sin embargo, las palabras que siguen convocan otra imagen, la del mar, con el movimiento de las olas que representa las variaciones de la fortuna. Asimismo, las frases “debemos aprovechar” y “déjala pasar” implican un mayor grado de acción por parte de los hombres. Siguiendo a Kiefer, entendemos que, en estos versos, Bruto (y Shakespeare) hace alusión a la ocasión. Una ocasión que Bruto no sabe aprovechar.

Julio César se convierte en una obra sobre un tema político, pero, sobre todo, en una reflexión sobre la acción política, tras el asesinato de Julio César: una acción republicana en el nombre de la libertad y en contra de la tiranía. “¡Libertad! ¡Somos libres! ¡Ha muerto la tiranía!”, exclaman tras clavarle puñales en el Capitolio (III. 1, 79). La tormenta, el aceleramiento de la acción, el sonido de las campanas del reloj (un anacronismo, sí, pero que sirve para intensificar la tensión⁸⁹) resaltan la inminencia de este cambio, una vez que la conspiración se ha puesto en

⁸⁹ La lectura de Heller es muy esclarecedora: Shakespeare menciona el reloj dos veces antes del asesinato, a las 8 y a las 9, pero no a las 10, que es cuando ocurre. “Es significativo” dice, que “después de las 9 el destino de César está

marcha. Ese tiempo “fuera de quicio” que Bruto, al igual que, como veremos, Hamlet, creía poder acomodar, no se acomoda con el tiranicidio. Roma ya no puede volver a ser una república. Con la muerte de César, el contexto cambia. A partir de ese momento, las decisiones políticas (y militares) son las que marcan la trama⁹⁰. Y precisamente son estos momentos decisivos y de decisiones políticas los que revelan la incapacidad de Bruto para aprovechar la ocasión. En nuestra lectura, encontramos tres momentos clave para la resolución de la trama, tres momentos en los que Shakespeare parece querer mostrarnos que, de haber actuado de otra manera, el final de Bruto e incluso la propia historia podría haber sido distinta. Estas escenas no son una absoluta invención shakespereana, sino que son relatados por Plutarco en sus *Vidas paralelas* (de Bruto y de César, por ejemplo), la principal fuente de la que Shakespeare se nutre para sus tragedias romanas. Sin embargo, como intentaremos mostrar, a través de los diálogos y de la composición dramática de las escenas, de agregados y retracciones, Shakespeare imprime un significado distinto y propio.

Un elemento se repite en cada uno de los tres momentos: la presencia de Casio. Casio es amigo de Bruto y es uno de los conspiradores/liberadores, precisamente quien persuade, en la primera escena, a Bruto a participar. Para convencerlo de que sí es posible vencer la tiranía, le dice: “Los hombres a veces son dueños de su destino, Bruto/ Y no culpemos a la mala estrella de nuestras faltas/ Cuando nosotros mismos nos dejamos someter” (I.2, 138-139). Aunque esta frase suele adjudicarse al epicureísmo de Casio, más que descartar nuestra lectura, la fortalece. Los rasgos del epicureísmo que Shakespeare resalta se refieren sobre todo a la no creencia en los fenómenos naturales (“desafiamos los augurios” dice Casio, de manera similar, como veremos, a Hamlet), lo que, como contrapartida, destaca la responsabilidad de los hombres por y frente a sus acciones. Incluso antes de la batalla contra Antonio y Octavio, aunque con el ánimo caído ante la inminente derrota, Casio dice a Mesala: “Ahora he cambiado de opinión, y creo, en parte, que existen los presagios”, y le cuenta de los buitres y aves de carroña que vio esa mañana. Sin embargo, rápidamente se corrige, “Solo en parte lo creo;/mi espíritu se mantiene abierto y decidido/ a hacer frente a todos los riesgos” (V. 1, 70-91). Aunque este cambio en Casio suele remitirse a la caída en una actitud fatalista, a decir verdad, lo que cambia es el énfasis del “a veces”: su resolución a actuar, empero, como expresa al final de la frase, se mantiene intacta. Así, Shakespeare presenta a Casio

consumado. Tras la culminación de la aceleración de la velocidad, la hora del reloj se vuelve insignificante” (Heller, 2002: 317).

⁹⁰ De nuevo, Heller aquí nos es de gran ayuda.

como quien está convencido de dos cosas: de que siempre es posible y mejor actuar y de que no hay que dejar pasar la oportunidad de hacerlo. En otras palabras, Casio conoce la importancia de actuar en el momento adecuado, de actuar “antes de que la serpiente rompa el cascarón”. En palabras de Heller, Casio “demuestra tener buen instinto político”, y en el único momento que no lo tiene es cuando lo sacrifica (al menos en la versión de Shakespeare) por su amistad con Bruto (2012: 318-319). Lo que aquí queremos destacar trayendo a Casio es que, en cada uno de esos momentos en los que Bruto deja pasar la ocasión, su amigo le aconseja actuar del modo contrario.

Analicemos cada uno de estos tres momentos. El primero es cuando, tras el asesinato de César, Bruto se niega a terminar también con la vida de Antonio, fiel amigo y sucesor implícito del primero. “¿Nadie más caerá? ¿Sólo César?”, pregunta Dacio, lo que propicia el primer intercambio en torno a estrategias entre Bruto y Casio:

Casio: Bien pensado, Decio. No creo prudente
Que Marco Antonio, tan querido de César,
Deba sobrevivirle. Tendríamos en él
Un estratega hábil, un enemigo de peso.
Mejorando sus intrigas, puede llevarlas tan lejos
Que acabaremos todos condenados. Para prevenirlo
Antonio debiera caer junto a César.
Bruto: Si cortamos la cabeza, Cayo Casio,
Y luego descuartizamos miembro a miembro,
Nuestro proceder resultará brutal.
[...]
Un sacrificio es preciso, Casio, pero no una masacre.
Casio: Así y todo, yo tengo mis temores.

(II.1, 165-184)

Ambos, César y Antonio debían morir para que la conspiración tuviera éxito, y la oportunidad para lograrlo era esa. Luego, Antonio tendría tiempo para reunir fuerzas, como lo hizo convocando a Octavio, volviendo más difícil derrotarlo. Asesinar a Antonio es una decisión política, un acto de previsión para asegurar mejor el éxito de la empresa. Empero, Bruto se niega: “seamos redentores, más que asesinos”, dice, que sea “un sacrificio” y no “una masacre” (II.1, 166). A su entender, sólo el asesinato de César es necesario para restaurar la república. Además, está convencido de que todos los romanos, incluido Antonio, colocan a la república como el valor más alto a preservar. Por eso, el noble Bruto se niega a derramar más sangre, aun cuando esa es la acción necesaria para sellar el éxito de la empresa⁹¹.

⁹¹ De hecho, ese es el consejo de Maquiavelo en el capítulo 6 del libro III de *Discursos...*, en el que trata precisamente la cuestión de las conspiraciones: no dejar vivo nadie “que venga al príncipe muerto” (2004b: 249).

El segundo momento en el que Bruto deja pasar la ocasión es cuando permite a Antonio no solo pronunciar el discurso fúnebre, sino hacerlo frente al cuerpo sin vida de César. Esta escena es crucial en la obra y, sobre todo, es crucial para nuestro análisis de la acción. La empresa de ambos bandos —Bruto y Casio, por un lado, Antonio y Octavio, por otro— pende de un hilo: el resultado estriba de la habilidad política de sus integrantes. Cuando Antonio solicita hablar en el funeral de César, Casio protesta, advirtiéndolo a Bruto acerca de los peligros que encierra el permitirle dirigirse al pueblo. “No tienes idea de lo que haces/ no dejes que Antonio hable en el funeral/ ¿Sabes cuánto afectará al pueblo su discurso?” (III.1, 230). Y esto es, efectivamente, lo que sucede. El discurso de Antonio, pronunciado frente al cuerpo herido y magullado de César, enardece a los plebeyos. Es cierto que las palabras de Antonio superan en retórica a las de Bruto, pero no lo es que el discurso de este último carezca de toda retórica o persuasión. Si bien es más breve, no por eso no intenta persuadir⁹². Ambos, Bruto y Antonio, saben que precisan del apoyo del pueblo. Bruto necesita su aprobación para legitimar el asesinato como un tiranicidio en pos de la república; Antonio, para vencer a los conspiradores, vengar a César y convertirse en su heredero. Ahora bien, si leemos ambos discursos, vemos que la retórica y la forma de persuasión difieren, y que Antonio supo, mejor que Bruto, aprovechar la ocasión para atraer a los plebeyos a su causa.

Al comienzo de la escena, Bruto se enfrenta a una tarea más sencilla que la de Antonio. Su bando ha resultado victorioso, y él está seguro de que sus palabras serán aceptadas y, de hecho, lo son. En su discurso, Bruto realza que su cualidad distintiva, aquello que lo hace “grande” entre los “grandes romanos” es su nobleza. Precisamente, como propone Heller, es a ellos, a los grandes, a quienes está dirigido en última instancia su discurso⁹³ (2002: 323). Bruto era un militar y un patricio reconocido entre sus pares y por el pueblo, y sabe que cuenta con ese historial. Antonio, en cambio, es consciente de que su único recurso, en esta instancia, son las palabras y su capacidad de persuadir al pueblo. “De una manera muy gráfica, Shakespeare hace a Antonio descender a nivel

⁹² El problema, tal vez, es que está dirigido al público equivocado, es decir, que Bruto se dirige a los nobles y Antonio al pueblo. Heller desarrolla esta hipótesis (2002: 222-224)

⁹³ Si bien se cree que la escena es una invención shakesperiana, existen algunos indicios de fuentes en las que podría haberse basado. Existe una carta de Cicerón a Ático, que es referida por Plutarco en la “Vida de Bruto”, en la que el filósofo cuenta que, tras el asesinato de César, Bruto pronuncia un discurso a los patricios en el Capitolio, explicando su accionar. Según Aldo Setaioli en “Antony’s Speech in Shakespeare’s Julio Cesar” (2017) un relato similar es el del historiador Apiano. Este autor rastrea también las fuentes del discurso de Antonio en Apiano, mediada por la traducción de un cierto W. B. que el autor supone es Walter Barker, quien también tradujo la *Ciropedia* de Xenofonte. Setaioli se basa para estas afirmaciones en el libro de Ernest Schanzer, *Shakespeare’s Appian. A Selection from the Tudor Translation of Appian’s Civil Wars* (1956).

de los plebeyos para dirigirse a ellos de manera más efectiva”, sostiene Cantor, “aprovecha la oportunidad para volverlos en contra de los conspiradores” (2017: 32). Antonio apela a sus deseos y necesidades, y finalmente presenta el cuerpo herido de César. A diferencia de Bruto, sabe que debe desplegar un espectáculo, y lo hace⁹⁴. Bruto confía en que, con demostrar la nobleza de sus acciones, basta, y que el resto de los romanos jerarquiza y, sobre todo, entiende, la libertad igual que él. Por eso, concluido el discurso, se retira. En la Roma republicana, eso hubiera funcionado, pero esa, *su* Roma ya no existe. Bruto no lo ve, pero Antonio lo sabe. “Destrucción, ya estás en marcha/toma el curso que prefieras” (III.2, 251), profiere al terminar sus palabras. “*Mischief*” es la palabra en inglés, que no podemos más que relacionar con la fortuna, sobre todo porque es a quien invoca acto seguido. “La fortuna está contenta”, exclama al enterarse de que su aliado Octavio ha llegado a la ciudad “y en este humor nos dará lo que pidamos” (III. 2, 256-257).

El último momento que quisiéramos analizar tiene lugar en Sardes, antes de la batalla de Filipo. Esta escena es invento de Shakespeare. Aunque se inspira en las *Vidas de Plutarco*, este último atribuye el fracaso a la impaciencia de las tropas y no a un error de Bruto. Analicemos la escena. Bruto y Casio discuten los próximos movimientos: Bruto propone avanzar, a lo que Casio nuevamente se opone. “¿Qué les parece marchar a Filipo de inmediato?”, pregunta Bruto, con el argumento de ir al encuentro del enemigo para “evitar que engrosen sus filas”. “No lo creo conveniente”, refuta Casio, “es mejor que el enemigo nos busque/ que consuma sus miedos y se agote/ a costa de sus propias filas; mientras nosotros/ sin movernos, acumulamos reposo, / presteza y capacidad defensiva” (IV. 2, 196-200). Ante la negativa de Casio, Bruto replica con el ya analizado discurso de “aprovechar la corriente cuando empuja”, es decir, con un llamado a la oportunidad. Sin embargo, en las primeras líneas del siguiente acto, Antonio devela el verdadero motivo de esa avanzada: “Conozco sus secretos y sé/ por qué lo hacen [...] es para convencernos de su coraje/ que en realidad no es tanto” (V.1, 8-10). Si Antonio conoce sus secretos, es porque sabe que Bruto, el nobilísimo Bruto, actúa siempre de la misma manera. En efecto, la obra termina, como sabemos, con Bruto lanzándose al ataque y siendo derrotado. ¿Puede ser que esta sea la tragedia de Bruto, la de un hombre convencido de la existencia de la ocasión, pero carente de la virtud necesaria para aprovecharla? Bruto cree que existen ocasiones propicias: se da cuenta de

⁹⁴ Dos análisis muy contundentes sobre la teatralidad de los discursos, en particular del de Antonio, son los de John Drakakis (1995) y Carpi (2016), así como el capítulo de Heller que ya hemos citado varias veces (2002).

cuáles son los momentos que pueden cambiar el curso de los acontecimientos. Sin embargo, no sabe aprovecharlas⁹⁵.

Ahora bien, ¿por qué Bruto no puede aprovechar la ocasión? Porque hacerlo implica, en los tres momentos que hemos analizado, cambiar su manera de proceder: ser flexible para acomodarse a los tiempos. “Bien, Bruto, eres noble. Sin embargo/ tu noble materia puede ser moldeada/ para eso las almas puras tienen amigos” (I.2, 307-310), murmura Casio en su soliloquio al principio de la obra. Pero su materia no pudo ser moldeada. A decir verdad, Bruto no siempre es realmente noble, pero sin dudas se conduce en público como tal. Esa es la manera de proceder que conoce, por la que es conocido y reconocido, y de la que se vanagloria. “Ya porque no puede desviarse de aquello a lo que su propia naturaleza lo inclina, ya también porque al haber prosperado siempre recorriendo un único camino, no se puede convencer de la necesidad de apartarse de él”, recordemos, escribió Maquiavelo (2004a: 165). Al igual que César, de quien es, sin dudas, un espejo⁹⁶, Bruto también es “constante como la estrella del norte” (III.1.60). La inflexibilidad de carácter de Bruto le impide adaptarse a los “nuevos tiempos”, en los que la nobleza no basta. “Fue el más noble de todos los romanos” (V. 5, 68), declara Antonio, “Rindámosle el homenaje y los ritos fúnebres/ que esa virtud reclama” (V, 5, 76-77). En sus palabras, Antonio es secundado por Octavio, quien como Fortimbrás en *Hamlet* aparece en el último acto. Pero Octavio no es Fortimbrás; Octavio no es noble: la nobleza murió con Bruto. El que las últimas palabras sean pronunciadas por Octavio dice mucho: él es el verdadero virtuoso en el sentido maquiaveliano, quien supo aprovechar la marea revuelta por la muerte de César y el discurso de Antonio, y como quedará claro en *Antonio y Cleopatra*, acomodarse al ritmo cambiante del tiempo.

⁹⁵ Esta incapacidad de Bruto para aprovechar la ocasión se acucia cuando se lo compara con el otro famoso Bruto en la historia, Junio Bruto, a quien Casio y Bruto aluden al comienzo de la obra: “Existió alguna vez un tal Bruto/ que habría dejado al diablo mudar su corte a Roma/ antes que someterse a un tirano” (I.2, 155-160). En los Discursos, Junio Bruto aparece como el ejemplo de fundador que ha sabido exactamente cuándo, dónde y cómo actuar: él supo aprovechar la ocasión que ofrecía el suicidio de Lucrecia (volveremos a esto en el capítulo III) para derrocar la tiranía de los Tarquino y fundar la república romana.

⁹⁶ Así como lo son Casio y Antonio, a pesar de la animosidad entre ellos.

II.4. LA INACCIÓN DE HAMLET

Ahora bien, ¿actuó *mal* Bruto? E incluso si no lo hubiera hecho, ¿hubiera eso garantizado su éxito? En este apartado, volvemos nuestra mirada a Hamlet. Y si la inclusión de *Julio César*, una historia cuyo desenlace conocemos de antemano, en una tesis que explora las potencialidades de la acción que representa la tragedia puede haber parecido contradictorio, la inclusión de *Hamlet* no hace más que profundizar esta paradoja. Después de todo, Hamlet, el príncipe de Dinamarca que quiere, pero “no puede” vengar el asesinato de su padre y —más importante como veremos— quiere recuperar el trono, ha sido considerado el epítome de la inacción y de la duda. ¿Qué pueden revelarnos Hamlet y *Hamlet* sobre la acción? Como intentaremos demostrar en el capítulo siguiente, *Hamlet* puede revelarnos muchísimo, y como mostraremos en este, Hamlet, también. Ahora bien, es dable aclarar que nuestro interés no reside en responder a la pregunta “¿por qué Hamlet no actúa?”⁹⁷, sino más bien en explorar sus referencias a la fortuna y cómo estas influyen en su (in)acción.

Como dijimos en la introducción, existen varias similitudes entre Bruto y Hamlet: ambos son personajes reflexivos, y ambos deben llevar adelante una acción violenta —muy violenta: asesinar a la cabeza del Estado—. Si bien sus motivos son distintos, en ambas obras la corrupción y la podredumbre impregnan el ambiente, aunque mucho más en *Hamlet*. También en ambas hay augurios, tormentas y fantasmas, aunque más los primeros en la romana, y el segundo (porque hay sobre todo uno) en la situada en Dinamarca. Asimismo, ambos héroes consideran que existen momentos más propicios que otros, momentos de oportunidad que, como vimos, son difíciles de identificar, y también ambos perciben que el mundo está “fuera de quicio” y entienden que su papel es el de “arreglarlo”. Sin embargo, Hamlet es más impulsivo que Bruto: tiene exabruptos, grita, se hace el loco, y en su impetuosidad, de forma accidental (o eso nos hace creer), mata a Polonio atravesando un cortinaje con su daga. Hamlet no es “noble”, y tampoco es inflexible como Bruto. De hecho, hay un momento muy marcado en la obra, su regreso de Inglaterra (que es un decir, ya que nunca llegó a destino), en el que la actitud de Hamlet hacia la fortuna cambia. Pero antes de analizar esto, es preciso detenernos en las apariciones de la fortuna en la obra.

⁹⁷ Un resumen muy bueno en torno a esta cuestión es el de Rinesi en *Tragedia y política...* (2011: 70-71), a la que el autor suma también su propia interpretación de la tragedia de los valores. Es muy atinado su comentario sobre la ansiedad que nos genera esta inacción de Hamlet, si tenemos en cuenta que la acción que él pondera, sobre todas las cosas, es la de asesinar a su tío y rey.

La primera mención a la fortuna sucede en tono jocoso, en el encuentro de Hamlet con Guildenstern y Rosencrantz. Cuando Hamlet les pregunta cómo están, ellos replican que no son ni “el pompón” ni están en “la suela de” los zaparos de la Fortuna —con mayúscula—, sino que están en el medio, motivo por el que la conocen “íntimamente” (II.2. 234-242). A esta obscenidad, el príncipe responde con la caracterización típica de la Fortuna como una “ramera” (II.2. 243). Aunque los jóvenes hacen referencia a los favores de la Fortuna, Hamlet en cambio, destaca su lado más siniestro y hostil a los hombres, preguntándoles qué mal le han hecho a la Fortuna para que los envíe a esa “prisión” (II. 2.251)⁹⁸. La segunda mención a la Fortuna ocurre durante la visita de los actores a Elsinor. Hamlet le pide al primer actor que recite unos versos que hace un tiempo le escuchó sobre el asesinato de Príamo por Pirro, hijo de Aquiles, en venganza a la muerte de este último y ante la desolada Hécuba. Se trata de un extracto largo y rico en descripciones: Pirro llega furioso, listo para blandir su espada, pero cuando debe hacerlo se detiene, dudoso, un instante, para luego efectuar, finalmente, enardecido su venganza. En sus versos, el actor no insulta a Pirro, sino a la Fortuna, a la que considera responsable del asesinato de Príamo: la llama “prostituta”⁹⁹ y pide a todos los dioses que le saquen su poder, que rompan su rueda y la arrojen al Hades, y líneas más tarde la denomina “traidora” (II.2, 483-497). Según el actor, Pirro es un agente de la Fortuna, que es maligna y vengativa (Kiefer, 1983: 254). La tercera mención de la fortuna ocurre en el famoso soliloquio de Hamlet:

“Ser o no ser, esa es la cuestión,
¿Es más noble soportar con temple
Los golpes y dardos de la insultante fortuna,
O alzarse en armas contra un mar de adversidades,
Y enfrentándolas, ponerle fin? (III.1)

Aunque estas líneas se asocian en general a las ponderaciones sobre el suicidio (con razón, puesto que es un tema central en las disquisiciones del príncipe), las referencias a la fortuna son claras. Es posible distinguir las imágenes que analizamos en el segundo apartado (II.2). Los atributos que Hamlet atribuye a la fortuna pertenecen tanto a la iconografía típica del medioevo (o de la transición del medioevo al renacimiento, como, por ejemplo, la de Dante), como a la de la ocasión, en la que la fortuna poseía un objeto peligroso en una mano y uno auspicioso en la otra.

⁹⁸ Es dable destacar que en la versión del segundo cuarto (1604-1605) esta última referencia a la fortuna y a Dinamarca como prisión o cárcel está ausente.

⁹⁹ El tema de las mujeres como prostitutas, y como poseedoras de dos caras y altaneras, es recurrente en los labios del príncipe, como veremos en este y en el próximo capítulo.

La imagen del “mar de adversidades” también recuerda a los libros de emblema, a la mujer parada en la proa del barco, flotando en las olas. Sin embargo, las palabras de Hamlet parecen contradecir las imágenes que evoca: más que de aprovechar la oportunidad, Hamlet habla de enfrentar la adversidad. La virtud de la que habla no es la de adaptarse a los tiempos aprovechando la ocasión, sino más bien, la de “ordenarlo” (I.5. 188). La Fortuna se le aparece aquí como una antagonista, como una enemiga con flechas que lo hará sufrir, o como un mar de adversidades que debe eliminar. En ambos casos, a la Fortuna hay que combatirla¹⁰⁰. Es decir, Hamlet se centra sólo en una característica o rasgo de la fortuna: su oposición a los hombres.

Esto se matiza un poco luego, en sus elogios a Horacio en III.2. Hamlet celebra el “ánimo sereno” de su amigo al aceptar los “golpes y premios de” la fortuna¹⁰¹ (III.2. 71). Es decir, la fortuna golpea, pero *también* premia. En estas mismas líneas, Hamlet se refiere a la Fortuna tocando la flauta: mejor dicho, a hombres (o a sus pasiones y razón) como si fueran una flauta que la Fortuna toca (“Benditos sean aquellos/ Cuyas pasiones y razón están tan bien balanceadas/ Que no son una flauta que la Fortuna, con sus dedos/ pueda hacer sonar como le plazca” (III.2, 65-71). Kiefer encuentra sólo una imagen de la Fortuna tocando la flauta: el emblema de Guillaume de la Perrière, *La Morosophie*, en el que también aparecen otros objetos que mencionamos en el segundo apartado, como la esfera, la venda en los ojos y las velas de un barco. Sin embargo, más que eso, a nosotros nos importa resaltar que, al referirse a Horacio, Hamlet le otorga agencia frente a la fortuna: Horacio es capaz de acomodar sus emociones y su razón para actuar con y a pesar de ella. Y Hamlet lo admira por eso.

La siguiente mención a la fortuna se da en la conocida como obra dentro de la obra, es decir, la puesta en escena que Hamlet encomienda a la compañía de actores para descubrir, en la doble acepción de la palabra, el crimen de Claudio: *La ratonera*¹⁰². Al igual que en las líneas sobre Pirro, Príamo y Hécuba, aquí también los versos de los actores hacen eco en Hamlet porque reflejan su

¹⁰⁰ Lo curioso es que líneas después (en el mismo soliloquio) Hamlet habla del suicidio, al que caracteriza como la salida de los males de la tierra que los hombres no eligen por temor al más allá. Es su “conciencia” la que les impide suicidarse por temor a lo desconocido. Pero, entonces, para Hamlet no hay, de hecho, salida: no se puede ni luchar contra las injusticias ni acabar con la vida de uno. Aquí Hamlet introduce a la conciencia que “nos acobarda a todos”, dice, para luego agregar “el color natural de la resolución se borra/ bajo nuestras pálidas meditaciones/ y empresas de gran envergadura e importancia/ tuercen su curso por culpa de este miramiento/ y pierden el título de acción” (III.1, 84-88). ¿De qué habla Hamlet? ¿de la conciencia que le impide actuar? Porque si es así, Hamlet reconoce su parte, reconoce que no es tan sólo una víctima. Veremos cómo esto se desarrolla.

¹⁰¹ En su traducción al español, Rinesi escoge traducir por “suerte” el término “*fortune*”. Si bien se repite unas líneas más abajo, esto también sucede en el original, en el que está personificada como mujer, “*she*”.

¹⁰² Sobre la ineficacia y lo absurdo de este plan, ver Menke (2009: 135-137)

propia situación. Y si bien es cierto que estas podrían ser las líneas que Hamlet indicó recitar a los actores, este hecho no hace más que abonar a nuestra interpretación:

Actor-rey: Este mundo no es eterno, y por eso no es extraño
Que incluso nuestro amor cambie con nuestra fortuna
Porque es aún una cuestión por resolver
Si el amor gobierna la fortuna o esta al amor.
Cuando el poderoso cae, sus amigos huyen de él;
Cuando asciende el miserable, todos se acercan
(III. 2,211-215)

Aunque se refieren al amor, estas líneas dicen mucho sobre la concepción de la fortuna, puesto que, aunque no lo hayamos mencionado en el segundo apartado (II.2), la Fortuna era muchas veces representada con Cupido de la mano¹⁰³ (de hecho, muchos pasajes de *Romeo y Julieta* evocan esta imagen). El rey-actor no está solamente diciendo que el amor es contingente y que depende del interés y beneficio que brinde a varones y mujeres (cosa que ya dijo, también, en relación a Horacio y cómo, debido a que era pobre, podía estar seguro de que los halagos propiciados por Hamlet eran ciertos) sino que todas las acciones son contingentes porque el mundo es un lugar incierto e inseguro. “Nuestra voluntad y nuestra suerte corren tan distantes/ que nuestros planes siempre se derrumban;/ Dominamos nuestros pensamientos, no el futuro” (III.2. 223-224). Es decir, no somos totalmente dueños de nuestras acciones.

Hasta aquí hemos visto cómo Hamlet se percibe a sí mismo como una víctima de la fortuna, frente a la cual, poco tiene para hacer. Es más, en cada mención de la fortuna, Hamlet se victimiza a la vez que concede a otros favores de la fortuna y capacidad de acción, lo que duplica su victimización. Ahora bien, tras la puesta en escena de *La ratonera*, Hamlet se ve insuflado de optimismo, pero también de una audacia que roza la imprudencia. Como vimos, Hamlet necesitaba “pruebas contundentes”, “para actuar” (II.3), y ahora, a su entender, las tiene. Hamlet se muestra más resuelto a oponerse a la fortuna. Las palabras con las que rebate a Rosencrantz y Guildenstern, “¿pensáis que soy más fácil de tocar que una flauta dulce?” (III.2. 373) cuando estos le cuentan de las aflicciones de la reina, evocan la referencia a la fortuna y la flauta de unas escenas antes. Con esta nueva impetuosidad, Hamlet *actúa* y creyendo asesinar a Claudio, da muerte en verdad a Polonio. Aquí, nuevamente, Hamlet culpa a Polonio por lo sucedido, “Sufre tu suerte” o fortuna, le dice, “No es bueno, ya ves, tomarse el trabajo tan a pecho” (III. 4, 31-32). Hamlet no caracteriza a Polonio como una víctima, sino tan sólo como un efecto colateral de aquello que “ha querido el

¹⁰³ Ver: González García (2006).

cielo” (III.4. 33). ¿Por qué este cambio de lenguaje? ¿Por qué a Hamlet lo azota la Fortuna, pero son los cielos los que determinan el destino de Polonio? Es más, durante todo su diálogo con Gertrudis, abundan las menciones a Dios y a la religión: “Dios”, “pecado”, “abstinencia”, “confesión”, entre otros, son términos que Hamlet emplea. “Debo ser cruel para ser bueno/ Así empieza lo malo y lo peor aún espera” (III.4. 178-179). Volveremos a esto en un segundo, pero por ahora sigamos analizando la obra.

Hamlet asesina a Polonio e insulta a su madre. Sin embargo, el asesinato de Polonio no “avanza” el “propósito” de Hamlet, sino que no hace más que “poner en peligro” su “ya precaria situación” (Kiefer, 1983: 258). Muy precaria, dado que, por idea de Claudio, el príncipe es enviado a Inglaterra con una carta, transportada por Rosencrantz y Guildenstern, exigiendo su inmediata ejecución. Antes de partir, empero, Hamlet recibe una noticia: Fortimbrás está cerca y con sus tropas invadirá Polonia, una parcela de tierra, según el soldado que le relata esto a Hamlet, “sin más valor que el de su nombre” (IV.4.19). “¿Cómo me acusan todos los acontecimientos/ espoleando mi perezosa venganza!” (IV.4.32-33). Otra vez, ante la acción de otros, Hamlet reflexiona sobre la propia. Decimos otra vez, aunque no hemos referido aún la primera de estas veces: cuando el actor llora al recitar el dolor de Hécuba ante la muerte de su esposo. Aquí, Hamlet admira la actitud de Fortimbrás, un príncipe “que le hace burla a lo desconocido/ exponiendo lo que es mortal e incierto/ a la fortuna, la muerte, los peligros” (IV.4, 48-51), pero también a su ejército, que se dispone a pelear y a perder la vida por menos que “una cascara de huevo”. Hamlet se compara con ellos (“¿Y yo, que tengo/ un padre asesinado y una madre mancillada/ estímulos para mi razón y para mi sangre, / no hago nada [...]?”) y decide que sus “pensamientos, a partir de ahora/serán sanguinarios, o ya no valdrán nada” (IV.4.65-66).

Así parte a la mar, es decir, a la pura contingencia y accidente. Pero Hamlet no muere, porque nunca llega a puerto inglés. Tal como él mismo relata a Horacio, una serie de circunstancias fortuitas y propicias lo salvan de la muerte, y lo regresan a Dinamarca, en donde relata a Horacio sus peripecias. La audiencia/lector esperaba escuchar en este relato algunas palabras en relación a la fortuna como bondadosa, a la ocasión que él supo aprovechar o, por lo menos, al azar. Después de todo, la seguidilla de coincidencias favorables es llamativa. Pero no: Hamlet habla de “divinidad” —y así lo hará hasta el final de la pieza—. “Hay una divinidad que dirige nuestros fines/ por toscamente que los modelemos” (V. 2. 10-11), afirma Hamlet, y procede a contarle a Horacio que, una noche en altamar en la que sentía que en su “corazón había una suerte de lucha”

que le impedía dormir¹⁰⁴ (V.3.3-4), salió de su camarote hacia la habitación de sus amigos, donde encontró la misiva enviada por su tío. Decide, entonces, escribir una nueva carta al rey de Inglaterra pidiéndole que mate a sus portadores de inmediato. Fue tan “providente el cielo” (V.2. 48), dice, que él portaba en el bolsillo el sello de su padre, por lo que pudo cerrar el sobre sin suscitar sospechas. Con palabras similares se expresa ya hacia el final de la obra, a punto de batirse a duelo de floretes con Laertes (la nueva estratagema de Claudio para asesinarlo con la punta envenenada...y si ello fallase, con una copa con veneno):

Horacio: Vais a perder, mi Señor
Hamlet: No lo creo, desde que se fue a Francia, he estado practicando continuamente; con la ventaja que me dan, ganaré. No querrías saber, sin embargo, la angustia que siento aquí en mi corazón. Pero no importa.
Horacio: No, mi buen Señor...
Hamlet: No es más que una tontería, ese tipo de presentimientos que quizás podrían turbar a una mujer.
Horacio: Si vuestro espíritu recela algo, obedecedlo. Yo iré a decirles que no vengan, que no os sentís bien.
Hamlet: De ninguna manera. Desafiamos los augurios. Hasta en la caída de un gorrión interviene la providencia. Si tiene que ser ahora, no será más tarde; si no ha de ser más tarde, será ahora. Estar preparados es todo. Puesto que nadie llega a conocer en absoluto la vida que ha de abandonar, ¿qué importa cuando se la deja? Que sea lo que deba ser
(V.2. 219-238).

Hamlet parece interpretar de una manera completamente distinta a la contingencia. Recordemos que, durante los actos anteriores, él se consideraba a sí mismo como una víctima de la Fortuna, aunque reconocía que ésta podía favorecer a otros, como Horacio, e incluso que ellos algo podían hacer para que los favorezca. Ahora, comienza a percibir un poder benigno que obra a su favor, pero en lugar de denominarlo Fortuna lo llama providencia.

Como señalamos más arriba, ocurren en la obra algunas referencias a la providencia *antes* del regreso de Hamlet de altamar, más precisamente, después de la puesta en escena de *La muerte de Gozago*. Para Cristoph Menke¹⁰⁵, *La ratonera* es la escena que divide a la obra en dos mitades, con dos temas distintos. El tema de la primera parte es lo que Menke denomina “el problema de la

¹⁰⁴ Hamlet ya desconfiaba de sus “amigos” y sabía del plan de Claudio, como le deja en claro a su madre, durante la escena de la muerte de Polonio.

¹⁰⁵ Menke publica su libro en alemán en 2005, que es traducido al español en 2008 como *Actualidad de la tragedia* y al inglés en 2009 como *Tragic Play*. Contamos con este último, por lo que nuestra traducción puede variar un poco de la versión al español conocida.

actuación” o del “teatro” [*playacting* en inglés]¹⁰⁶, que refiere a la imposibilidad de tener certezas en un mundo de apariencias, en el que todos actúan y fingen (o pueden estar haciéndolo). En esta primera parte, según Menke, a Hamlet le preocupan las acciones de los demás, de los que desconfía continuamente. Recordemos que Hamlet repite que necesita pruebas, puesto que incluso el fantasma podría estar mintiendo. En la segunda parte de la pieza, aceptando que este conocimiento nunca podrá ser acabado, Hamlet se preocupa en cambio por observar su propia acción y el problema se convierte en un “problema del destino”: “de la relación entre las intenciones del sujeto de la acción y el resultado de esas acciones” (Rinesi, 2013: 42; Menke, 2009: 141). La interpretación de las acciones de los otros como representación conduce a la hipocresía universal, mientras que la creencia en el destino desemboca en un determinismo universal según el cual existen fuerzas superiores a los hombres que ellos no pueden controlar. Menke se centra en la escena final, pero no en la frase que mencionamos ni en el célebre último aliento del príncipe, sino en su intercambio con Laertes. “Ese diálogo, esa disculpa, resume en cierto modo para Menke, el tema de esta segunda parte de Hamlet: la inversión del propósito de la acción en el resultado de la acción” (Rinesi, 2013: 43). Hamlet se disculpa con Laertes, explicándole que no quiso hacerle daño, sino que lanzó “flechas” que sin querer lo lastimaron (V.2.57). “Hamlet”, explica Menke, “asegura que no fue él quien se equivocó con Laertes” (Menke, 2009: 45)¹⁰⁷. De esta manera, Hamlet construye un modelo doble de la acción¹⁰⁸ en el que “las acciones de los otros son meras representaciones, mientras que las suyas están predeterminadas por el destino” (Menke, 2009: 145).

O la providencia. Que, si bien parecen lo mismo, no son sinónimos. Porque la providencia no es entendida por los hombres del renacimiento como una fuerza inexorable que los lleva a su destrucción, como es concebido el destino trágico, sino más bien como una fuerza benévola que invita a los hombres a cooperar con ella y a desarrollar su potencial si se alinean a sus designios. Esto explica, según Kiefer, el cambio de actitud de Hamlet, que él ubica no en el tercer acto sino en el quinto, al regreso de Hamlet de altamar. Es decir, Kiefer explica la sorpresiva aparición de la providencia en la obra, uniéndola a la ocasión por medio de las referencias al mar. Al volver, dice,

¹⁰⁶ Rinesi lo traduce como “representación”, pero hemos optado por “actuación”, aunque “teatro” también podría utilizarse.

¹⁰⁷ Resulta curioso, empero, que Hamlet habla aquí en tercera persona: habla de Hamlet, que es inocente, y de la locura de Hamlet, que es la culpable, pero al hacerlo en tercera persona se distancia de cualquier aceptación de responsabilidad.

¹⁰⁸ La interesante hipótesis de Menke, que aquí no podemos desarrollar, es que Hamlet deriva este modelo de su concepción del teatro.

“Hamlet cuenta con un nuevo sentido de la oportunidad del que antes carecía” debido “a su experiencia del viaje, dado que en el Renacimiento la Ocasión era retratada en el mar” (1983: 260). Para Kiefer, el personaje de Hamlet “representa el giro de la Fortuna a la Ocasión en el pensamiento y en la iconografía renacentistas”, el movimiento “de un mundo dominado por la hostil Fortuna a uno habitado por la más receptiva Ocasión” (1983: 261). Así, son la fe en la providencia y la creencia en su participación en un plan divino lo que le permiten “actuar con ecuanimidad y en el momento oportuno” (Kiefer, 1983: 261).

A diferencia de Bruto, Hamlet sí cambia su actitud, abandona su constante insatisfacción y bravuconería, y se muestra más calmo. Cambia su estrategia, intenta volver a ser amigo de Laertes, mostrarse contento frente a su madre, dejar de insultar a Claudio. Y, sin embargo, Hamlet muere. ¿Actuó bien? ¿Actuó mal? Pero también hay algo más. Dijimos que Hamlet se percibe a sí mismo ya como víctima de la Fortuna, ya como bendecido por la providencia, a la vez que otorga a otros la responsabilidad por sus acciones: culpa a Polonio y también a Rosencratz y Guildenstern de su muerte (“son culpables, por entrometidos, de su propia ruina”, V.2, dice). Sin embargo, él nunca se ve como culpable: la fortuna, la locura, la contingencia lo son. Siempre hay un otro culpable excepto él. De hecho, afirmando esto muere: pidiéndole a Horacio que cuente su historia, para “limpiarlo”: “sobre Fortimbrás, él tiene mi voto agonizante/ Díselo, y cuéntale también todos los hechos que me hicieron actuar. El resto es silencio” (V.2. 370-371).

¿Y si en vez de centrarnos en la falta de responsabilidad de Hamlet (que, creemos, la hay) nos detenemos solamente en las palabras que pronuncia? Se sucedieron hechos que lo hicieron actuar. La frase de Hamlet puede indicarnos que no son ni el destino, ni nuestras propias acciones en aislamiento, las que conducen a un determinado derrotero, sino las relaciones que se establecen entre acciones humanas; en una palabra, la pluralidad humana, que Arendt define como el hecho de que vivimos en un mundo que compartimos con otros que también actúan, y que nuestras acciones caen en una red de relaciones que nos precede y que está, siempre ya, puesta en marcha. A nuestro entender, lo que *Hamlet* revela mediante los cambios en el vocabulario de Hamlet, es que, en definitiva, el destino no existe. O, mejor dicho, que sí existe pero que no es “necesario sino construido y contingente” (Basterra, 1999: 414). Aunque el propio Hamlet esto no haya podido verlo.

II.5. RECAPITULACIÓN Y PROPUESTA: PLURALIDAD Y FRACASO DE LA ACCIÓN

En este capítulo nos propusimos explorar una de las características centrales de la acción, su contingencia. Partimos de la idea de que la tragedia shakespereana ponía en cuestión la noción de destino, puesto que, por medio de sus invocaciones a la fortuna presentaba la idea de una mayor libertad de acción de los agentes, que pueden prepararse, luchar contra, o aprovechar la fortuna o la ocasión. Esto último es lo que tratamos de mostrar en la revisión de la iconografía y significados típicos adjudicados a la fortuna en el renacimiento, en particular en la Inglaterra isabelina. Por eso, nos concentramos en dos imágenes, la rueda y el mar, que dan cuenta de dos concepciones distintas de la fortuna y de la acción de los hombres. En ese mismo apartado, repasamos sucintamente algunas interpretaciones de obras shakespereanas abocadas a dilucidar cómo juegan estas imágenes y sus significados en las obras. Luego, nos detuvimos en la concepción de la fortuna de Maquiavelo, lo que nos llevó por un recorrido sinuoso: desde la inexorabilidad de la fortuna hasta la habilidad de los actores. Armados teóricamente, nos propusimos leer *Julio César* y *Hamlet*, atendiendo a las referencias a la fortuna en cada una de ellas. El examen de Bruto nos condujo a concluir que su fracaso yace en su incapacidad para aprovechar el momento oportuno, a pesar de su creencia en la existencia de estos momentos, debido a su inflexibilidad de carácter. El análisis de Hamlet nos mostró un actor político que logra cambiar de actitud, pero que juzga erróneamente el momento oportuno, que se considera a sí mismo vapuleado por la fortuna o bendecido por la providencia, y que es incapaz de aceptar su responsabilidad en los acontecimientos.

Como espectadores/lectores sabemos qué pasa “del otro lado”, en las otras acciones y tramas de acciones humanas de Gertrudis, Polonio y Claudio, o de Antonio y Octavio. Acciones que entretejen una red en la que caen las acciones de Hamlet y Bruto. Esto, creemos, es lo que la tragedia pone magistralmente en escena, más allá de las creencias de sus protagonistas: que la contingencia de nuestras acciones es fruto de la pluralidad humana. Una pluralidad que vuelve a las acciones frágiles y vulnerables debido a que dependen de las acciones de los otros, a las que nos vemos sometidos, pero que también hacen al potencial creativo de la acción. Como espectadores, sabemos que por sus acciones y las de los otros personajes, Hamlet y Bruto se dirigen al fracaso. Porque el fracaso es una de las posibilidades (seguramente la más probable) de la acción, pero la tragedia nos enseña que, como Bruto y Hamlet, hay que actuar de todos modos. Esta es la propuesta de este capítulo, que retomaremos en el cuarto capítulo (IV.2 y 3): que la tragedia

shakespereana pone en escena la pluralidad inherente a las acciones humanas. Más que mostrar las acciones de héroes aislados luchando contra el destino, la tragedia shakespereana enfatiza la presencia de otros y la necesidad de relacionarse con esos otros, la dependencia de los seres humanos, lo que vuelve a las acciones inherentemente contingentes, vulnerables y frágiles. ¿No puede ser, entonces, que la fortuna sea, al menos en parte, nuestra manera de explicar los infinitos lazos, visibles e invisibles, que creamos día a día?

CAPÍTULO III. EL SUICIDIO DE OFELIA: LA VOZ Y EL SILENCIO DE LA ACCIÓN

To take one's life is to force others to read one's death.
Margaret Higonnet

No por "desplazadas" dan menos que pensar, que oír, que ver, estas glorias femeninas.
Nicole Lorau

Do her justice.
Alexa Derman

OBJETIVOS, PRECAUCIONES E ITINERARIO

El tercer capítulo de esta tesis se propone explorar una acción límite, si se quiere, la acción límite por excelencia, aquella que pone fin a la vida y se entrega a la propia muerte: el suicidio. Principalmente, nos interesa el carácter político del suicidio. Ahora bien, como afirma Albert Camus, el suicidio es “el” problema filosófico “verdaderamente serio” (Camus, 2019: 1). También es un problema para la psicología, el psicoanálisis, la medicina y la sociología, pero ¿puede ser un problema político? Nuestra hipótesis es que sí, y que la tragedia es el discurso más capaz de problematizarlo de esta forma. En tanto meditación sobre la acción, la tragedia tiene la capacidad de revelar el carácter político del suicidio, de esta acción que es llevada adelante —la mayoría de las veces— en silencio y en soledad. Sobre todo, proponemos, este es el caso cuando quien comete el suicidio es una mujer. *Suicidio femenino*, entonces.

El suicidio es una de las cuestiones predominantes de la tragedia, tanto de la griega como de la shakespereana. De las treinta y dos tragedias griegas que han llegado a nosotros, al menos veinte hacen alguna mención y/o alusión al suicidio, en trece es un tema preponderante mientras que nueve efectivamente terminan en suicidio o suicidios (Garrison, 1995: 1). Algo similar sucede en la tragedia shakespereana: de las once obras consideradas tragedias, ocho presentan suicidios (quince explícitos, ocho posibles y un sinnúmero de menciones aún en las obras en las que nadie se suicida). Esto, sin contar *La violación de Lucrecia*, el poema de Shakespeare sobre la violación a la joven romana esposa de Colatino en manos de Tarquino. No quedan dudas, pues, de que la tragedia es un buen punto de acceso al tema del suicidio.

En esta línea, la primera precaución del capítulo es que este no pretende ser una exploración sobre el concepto del suicidio, ni una reconstrucción genealógica de su historia, o los motivos y

juicios contra él a lo largo de la historia en las diferentes sociedades y culturas. Si bien Shakespeare pone en escena distintas concepciones y actitudes sobre el suicidio que circulaban en la Inglaterra de la época, vale aclarar que, en su mayoría, estas representaciones no son ni rigurosas ni enteramente correctas. Pero, sobre todo, este no es nuestro interés primordial. Por eso, no dirimirémos estas cuestiones, sino que haremos algunas referencias en caso de ser necesarias y cuando sirvan de ejemplificación o explicación de algún punto. Nuestro foco es el suicidio como acción, y en particular, como resistencia, como una acción que trastoca los lazos y la interacción en el mundo de la obra.

La segunda precaución alude a la bibliografía escogida. La predominancia del suicidio en las tragedias, empero, no encuentra correlato en la cantidad de escritos sobre el tema, que continúan siendo relativamente escasos o demasiado generales. Esto se acucia cuando se trata del suicidio femenino¹⁰⁹. Por eso, en los primeros dos apartados, nos valdremos principalmente de dos autoras: Nicole Loraux y Marlena Tronicke. En el primer apartado analizaremos el ya célebre *Façons tragiques de tuer une femme* (1985)¹¹⁰ de la antropóloga helenista Nicole Loraux. Se trata del primer, y en muchos aspectos único, análisis del suicidio en la tragedia griega centrado plenamente

¹⁰⁹ En relación a la tragedia ática, el estudio del que parten la mayoría de los estudios es el del holandés Anton Van Hooff, *From Autothanasia to suicide: Self-Killing in Classical Antiquity* (1990), que ofrece no sólo datos estadísticos y numéricos, sino también explicaciones sobre causas y motivos, modos de ejecución y vocabulario para referirlos, así como un listado exhaustivo de los casos en la bibliografía griega y latina. Sin embargo, aunque incluye a la tragedia, este trabajo trata sobre el suicidio en el mundo grecolatino en general. Los primeros dos trabajos en enfocarse en la tragedia griega son los de Melvin Donald Faber, *Suicide and Greek Tragedy* (1970) y Andréas G. Katsouris, “The Suicide Motif in Ancient Drama” (1976) —este último también analiza las comedias—. Desde una perspectiva ética, en *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy* (1995), y profundizando el trabajo iniciado en “Attitudes Towards Suicide in Ancient Greece” (1991), Elise Garrison analiza las actitudes en torno al suicidio y los motivos éticos para cometerlo en la cultura griega, así como su representación en la tragedia ática. Por su parte, María Regla Fernández Garrido se aboca, en “Forma y función del suicidio en la tragedia griega de época clásica” (2006) y “Consideraciones sobre el suicidio femenino en la Antigüedad” (2003), a analizar las descripciones de los suicidios así como de los motivos (deshonor, vergüenza, dolor o para salvar a otro) para cometerlo en las tragedias griegas. Asimismo, Margarita Garrido en “Consideraciones sobre el suicidio femenino en la Antigüedad” se enfoca específicamente en los suicidios de mujeres. Finalmente, en su tesina de grado titulada “El suicidio en la tragedia griega” (2013), Laura Rodríguez Hernández explora el suicidio en general, enfocándose en cuestiones psicológico-sociales. Con respecto a la tragedia shakesperiana, no existen trabajos seminales de esa envergadura, aunque sí muchos artículos o capítulos de compilaciones, como “Suicide in Shakespeare” (1941), de John Erskine Hankins, “‘The High Roman Fashion’: Sacrifice, Suicide, and the Shakespearean Stage” (1992), de Lorraine Helms, “The Art of Dying in Shakespeare” (1989), de Martin Spevak, o el libro de Rowland Wymer *Suicide and Despair in the Jacobean Drama* (1986). En relación a Inglaterra de la época, el análisis más completo es *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England* (1993), de Michael McDonald. Existen, además, muchísimos escritos sobre el suicidio en obras particulares. Otros escritos sobre el tema son citados y referenciados a lo largo del capítulo, siendo los dos más importantes a nuestro entender los de Loraux y Tronicke que trataremos en profundidad.

¹¹⁰ Utilizamos la versión en español, traducida como *Maneras trágicas de matar a una mujer* (1989)

en las mujeres¹¹¹. Por su parte, en el segundo apartado, echamos mano al primer libro de Marlena Tronicke, *Shakespeare's Suicides: Dead Bodies that Matter* (2018), en el que la autora estudia, de manera comparativa, los suicidios de varones y mujeres en la tragedia shakespereana. Los segundos, empero, son ciertamente el foco de su análisis: con ellos comienza cada capítulo, y tienen indudablemente más peso en su exploración y conclusiones. A su vez, ambas autoras interesan a esta tesis debido a dos cuestiones que indagaremos con mayor profundidad en el quinto apartado, dos tipos de dualismos que, sostenemos, son esenciales para pensar la acción: el silencio/la palabra y el ocultamiento/espacio de aparición.

La tercera precaución es que comenzamos con la tragedia griega porque consideramos que el estudio de Loraux es un antecedente fundamental que echa luz sobre algunos puntos que reaparecen en la tragedia shakespereana, en particular la muerte de las mujeres fuera del escenario (*offstage*) y la existencia de tipos de suicidios que son típicos de las mujeres y otros típicos de los varones. En relación a esto, vale aclarar (cuarta precaución) que nuestro interés no radica en la comparación entre ambos tipos de tragedias, una empresa, creemos, no tan productiva. Antes bien, nos interesa rescatar algunas similitudes entre las caracterizaciones y preocupaciones en torno al suicidio griego o ático y aquellas, podríamos decir, más modernas y shakespereanas; similitudes que nos permitan enfocarnos en el suicidio como acción política. En decir, somos conscientes de las especificidades de la tragedia griega o ática en relación a la shakespereana, en particular de aquellas consideraciones puestas de relieve en el primer capítulo de la tesis en torno a la tragedia griega y su contexto, pero nos interesa tomarla como insumo para reflexionar sobre la acción.

El itinerario a seguir es el siguiente. En el primer apartado (III.1) repondremos las reflexiones de Loraux, centrándonos en su caracterización y clasificación de los suicidios femeninos en la tragedia griega. En el segundo apartado (III.2), corremos la mirada específicamente a la tragedia shakespereana y, replicando el gesto de Loraux, presentamos cuatro diferencias entre los suicidios femeninos y masculinos que se desprenden del análisis de Tronicke. En el tercer apartado (III.3), analizamos en detalle las apariciones de Ofelia en la obra. Se trata del apartado central del capítulo, en el que proponemos una lectura que rompe con la imagen canónica de la Ofelia pasiva, frágil y sumisa flotando en las aguas del río; una lectura que, anclada en el

¹¹¹ Como dijimos en la nota 109, Van Hooff y Garrison discuten los suicidios femeninos, pero el trabajo de Loraux se aboca enteramente a ellos. Por su parte, el de Garrido sí trata sobre el suicidio femenino, pero no se centra en la tragedia como lo hace Loraux.

feminismo, ha ido tomando centralidad en los últimos años, en la pluma de autoras como Coppélia Kahn, Valerie Traub y Marlena Tronicke. En el cuarto apartado (III.4) releemos otros dos suicidios, el de Porcia (de *Julio César*) y Lucrecia (*La violación de Lucrecia*), a la luz de Ofelia, para compararlo con este último y mostrar su singularidad. Finalmente, en el último apartado recogemos las conclusiones a las que fuimos arribando a lo largo del capítulo y ponemos en cuestión las dicotomías masculino/femenino, discurso/acción y silencio/pasividad, con el fin de complejizarlas, lo que constituye uno de los puntos centrales del próximo y último capítulo (IV. 3 y 4).

III.1. “SIN RUIDO”: EL SUICIDIO DE LAS MUJERES EN LA TRAGEDIA GRIEGA

En *Façons tragiques de tuer une femme* (1985), Nicole Loraux explora de manera detallada —apegándose al texto al pie de la letra— la muerte de las mujeres en la tragedia griega. La tesis de la autora es que la tragedia como género cívico enmaraña, para finalmente reivindicar, la “diferencia entre los sexos” (Loraux, 1989: 12). Según explica Loraux, en la ciudad griega, y en Atenas en particular, existe una diferencia entre la muerte de los varones y la de las mujeres. Los varones mueren en el campo de batalla, las mujeres, en su cama. La muerte de los varones se recuerda y celebra en epitafios y oraciones fúnebres, para las mujeres basta solo el recuerdo privado (en general a cargo del marido). La gloria de los varones es pública, la de las mujeres consiste en llevar una existencia silenciosa en la casa, una vida “sin ruido”¹¹². “Sin ruido”, insiste Loraux, ya que, en última instancia, “la gloria de las mujeres consiste en carecer de ella” (Loraux, 1989: 26). Lo que esto demuestra, según la autora, es que “ninguna mujer posee su muerte” (Loraux, 1989: 26). En este contexto, la tragedia aparece como la única palabra cívica que pronuncia un discurso sobre la muerte de las mujeres:

Hay un género cívico que se complace institucionalmente en difuminar la frontera entre lo masculino y lo femenino, liberando la muerte de la mujer de los lugares comunes en que la acuartelaba el luto privado. [...] Así, por un momento al menos, queda restablecido un modo de equilibrio entre los sexos (Loraux, 1989: 27)

En otras palabras, la autora plantea que la tragedia es la única institución ateniense en la que varones y mujeres se ven en cierto sentido igualados, aun cuando solo sea en la violencia que la mujer logra conquistar su muerte. Sin embargo, aclara Loraux, la tragedia opera un reparto entre

¹¹² Loraux aborda el lugar de la memoria, la división de los sexos y el papel de la mujer en la sociedad ateniense en diversos escritos, como *L’Invention d’Athènes. Histoire de l’oraison funèbre dans la «cité classique»* (1981), *Les Expériences de Tirésias* (1990), *Les mères en deuil* (1990) y *La Cité divisée. L’oubli dans la mémoire d’Athènes* (1997).

las modalidades de muerte entre los varones y las mujeres. Y aquí el equilibrio se rompe. Mientras que la mayoría de los hombres muere por homicidio, casi todas las mujeres apelan al suicidio “como salida única de sus numerosas desdichas” (Loraux, 1989: 28)¹¹³. Esta diferencia en torno a la muerte es, para Loraux, sumamente reveladora. Y la manera en que la tragedia relata estas muertes, las palabras empleadas, lo es aún más. En su estudio, la autora analiza dos tipos de muertes de mujeres: los suicidios de las esposas y los sacrificios de las vírgenes —aunque existieron también vírgenes suicidas, como Antígona¹¹⁴—. En este apartado nos centraremos a sus consideraciones en torno al suicidio, por ser este el tema central del tercer capítulo de esta tesis¹¹⁵.

Es dable destacar que el suicidio es un tipo de muerte que la moral ateniense reprueba: no se trata de ningún acto heroico, sino que, en términos generales, carece de *andreia* (valor), por lo que es concebido como una “solución de mujer”, “muerte de mujer, por encima de cualquier otra cosa” (Loraux, 1989: 32-33). Sin embargo, como aclara la autora, los varones en la tragedia también se suicidan —basta con mencionar el suicidio de Hemón en *Antígona*—. En este sentido, una primera diferencia remite a los *tipos* de suicidio típico de cada género: los varones, incluso cuando se autoinfligen la muerte, mueren por la espada y con derramamiento de sangre¹¹⁶, mientras que el suicidio típico de las mujeres es el ahorcamiento. El *quid* de la cuestión para la autora son los valores ligados a cada una de estas muertes en la cultura griega: la muerte por el hierro (espada) no sólo es la más viril, sino también la más pura, mientras que el ahorcamiento es considerado una muerte impura, infame y ominosa. Y *femenina*. Dice Loraux:

Y resulta que una de las modalidades de esta muerte [el suicidio] ya de por sí devaluada está más señalada por la infamia, más abocada al deshonor inapelable que todas las demás: me refiero al ahorcamiento, muerte abominable o, por decirlo más adecuadamente, muerte ‘sin forma’ (*askhemon*), máximo agravio que nadie se inflige sino apremiado por la vergüenza. Y resulta también —¿será casualidad?— que el ahorcamiento es muerte de mujer (Loraux, 1989: 33).

El ahorcamiento, entonces, es muerte de mujer y muerte femenina por excelencia. Y esto porque en él las mujeres pervierten la expresión de su femineidad (duplicándola al infinito) mediante la sustitución del instrumento habitual en estas muertes, la soga, por las prendas con las

¹¹³ Hay excepciones: Clitemnestra y Megara, por ejemplo, son asesinadas.

¹¹⁴ Loraux analiza la muerte de Antígona en el capítulo dedicado a las vírgenes, como la excepción más famosa a la generalización (la norma) que ella propone: que en la tragedia las vírgenes deben ser ejecutadas (1989: 55-56).

¹¹⁵ El libro se divide de la siguiente manera: el primer capítulo trata el suicidio de las esposas, el segundo analiza el sacrificio de las vírgenes (*parthenos*) y el tercero explora los lugares por los que la muerte entra al cuerpo de varones y mujeres. Nuestro interés, entonces, radica en los capítulos 1 y 3.

¹¹⁶ Los ejemplos más sobresalientes son el de Áyax (que muere como guerrero) y el de Hemón.

que se cubren —velos, cinturones, bandas, los “emblemas de su sexo”—. De esta manera, los elementos que les sirven tanto para cubrirse como para seducir se ponen “al servicio de la más siniestra de las muertes” (Loraux, 1989: 34).

Sin embargo, advierte Loraux, existen mujeres que eligen una “muerte viril”, como Deyanira, Eurídice o Yocasta de Eurípides, quienes “se hunden la espada en el cuerpo” (Loraux, 1989: 38). Estas desviaciones son un ejemplo de “enmarañamiento” o confusión entre lo masculino y lo femenino propio de la tragedia, que se burla de la distribución del mundo entre varones y mujeres. Así existen “mujeres viriles” (Loraux, 1989: 39) —que eligen la espada o la elegirían si pudieran—, y también mujeres que plantean en palabras ambas muertes como opción (“la soga o la espada”), dando a entender que no existe diferencia tal entre ambas modalidades. Empero, acota rápidamente Loraux, este enmarañamiento tiene sus límites: un varón jamás osaría ahorcarse. A la mujer se le ofrece la opción entre un final femenino o “robar la muerte a los hombres”: se trata de una libertad trágica que las mujeres tienen sólo en la muerte (Loraux, 1989: 40-41).

La segunda divergencia entre la muerte de varones y mujeres refiere a su *publicidad*. La mayoría de las muertes de mujeres, y especialmente los suicidios, suceden en *silencio*, fuera del escenario, ocultos a la mirada del espectador, por lo que son narradas por otros personajes con detallada precisión anatómica. Detengámonos unos instantes en la cuestión del silencio, ya que es uno de los temas que retomaremos en los próximos apartados. Como dijimos, una buena mujer es aquella que permanece en el *oikos*, como madre y esposa ejemplar. Pero las mujeres trágicas no son “buenas mujeres”; ellas abandonan el hogar, y “se inmiscuyen el mundo viril de la acción”, un mundo que no es su lugar de pertenencia, sino un espacio que usurpan, al que entran sin ser llamadas. Por eso, dice Loraux, “han de pagar por ello” (1989: 45):

Y en silencio, las heroínas de Sófocles vuelven a las moradas que antes abandonaron, para en ellas, morir. Silencio de Deyanira ante la acusación de Hilo; pesado silencio de Eurídice, en el cual discierne el coro, con razón, una oculta amenaza; silencio a medias de Yocasta, palabras de doble sentido donde la voz acaba asfixiándose (Loraux, 1989: 45).

La acción es masculina, el silencio femenino. “El silencio es adorno en las mujeres”, afirma Loraux (1989: 44). La autora equipara el silencio con el hogar, con el recinto cerrado de la casa, al que las mujeres se dirigen para morir en la tragedia, la mayoría de las veces en el *thalamos*, la cámara nupcial (ubicada en lo recóndito de la vivienda) y más específicamente en el lecho, *lekhos*. Y en silencio mueren, sin responder a las acusaciones lanzadas contra ellas. Sin embargo, Loraux le otorga otro adjetivo al silencio, puesto que este también puede ser amenazador (“una amenaza

oculta”). Según Loraux, los silencios anticipan una acción que “la mujer desea ocultar de la vista” (1989: 45): precisamente, su suicidio. La audiencia nunca ve la muerte de la mujer, el acto de darse muerte, sino (y sólo a veces) a la mujer muerta, a su cuerpo sin vida. Y es desde, a partir, e incluso sobre, estos cuerpos que la trama sigue su curso. Pero el suicidio siempre está oculto y es narrado por un mensajero, cuyas palabras son las que escucha el público.

Una tercera diferencia refiere a los *sitios* por los que mueren varones y mujeres. Mediante una cartografía anatómica, Loraux dirige su atención al *cuerpo*, uno de los puntos menos estudiados por la reflexión antropológica sobre la tragedia, interesada más “en las prácticas institucionales que en los esquemas corporales” (1989: 73). ¿Cuál es el lugar del cuerpo por el que generalmente mueren las mujeres? El cuello. La antropóloga explica que la muerte de las mujeres, independientemente de su tipo y forma —ya sea suicidio, crimen o sacrificio— está generalmente unida al cuello, considerado el punto de mayor fragilidad y belleza femenina¹¹⁷. Por el contrario, la muerte accede al cuerpo de los varones por innumerables vías: el pecho, el vientre, el costado, el hígado; aunque, el primero de estos, el pecho, es el lugar por excelencia por el que mueren los guerreros. Ahora bien, Loraux advierte que también en los sitios de penetración de la muerte opera esa ambigüedad o el enmarañamiento que mencionamos antes. Casi en un afán de poner a prueba el dicho según el cual “la excepción confirma la regla”, la autora menciona los suicidios de dos protagonistas sofocleas, Eurídice y Deyanira, que se atraviesan el costado con la espada, así como la muerte sacrificial de Políxena, quien, a punto de morir, da a Neoptólemo la opción de matarla por la garganta o por el pecho: es decir, entre morir como doncella o como guerrera. No obstante, el costado por el que Deyanira se clava la espada es el izquierdo, no el derecho como los guerreros, y lo que los soldados ven no es el pecho de Deyanira, sino sus senos. Como estos ejemplos demuestran, aun cuando la tragedia parece alejarse de la norma, jamás la subvierte: la línea divisoria entre varones y mujeres permanece intacta. La tragedia griega puede incurrir en transgresiones, pero nunca hasta el punto de desafiar el discurso dominante, es decir, siempre reintegra a las mujeres a su feminidad.

“Invención, ortodoxia; libertad, coacción” (Loraux, 1989: 85): estas son las tensiones que conforman el marco en el que se inscribe el destino de las mujeres en la tragedia y en varios niveles

¹¹⁷ En griego existen varios términos para referir al cuello: *dere* es la garganta, la parte delantera del cuello; *eukhen* es la nuca, el cuello visto por detrás, y *laimos* es el gáznate, con el que suele remitirse a la garganta una vez que ha sido atravesada por la espada.

de la experiencia cívica ateniense. No obstante, a diferencia del discurso cívico, la tragedia “realza de modo singular el papel de la libertad; y, por ende, la coacción [...] se manifiesta en ella con fuerza aumentada [...] porque está en las palabras, no en las instituciones” (Loraux, 1989: 85). Estas son a su vez, como vimos en el capítulo II, las tensiones propias de la tragedia griega, cuyos personajes se encuentran siempre tironeados por las fuerzas de la necesidad, de los dioses, del destino, por un lado, y por la libertad, la agencia, la autonomía, por otro. Y son, en última instancia, las reglas de escritura de la tragedia, que se aparta de la norma, y en este desvío parece dar “libertad” a las mujeres, para volver a actualizarla, y recordarles que su única libertad se haya en la muerte más devaluada de todas: el suicidio.

En este apartado indagamos las diferencias centrales entre los suicidios femeninos y masculinos en la tragedia griega de la mano de Loraux. Quisiéramos retener algunas ideas para los próximos apartados. Primero, la cuestión del silencio de las mujeres y su muerte fuera de escena y sin ruido, que encontraremos también en la tragedia shakespereana. Segundo, el estatuto devaluado del suicidio, algo matizado en la tragedia shakespereana debido a la influencia romana. Tercero, que algunas de las distorsiones que se observan en los suicidios en tragedia griega en relación a lo femenino y lo masculino, distorsiones que luego acatan la norma, también están presentes en la shakespereana. Sin embargo, como veremos, en esta última, las normas sí se subvierten, lo que da lugar a una torsión en las concepciones de lo femenino y lo masculino, que afecta las interpretaciones en torno a la acción y la pasividad.

III.2. TRASTROCAMIENTOS: EL SUICIDIO EN LA TRAGEDIA SHAKESPEREANA

Para abordar los suicidios femeninos en la tragedia shakespereana, echaremos mano a un libro reciente, uno de los únicos en abordar el tema que nos convoca de manera comprehensiva: *Shakespeare Suicides. Dead Bodies That Matter* (2018) de Marlena Tronicke. En su estudio, Tronicke lleva adelante, desde una lente feminista, un análisis generizado del suicidio en la tragedia shakespereana. Basándose en Judith Butler y su crítica de que hay vidas (y muertes) que importan más que otras, Tronicke plantea que las tragedias de Shakespeare contienen una política de la representación [*a politics of representation*] similar a la butleriana, que se observa en una serie de convenciones o patrones relativos a las representaciones de los suicidios de los personajes masculinos y femeninos.

Las premisas de las que parte son similares a las de Loraux. También para Tronicke el suicidio es una forma típicamente femenina de morir (aunque la evidencia textual contradiga a primera vista esta afirmación¹¹⁸). A su vez, también sostiene que existen maneras femeninas y masculinas de suicidarse. Empero, a diferencia de Loraux, Tronicke afirma que “en todas sus tragedias, Shakespeare se apropia de las convenciones del suicidio, subvirtiendo las connotaciones tradicionales sobre las muertes femeninas y masculinas” (2018: 11). En otras palabras, Tronicke encuentra que el suicidio es el lugar privilegiado para demostrar cómo aquel enmarañamiento que para Loraux siempre se resuelve, en la tragedia shakespereana permanece; es decir, en ella, las diferencias de género no se reestablecen, sino que se *trastocan*¹¹⁹.

En este sentido, la hipótesis de Tronicke es que las representaciones del suicidio interrogan las estructuras de poder vigentes y el discurso normativo de género dominante en la época isabelina que subordina la mujer al varón¹²⁰. Para demostrarlo, en cada capítulo, la autora yuxtapone un suicidio de mujer con otro de varón: a saber, Julieta y Romeo, Porcia y Bruto, Ofelia y Hamlet, etc., siempre comenzando por los femeninos, históricamente relegados por los estudios literarios. Asimismo, el orden de los capítulos señala una suerte de *in crescendo* cronológico desde la imposibilidad física de suicidarse de Lavinia en *Tito Andrónico* (1593) hasta *Antonio y Cleopatra* (1606), en la que es Cleopatra, y no Antonio, quien logra capitalizar el potencial comunicativo y simbólico del suicidio. La conclusión de la autora, entonces, es que lejos de ser signos de victimización o derrota, los suicidios de las protagonistas shakespereanas “connotan voz, agencia y rebelión” contra un contexto patriarcal opresivo (que la autora observa en todas las obras) que intenta silenciarlas (Tronicke, 2018: 12).

Aunque Tronicke no lo hace tan explícito como Loraux, su argumento también se organiza en torno a una serie de diferencias entre los suicidios de los varones y las mujeres¹²¹. ¿Cuáles son estas diferencias que señala la autora? Básicamente, encontramos cuatro: 1) si ocurran dentro o fuera del escenario, 2) la modalidad de suicidio (que incluye el arma y el lugar), 3) las

¹¹⁸ Como veremos (y como se sabe) muchos muchísimos personajes shakespereanos masculinos se suicidan, o fantasean con suicidarse. Basta recordar las meditaciones de Hamlet, los pensamientos suicidas de Romeo o el suicidio de Otelo.

¹¹⁹ La conclusión final de la autora se relaciona con la construcción del género: siguiendo a Butler, sostiene que Shakespeare desestabiliza las oposiciones limitadas y esencialistas de masculinidad vs. feminidad, poniendo en escena un concepto de género moderno y performativo.

¹²⁰ Tronicke advierte que, aunque ella lo utiliza en este contexto, el término género no existía como tal (1989: 12).

¹²¹ En este apartado, precisamente, sistematizamos estas diferencias que Tronicke presenta desordenadas.

características del discurso final (ausencia o presencia, estilo y palabras escogidas) y 4) la inclusión de la locura (lo que ocurre específicamente en los suicidios femeninos). Como se advierte, las dos primeras ya aparecen en el estudio de Loraux sobre tragedia ática, y Tronicke las retomará casi al pie de la letra. Las dos últimas, en cambio, son introducidas por la autora alemana, y le sirven para explorar las posibilidades y potencialidades de la agencia femenina. En lo que sigue, reconstruiremos primero las cuatro diferencias entre las caracterizaciones de los suicidios de mujeres y varones, así como las torsiones que Shakespeare realiza de estas convenciones sobre lo masculino y lo femenino. Hacia el final, reflexionaremos sobre algunas conclusiones que se desprenden del análisis de Tronicke.

La primera diferencia entre las muertes de los varones y las mujeres es su *publicidad*: si tienen lugar dentro o fuera del escenario. Como explica Tronicke, más allá de las posibilidades de escenificación (puesto que algunas acciones son más difíciles de trasladar a escena que otras) existe una relación semántica entre el espacio dentro y fuera del escenario. Es decir, qué ocurre fuera y qué dentro del escenario encierra una significación particular. Para Tronicke, “la muerte fuera del escenario es una forma de marginalización, de exclusión de la acción central de la obra” y, por ende, de la atención de la audiencia (2018: 9). Por eso, resulta significativo que todos los suicidios que ocurren fuera de escena son de personajes femeninos, como si estas debieran dar un paso al costado para evitar quitarles la centralidad a los héroes trágicos. Es más, los únicos dos suicidios femeninos en escena son los de Julieta y Cleopatra, cuyos nombres aparecen en el título de las tragedias, mientras que los de Porcia, Desdémona, Goneril, Ofelia y Lady Macbeth no están expuestos. Esta exclusión funciona, a su vez, como una manera de “acallar” al personaje femenino, quitándole control sobre la narrativa de su muerte, y en última instancia, sobre su acción. ¿Por qué? Porque la audiencia toma conocimiento de su muerte por medio de la narración de otros personajes. Y esto resulta políticamente más interesante si se tiene en cuenta que todas estas muertes son muertes de mujeres. Volveremos a esto en la última diferencia entre ambos suicidios.

Con respecto a las modalidades del suicidio, al igual que Loraux, Tronicke también entiende que existen formas consideradas femeninas y otras masculinas de cometerlo¹²². Mientras las mujeres típicamente se suicidan ahogándose o bebiendo veneno, los varones utilizan la espada. Así, el caso paradigmático de suicidio masculino es la denominada “muerte romana” [*Roman*

¹²² A diferencia de Loraux, Tronicke no hace hincapié en los lugares del cuerpo, sino en las armas escogidas y los lugares (dentro/fuera del escenario, frente a otros, en soledad).

death], aquella que se comete en público, en defensa del honor y con la espada. Sin embargo, es precisamente en relación a esta noción de suicidio que Shakespeare produce una importante torsión, en la que “[e]l concepto mismo de masculinidad romana es puesto en tela de juicio” (Tronicke, 1989: 148). Comparando los suicidios de Porcia/Bruto, Julieta/Romeo y Cleopatra/Antonio, Tronicke destaca que aquellos de las mujeres son más “romanos” que los de sus protagonistas varones, en el sentido de más masculinos¹²³. En su análisis de *Julio César*, en donde esta inversión es harto evidente, Tronicke escribe:

La obra ofrece cuatro caracterizaciones un tanto contradictorias del suicidio. Bruto lucha con el ideal romano de masculinidad. Su suicidio se conforma solo en parte con los estándares romanos y lo hace aparecer menos heroico de lo que sus panegíricos sugieren. En comparación, la representación [performance] de ‘romanidad’ [Romaness] de Casio es casi un fracaso. [...] Estas en cierto sentido inadecuadas representaciones [performances] de masculinidad de Bruto y Casio se ven contrarrestadas por el suicidio de Porcia, que traga carbones calientes, en un gesto de extinción, literal y simbólica, de la voz femenina (Tronicke, 1989: 67).

El suicidio de Porcia trastoca las oposiciones binarias sobre las que se sustenta lo que Coppélia Kahn denomina la “ideología de la diferencia de género” (1997), es decir, aquellas entre varón y mujer, público y privado, fórum y *domus*. Si bien, según informa el mensajero, Porcia se quita la vida en privado del hogar y utilizando objetos domésticos (el carbón que sirve para prender el fuego, cocinar, calentar la vivienda), su gesto es abiertamente político, público y masculino. Al menos, y a diferencia de Plutarco, así nos lo presenta Shakespeare. Y esto es sumamente significativo. La noticia no sólo llega a Bruto por los labios de un oficial público, sino que se trata de una forma brutal y violenta de morir. Tal vez la forma más brutal de suicidio jamás presentada en una tragedia, shakespereana o griega.

La inversión de género se vuelve aún más palpable al comparar el suicidio de Porcia con el de Bruto, cuya preocupación central a lo largo de toda la obra, como vimos, es el honor. El honor y la república: asegurarse de que las razones que motivaron el asesinato de César son públicas, no privadas. Con su muerte, recibe el veredicto que anhelaba: “el romano más noble de todos”, “¡Este fue un hombre!” (V.5.75). En una sola frase las tres palabras para calificar a Bruto hacen gala de su masculinidad: hombre, romano, noble. Sin embargo, su suicidio está plagado de matices que desentonan con esta descripción. Por ejemplo, la primera reacción de Bruto es pedir que sus

¹²³ Esta afirmación se basa en la lectura de Coppélia Kahn quien en su trabajo sobre las obras romanas de Shakespeare explica que el renacimiento humanista inglés consolidó la idea de “romanidad” (*Romaness*) como piedra de toque de la masculinidad. Ver: Kahn, 1997.

compañeros lo maten, y es asistido por Strato, quien finalmente accede a sostenerle la espada. Algo similar ocurre con el suicidio de Casio, resultado de un malentendido, por lo que, más que un gesto romano de masculinidad parece un accidente trágico cuya “precipitación e irracionalidad” “no alcanza los estándares de masculinidad romana” (Tronicke, 1989: 65). De esta manera, concluye Tronicke “[e]n Julio César, es una mujer” y no un varón “la que define los estándares de romanidad, y también, de masculinidad” (Tronicke, 1989: 65).

A esta misma conclusión la conduce otra tragedia, esta vez no romana, sino situada en un contexto cristiano, y más específicamente, católico¹²⁴, *Romeo y Julieta*, la única en la que los dos protagonistas mueren juntos en escena, lo que permite la inmediata yuxtaposición de sus muertes. De acuerdo a Tronicke, el personaje de Romeo es el estereotipo del amante petrarquista [*Petrarchan lover*] que se regodea en su tristeza, presenta intenciones suicidas y habla en un lenguaje melancólico e hiperbólico¹²⁵. Estas intenciones suicidas son consideradas como una debilidad de carácter, como se advierte en la reprimenda del fraile cuando Romeo, impetuosamente, amaga con clavarse una daga. Julieta, por el contrario, aborda el suicidio de manera más “racional” (Tronicke, 1989: 35), se refiere al “poder para suicidarse”, en el sentido de fuerza, y lo considera el último recurso, no el primero, como Romeo¹²⁶. En este sentido, las actitudes de Romeo son, desde el comienzo de la obra, mucho más femeninas que las de Julieta, que se muestra más decidida, pragmática y sobre todo fuerte, ante la fragilidad emocional y los titubeos de Romeo.

La elección del arma con la que cada uno se suicida es la culminación de este trastocamiento de las construcciones de género en relación al suicidio. Si bien la elección obvia de Romeo hubiese sido la espada (con la que asesina a Tibaldo y lucha contra los Capuletos) “decide envenenarse, cuando adquirir el veneno es de por sí una tarea difícil” (Tronicke, 1989: 40). Romeo entra en la tumba usando armadura, con un hacha en una mano y la espada en la vaina, la viva imagen de la emanación del guerrero masculino. No obstante, el medio que elige para morir, el veneno, contradice, e incluso destruye esta imagen de fortaleza y masculinidad. El veneno era considerado una forma femenina de morir: es rápido, casi instantáneo, no deja marcas en el cuerpo,

¹²⁴ Resulta interesante destacar que, a pesar del contexto católico, el suicidio de la pareja no es condenado, y que incluso es un fraile, un hombre de Dios, quien proporciona el veneno.

¹²⁵ El petrarquismo es una corriente de inspiración lírica que se difundió en el renacimiento, imitando el estilo de Francesco Petrarca. El tema central es el amor, o, mejor dicho, el desamor del poeta.

¹²⁶ Julieta deja en claro que está dispuesta a morir, dice “*I long to die, / If what thou speak'st speak not of remedy*” (4.1.66-67), pero las últimas palabras indican que matarse no es su primera opción, como sí lo es la de Romeo durante toda la obra.

y en términos de dolor, puede considerarse suave o leve. Es, además, un arma profana e impura. Si Romeo hubiera usado su puñal o su espada, su muerte hubiera sido violenta, “convencional y simbólicamente masculina” (Tronicke, 1989: 40). Sin embargo, en la tragedia de los amantes desafortunados¹²⁷, es Julieta quien muere por el frío metal, y desenvainando una daga¹²⁸, termina con su vida. Lo hace sin rodeos, a sabiendas de que es la única vía posible a su libertad. Así, en *Romeo y Julieta*, Shakespeare juega con los límites del género, subvirtiendo las connotaciones típicas de los suicidios femeninos y masculinos, e incluso revirtiéndolas por completo, poniendo en cuestión “las estructuras de poder que equiparan “femenino versus masculino” con “débil versus fuerte” (Tronicke, 1989: 49).

Por su parte, la tercera cuestión que Tronicke aborda no es tanto una diferencia, sino más bien una singularidad de los suicidios femeninos: su *vínculo con la locura*¹²⁹, uno de los tópicos más estudiados en la literatura crítica sobre Shakespeare, particularmente en relación a las mujeres¹³⁰. Según la evidencia textual, de las cuatro protagonistas que mueren fuera de escena, la única que no es calificada como “loca” es Goneril —pero es caracterizada como una mujer “no natural” [*unnatural woman*], una encarnación del mal (Tronicke, 2018: 170) por otro personaje, en general masculino, que intenta explicar o razonar su rebeldía y consiguiente muerte—. Como expresa Elaine Showalter en su célebre libro con ese mismo título, *The female malady* (1985b) la locura ha sido históricamente considerada una “enfermedad de las mujeres”¹³¹. ¿Pero cómo? ¿Es que los varones en Shakespeare no padecen de esta condición? ¿Y qué hay de Hamlet o del rey Lear? La piedra de toque, en realidad, es cómo se resuelve esa locura. Como destaca Neely, a la locura sigue la restauración de la “normalidad”, y el punto es que varones y mujeres participan de esta restauración de manera distinta. Mientras los varones son devueltos a la sanidad, “las mujeres

¹²⁷ Este término, sumamente poético, fue acuñado por el propio Shakespeare: *star-crossed lovers*.

¹²⁸ La pregunta sobre de quién es la daga con la que Julieta acaba con su vida ha sido por demás debatida entre los críticos shakespereanos (Weis, 2012: 41, nota a la línea 5.3.169; Duncan-Jones, 1998: 314-315).

¹²⁹ La temprana modernidad está fascinada con la locura, que abandona sus atavíos medievales y religiosos y se seculariza, y es abordada desde las ciencias, en términos clínicos, legales, políticos y sociales. La consecuencia de esta reconceptualización es la aparición de numerosísimos tratados sobre el tema, como el célebre *Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton o *The Suffocation of the Mother*, de Edward Jorden, sobre la histeria.

¹³⁰ Carol Thomas Neely explica que las primeras exploraciones más sistemáticas sobre el tema datan de fines de la década de los ochenta, principios de los noventa (1991: 322).

¹³¹ En este libro, centrado principalmente en la locura femenina en el siglo XIX, Showalter parte de la premisa de que culturalmente, la mujer es representada como locura, y las imágenes del cuerpo femenino como irracionalidad. Asimismo, en otros escritos ha abordado la locura en el renacimiento. Como veremos en el siguiente apartado, su celebrado “Representing Ophelia: women, madness and the responsibilities of feminist criticism” (1985a) es uno de los escritos seminales tanto de la crítica feminista shakesperiana como de los trabajos que se esfuerzan por rescatar la figura de Ofelia para la literatura feminista.

no se curan, sino que son eliminadas” (Neely, 1991: 336)¹³². Asimismo, el discurso de varones y mujeres es calificado de diferente manera: mientras el de los primeros es, en general, escuchado por considerarse que acarrea verdades, el de las segundas es desestimado¹³³. En esta misma línea, para Tronicke, el principal problema de la calificación de loca son los efectos que ésta que comporta en términos de agencia: “El atributo ‘loca’ no sólo niega agencia a los personajes femeninos en vida, sino que también devalúa sus suicidios al considerarlos accidentes en lugar de decisiones deliberadas” (Tronicke, 2018: 170). Específicamente en el caso de las mujeres, lo más común es alegar la locura como causa del suicidio. Como veremos en el próximo apartado, este ha sido uno de los principales motivos del “olvido” o menosprecio de la figura de Ofelia por parte del canon, o de su descripción como débil, frágil, sumisa e incluso servil.

La cuarta y última diferencia que advierte Tronicke reside en los discursos pronunciados a la hora de morir. Una primera línea divisoria es la presencia o ausencia de tales discursos. La importancia de estas palabras finales yace en que, al ser una suerte de justificación sobre la decisión de morir, permiten al personaje apropiarse de la narrativa de su propia muerte. Esta línea está estrechamente relacionada a la primera diferencia que analizamos, la muerte dentro o fuera de escena. Porcia, Ofelia o Goneril, por ejemplo, carecen de estas últimas palabras para dar cuenta, no solo a la audiencia/lector, sino también al resto de los personajes, de los motivos y razones que las condujeron a suicidarse. Como contrapartida, su muerte es narrada por terceras personas, quitándoles, de alguna manera, una posesión sobre ellas mismas, sobre su última acción en vida. Sin embargo, Tronicke advierte que también existe una diferencia cualitativa entre las últimas palabras de las mujeres que sí hablan y las de sus contrapartidas masculinas. Y aquí Shakespeare efectúa una segunda inversión o trastrocamiento entre los suicidios de varones y mujeres. Es que, aunque todos los varones mueren en escena pronunciando al menos algunas palabras, cuando se

¹³² El párrafo completo es el siguiente: “The representation of madness permits a restoration of normality, a restoration in which madmen and madwomen participate differently. The disguise of Poor Tom is abandoned, Gloucester eschews suicide, and Lear is returned to sanity. The mad women characters in tragedy, however, are not cured but eliminated. Ophelia is reabsorbed into cultural norms by her narrated drowning and her Christian burial. The report of Lady Macbeth's suicide, abruptly announced in the play's final lines, reduces the supernatural to a simile or vilifies and dismisses her as a "fiendlike queen, / Who, as 'tist hought, by self and violent hands / Took off her life (5.8.69-71)”.

¹³³ Sobre el tema del loco que dice verdades, así como de los bufones, existen varios estudios en relación al renacimiento y Shakespeare. Lo primero a aclarar es la diferencia entre bufones o locos naturales (aquellas personas que eran consideradas deformes, personas enanas, jorobadas, o mutiladas, con alguna malformación de nacimiento, algún tipo de retraso madurativo o lo que hoy llamamos locura, y los artificiales, que eran los que se hacían los locos, pero en principio no eran. Sobre bufones y locos, ver: Otto (2001), un estudio histórico de bufones; en las páginas 97-131 tematiza a los bufones (tanto naturales como los artificiales) como *truth-tellers*. También Mullini (1985), que también tematiza a los bufones como portadores de verdades, pero más enfocado en los artificiales.

las compara con las de (las pocas) mujeres que acceden a este privilegio, las de estas últimas connotan más seguridad y fuerza que las de los llamados “héroes”. Las dos contraposiciones que destaca la autora en torno a esta cuestión son los discursos finales de *Romeo y Julieta* y *Antonio y Cleopatra*, tragedias en las que ambas parejas mueren en escena —juntos los primeros, separados los segundos— y cuyas muertes están tan intrínsecamente unidas que se definen mutuamente.

Comencemos por donde dejamos en el punto anterior, por los jóvenes veroneses. Según Tronicke, el discurso de Julieta es más directo que el de Romeo. Como vimos, Romeo parece regodearse en su sufrimiento. Aunque al ver a Julieta exalta su belleza —de manera un tanto artificial y estereotipada—, a la hora de morir piensa solo en él, en su agonía y emociones, mientras que Julieta no muestra desolación ni desesperación alguna. Por el contrario, para Tronicke, el discurso de Julieta está “racionalmente motivado” (2018: 49), y carece de adornos y embellecimientos. Julieta tiene dos opciones: casarse con Paris o quitarse la vida. Y elige lo segundo, con palabras que denotan tanta resolución y fortaleza que es ella, más que Romeo, quien se convierte en el centro trágico de la obra. Esto último, sostiene Tronicke, también sucede en la obra romana. En particular, la autora destaca cómo Cleopatra orchestra su suicidio, haciendo de él una verdadera *performance*, mediante la cual reafirma su control sobre la obra. De hecho, el título del capítulo, “Well Done”, refiere al “triunfo” de Cleopatra, quien logra explotar el potencial comunicativo del suicidio en su beneficio, convirtiéndolo en un “poderoso acto comunicativo” (2018: 163 y 148).

Estas cuatro distinciones tradicionales y sus respectivas torsiones efectuadas por Shakespeare conducen a Tronicke a una conclusión: los suicidios femeninos en las tragedias shakespereanas más que instancias de derrota son actos de resistencia. “De manera sutil pero efectiva la tragedia shakespereana pone en entredicho categorías generizadas como ‘romano’, ‘héroe’ o ‘agencia’” (Tronicke, 2018: 170). Es justamente esta última noción, la de agencia, la que más le interesa a Tronicke, porque en última instancia, engloba a las anteriores. Según la convención el héroe es un varón que cuenta con atributos masculinos: es fuerte, poderoso, activo, usa su voz y es escuchado. Sin embargo, Tronicke demuestra que las mujeres shakespereanas rompen con las dicotomías tradicionales, subvirtiéndolas. Es precisamente en los suicidios donde esto es más evidente: en Shakespeare, los suicidios desafían las estructuras de poder y las nociones convencionales de lo masculino como lo dominante y activo versus lo femenino como lo subordinado y pasivo.

Si bien compartimos la lectura de Tronicke, en dos puntos nos alejamos de ella. Primero, la autora lee todos los suicidios que analiza —incluso aquellos no-suicidios de las mujeres, como los de Lavinia y Desdémona— como actos de empoderamiento y protesta contra una sociedad patriarcal. Aunque este sí es el caso en algunas obras, consideramos que, al extenderlo a todas más que defender el argumento, lo socava. La tragedia, según entendemos, explora precisamente todas estas ambigüedades, y más que certezas, nos presenta preguntas. Segundo, seguimos a la autora en su afirmación de que, en Shakespeare, las dicotomías convencionales se subvierten. Sin embargo, Tronicke no pone en cuestión una polaridad en la que también se pone en juego lo masculino y lo femenino: la de discurso versus silencio. Para ella, el silencio es solamente opresión. Como intentaremos demostrar, el suicidio de Ofelia sí pone en entredicho esta oposición. Este es el objetivo del próximo apartado.

III.3. SILENCIO, CANTO, SUICIDIO: LA ACCIÓN DE OFELIA

En este apartado, entonces, analizamos en detalle el suicidio de Ofelia en *Hamlet*. En la frase que hace de primer epígrafe de este capítulo, Margaret Higonnet afirma que quitarse la vida obliga a otros a “leer” nuestra muerte. Pero ¿dónde debería comenzar y dónde terminar esa lectura? ¿Se restringe sólo al suicidio, o incluye también la concatenación de sucesos que llevaron al mismo? La propuesta de este apartado es que, si leemos en detalle las intervenciones de Ofelia a lo largo de la obra, su suicidio aparece como una acción eminentemente política. En este sentido, nos detenemos primero en la escena del suicidio en aislamiento, destacando cómo las lecturas que sólo recuperan este momento brindan la imagen de una Ofelia pasiva, víctima, débil. En contra de estas lecturas, y mediante un análisis detallado de sus apariciones en la obra, proponemos *otra* Ofelia: una femenina, sí, pero también agente, más sujeto que objeto.

El suicidio de Ofelia tiene lugar en la séptima escena del cuarto acto (IV.7). Gertrudis, madre de Hamlet y reina de Dinamarca, entra a la habitación en donde Claudio y Laertes planean el asesinato de Hamlet, y anuncia que Ofelia se ha ahogado. Unas escenas antes, Ofelia aparece loca, y si bien esto no se colige de los versos de Gertrudis (que en breve repondremos), siempre es tenido en cuenta por los análisis de su suicidio. Si tenemos en cuenta las especificaciones sobre los suicidios femeninos que exploramos en los apartados II y III, es fácil colegir que el suicidio de

Ofelia cumple con los requisitos para convertirse en el epíteto del suicidio femenino¹³⁴: 1) Ofelia muere ahogada, lo que constituye, como veremos en breve, un suicidio típicamente femenino, 2) su muerte sucede fuera del escenario y es narrada por otro personaje, 3) carece de discurso final, 4) ella es presa de la locura (aunque esto último no se especifica en los versos de Gertrudis). Asimismo, si bien no cumple con las condiciones del suicidio ático, sí hay algunos elementos que se le asemejan: la referencia a la vestimenta y las flores, objetos de seducción femenina. Attendamos a estas cuestiones más detenidamente.

En primer lugar, Ofelia muere ahogada, lo que constituye no sólo una forma muy común de suicidarse en la temprana modernidad, sino también, una manera específicamente femenina de hacerlo¹³⁵. Según Showalter, el ahogamiento es “la forma verdaderamente femenina de morir en los dramas de la literatura y de la vida, una que es una bella inmersión y sumersión en el elemento femenino” (1985a: 80)¹³⁶. En términos simbólicos, el agua es un elemento femenino: alude a la sangre menstrual, a la leche materna, a los fluidos del útero y a las lágrimas que brotan del cuerpo de la mujer. En segundo lugar, su muerte tiene lugar fuera del escenario, lo que contribuye no sólo a marginarla del centro de la obra, sino también a otorgarle un aura de pasividad. Como siempre que esto ocurre, corresponde a otros personajes dar cuenta de la muerte. Aquí resulta interesante cómo y, sobre todo, quién narra la muerte de Ofelia: Gertrudis, el otro gran personaje femenino de la obra. Las palabras de la reina son la única evidencia que se brinda a los lectores/audiencia como explicación del ahogamiento. Sin embargo, estas palabras están plagadas de ambigüedades. Gertrudis no ha sido testigo del hecho (si así fuera, ¿por qué no intentó salvarla?), sino que debe habérselo relatado algún mensajero, lo que lleva a suponer que existen al menos tres grados de separación entre el suicidio y su narración. Dado que el relato de la reina a la corte aparece —aunque demostraremos que no es así— como la única “evidencia que se nos brinda por explicación” (Peterson, 1998: 4), lo citaremos completo¹³⁷:

¹³⁴ La pregunta respecto de si la muerte de Ofelia es suicidio o accidente ha sido debatida por numerosos críticos, por lo que no será problematizada en este capítulo. Nuestra decisión ya está tomada desde el principio: Ofelia se suicida. De hecho, Laertes no tiene dudas sobre el causal de muerte, y sale de escena jurando dar muerte al príncipe a modo de venganza. Volveremos sobre esta cuestión al final del capítulo.

¹³⁵ MacDonald afirma que constituía “el segundo tipo de suicidio más común”, y el más común entre las mujeres” (1986: 311),

¹³⁶ Showalter se basa en la interpretación de Gastón Bachelard en *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*.

¹³⁷ Citaremos completos la mayoría de los versos que traten sobre Ofelia o que son pronunciados por ella. La edición que utilizamos es la traducción de Eduardo Rinesi, editada por la Universidad Nacional de General Sarmiento, que cotejamos y corregimos, cuando consideramos necesario, con la edición en inglés de *The Arden Shakespeare*.

Gertrudis: A orillas del arroyo crece oblicuamente un sauce
 Cuyas hojas de plata copian las aguas cristalinas.
 Allí tejió unas fantásticas guirnaldas de ranúnculos,
 Ortigas, margaritas y esas flores largas, purpúreas,
 A las que los pastores dan un nombre más procaz,
 Pero que nuestras doncellas llaman dedos de difunto.
 Cuando trepaba para colgar del árbol su corona,
 Una pérfida rama se quebró e hizo caer
 A sus floridos trofeos y a ella misma en el río
 Lloroso. Sus ropas se extendieron sobre el agua,
 Y como a una sirena la sostuvieron por un tiempo,
 Durante el cual cantaba fragmentos de himnos viejos
 Como inconsciente del peligro en que se hallaba
 O como destinada naturalmente a ese elemento.
 Mas no podía durar: el peso de sus vestidos,
 Empapados de agua, pronto la arrancaron
 De su melodía y la arrastraron
 A una muerte cenagosa. (IV.7)

En estas líneas, la reina describe cómo Ofelia se encontraba cantando en las márgenes de un arroyo, tejiendo guirnaldas de flores, cuando la rama del sauce sobre la que se posaba se rompió. Incapaz de agarrarse, Ofelia cae al arroyo. En el agua, su vestido se abre, y por unos segundos, la mantiene a flote, otorgándole la apariencia de una sirena [*mermaid-like*] rodeada de flores, que entona melodías hasta finalmente hundirse por el peso de sus ropas.

Gertrudis, entonces, presenta la muerte de Ofelia como un accidente: Ofelia se cae del árbol y se hunde, es decir, es la víctima de un incidente fuera de su control. Ha sido su suerte, su Fortuna, la de caer al agua mientras tejía y cantaba. Según las palabras de Gertrudis, Ofelia no hace nada para evitarlo: no intenta agarrarse, ni nadar, ni lucha contra la corriente. Ofelia, incluso, parece no ser consciente del peligro, ya que simplemente sigue cantando. De esta manera, una muerte que debería ser cuanto menos agónica (después de todo, estamos hablando de morir ahogada) es presentada como una sumisión pacífica al acontecer, a la muerte misma: la bella joven que se entrega sin violencia a la muerte y que, sin luchar, se hunde lentamente en el fondo del río. Ofelia, la ninfa, la sirena flotando en la corriente rodeada de flores. Esta manera en que Gertrudis presenta su muerte como un accidente (lo que puede explicarse, como veremos, por motivos religiosos y de clase) le quita agencia a la acción de Ofelia. Así, con su relato, sumamente bello en términos poéticos¹³⁸, Gertrudis convierte a Ofelia en “pura imagen”, “una descripción no tanto de su persona, sino de los objetos a su alrededor, como si ellos pudieran contar su historia” (Ronk, 1994: 25).

¹³⁸ Kaara Peterson alega que es muy probable que Shakespeare se haya inspirado en el texto de Ovidio sobre Aretusa, *Filomela* (1998: 6).

Ciertamente, las palabras de Gertrudis componen un relato visual poderoso. Tan poderoso que esta Ofelia-sirena o ninfa es la imagen que inmediatamente conjuramos ante la mención de su nombre, olvidando que en Shakespeare el hecho es reportado. En palabras de Peterson, “nos hemos anestesiado a la rareza de ese discurso, solo porque ha sido aumentado por un numeroso catálogo de representaciones de naturaleza principalmente visual” (1998: 8). La primera de estas representaciones es la pintura de John Everett Millais, *Ofelia*, expuesta por primera vez en la presentación de la *Royal Academy* en Londres en 1852¹³⁹. Millais sigue casi al pie de la letra el relato de la reina, pero, sobre todo logra capturar a la perfección el tono de su discurso. Ofelia yace de espaldas en el agua, vestida de blanco, con los ojos abiertos, mirando hacia el vacío, a la nada, como en una suerte de trance. El resto de su postura corporal refuerza esta idea: sus brazos están abiertos y las palmas de las manos miran hacia arriba, lo que la acerca a la iconografía de los mártires. No hay dudas de que la pintura emana pasividad y quietud, y que Ofelia parece perderse entre los objetos que la rodean. Es en este sentido que Showalter sostiene que puede que Ofelia sea el sujeto de la pintura, pero no es su centro. El gesto de la pintura es muy similar al de Gertrudis, cuyo discurso desdibuja a Ofelia, y moldea su muerte.



FIG. 6. SIR JOHN EVERETT MILLAIS, OPHELIA, C.1852

¹³⁹ John Everett Millais fue un pintor e ilustrador inglés, uno de los cofundadores de la Hermandad Pre-Rafaelita. Millais fue el primero en recuperar en su pintura los versos de Gertrudis, que habían sido omitidos durante el período de la Restauración, por ser considerados una afrenta a la moralidad victoriana. Si bien se preservaban las expresiones cruciales para que Gertrude diera cuenta del deceso (“poor wretch”, “clothes spread wide”, “muddy death”), las que describían el ahogamiento como una metamorfosis de Ofelia en sirena o ninfa acuática, aunque como veremos no carecían de erotismo permanecieron mudas e invisibles hasta Millais. Ver: Perni Llorente (2012: 57) y Rhodes (2008: 89-90).

Kahn identifica a la pintura de Millais como un punto de inflexión central en las lecturas que, centrándose únicamente en el momento de su muerte, victimizan a Ofelia, reduciéndola a “unos pocos signos de su locura y la muerte a la que la conduce —las flores, el cuerpo anegado—. Sus otros momentos en la obra [...] son borrados” (2012: 232). Este tipo de interpretaciones, tanto en la crítica literaria como en el teatro, el cine y la pintura¹⁴⁰, presentan a Ofelia como pasiva y sumisa, y más como un objeto que como un sujeto. Su cuerpo es reducido a una imagen de contemplación estética (Showalter, 1985a: 85), su muerte suele ser representada por muchos —en particular los directores cinematográficos— como un accidente, y su participación en el resto de la trama es casi olvidada. Resulta cierto, entonces, que si nos atenemos solamente a los versos pronunciados por Gertrudis es difícil considerar el suicidio de Ofelia como una acción política.

No obstante, a nuestro entender, centrarse únicamente el momento en el que Ofelia se ahoga en el río resulta insuficiente, ya que nos brinda una imagen parcial no sólo de su muerte, sino también de su vida, ya que mediante este “proceso de sinécdoque” su muerte se convierte en sinónimo de su vida (Peterson, 1998: 6). Por eso, en lo que resta del apartado exploraremos lo que Sarah Gates denominó, en referencia a la poca evidencia textual que Shakespeare nos ofrece, los “fragmentos de Ofelia”, imitando el gesto de “escucharla” que propone Sandra Fischer (Gates, 2008; Fischer, 1990)¹⁴¹. Entendemos que sólo así es posible comprender el suicidio de Ofelia como una acción política, como rebelión contra y en resistencia a los intentos de silenciamiento y opresión de la corte, de la sociedad y de su familia, apropiándose de aquello que quieren quitarle: el control sobre su discurso, su silencio, su cuerpo y en última instancia, su muerte. Indaguemos en estos fragmentos, dejando la historia de Hamlet a un lado. Analicemos, pues, las seis escenas (de las veinte que componen la obra) en las que está presente Ofelia¹⁴².

Ofelia aparece por primera vez en la segunda escena del primer acto (I.2), junto con toda la corte, incluido Hamlet, los reyes, su padre Polonio y su hermano Laertes. Es una escena sobre todo “informativa”, en la que se presentan los personajes y el contexto en Elsinor. La voz principal es

¹⁴⁰ Existen numerosos y valiosos estudios sobre este tema. Además del ya mencionado artículo seminal de Elaine Showalter, se destaca el también ya citado ensayo de Kaara Peterson abocado a la pintura, así como la completísima compilación *In the afterlife of Ophelia* (Peterson y Williams, 2012). En este último, son sobre todo interesantes al respecto los trabajos de Remedios Perni y de Kendra Preston Leonard.

¹⁴¹ Si bien tomamos la metáfora de los fragmentos y la del oído, nos alejamos de las interpretaciones de Sarah Gates y Sandra Fischer. Aunque nuestra propuesta encuentra afinidad con sus gestos, no comparte las conclusiones a las que arriban. Por el contrario, se enmarca más en la línea enarbolada por Kahn, quien rastrea en la obra otra historia de Ofelia, una en la que ella sea la protagonista.

¹⁴² Como veremos, Showalter, y la mayoría de los críticos, olvidan la última escena, en la que aparece su cuerpo.

la de Claudio, quien narra lo acontecido en el reino en los meses anteriores: la muerte del rey Hamlet, su casamiento con la reina Gertrudis y la potencial invasión noruega liderada por Fortimbrás. Es él, también, quien describe el humor “ensombrecido” y de “color nocturno” de Hamlet, y a quien Laertes y Polonio piden permiso para que el primero viaje a Francia. La segunda voz es la de Hamlet, quien pronuncia —a menos de diez páginas de comenzada la obra— su primer soliloquio sobre el suicidio, en el que parece insinuar que la religión es el único impedimento para cometerlo¹⁴³. Hamlet, además, cuenta su versión de los hechos, y revela su animosidad contra su tío y los recelos hacia su madre. Se trata de una escena larga en la que Shakespeare nos presenta a grandes rasgos las características de cada uno de los personajes. Resulta llamativo, entonces, que Ofelia permanezca callada. De hecho, es el único personaje que no pronuncia ni una palabra.

Elas llegarán en la próxima escena (I.3), en la que Laertes se despide. La conversación entre los hermanos gira en torno a cómo debe conducirse Ofelia con respecto a Hamlet y sus “vanos galanteos” (I.3.5). Por más de veinte líneas, Laertes alecciona a su hermana sobre los peligros de la falta de castidad y de prudencia en una mujer, en términos de honor y de prestigio social. Segundos después, entra Polonio quien, tras despedir a su hijo, también insta a Ofelia a proteger su castidad. Polonio emplea palabras y un tono similar al de Laertes, para referirse a las muestras de amor que según ella Hamlet le prodiga, aunque más burlón y despectivo, y finalmente le prohíbe verlo, y le ordena que rechace sus insinuaciones. La reacción de Ofelia a las palabras de su padre son dos líneas, al principio y al final de la conversación, que parecen denotar inseguridad y sumisión: “No sé, mi Señor, qué debo pensar” y “Obedeceré, mi Señor” (I.3.103 y 135). Si bien la crítica suele reducir a Ofelia a estos dos comentarios, lo que se pasa por alto es que Ofelia retruca los comentarios de su padre y de su hermano. Ofelia cuestiona la interpretación de Laertes sobre las intenciones de Hamlet, “¿Apenas eso?” (I.3.10), y le replica que no sea hipócrita: “No hagáis como ciertos ásperos pastores/ Que muestran la espinosa y ardua senda al cielo/ Mientras recorren, libertinos jactanciosos e imprudentes/ El florido camino de la sensualidad/ Ignorando sus propias advertencias” (I. 3. 45-50). Además, también defiende ante su padre su interpretación del amor de Hamlet como “respetuosa” (I.3.110). Antes de ceder a los comentarios de su padre y su hermano, Ofelia al menos intenta expresar su opinión.

¹⁴³ “Ah, si esta carne sólida/ se disolviera y convirtiera en un rocío/ O si el Eterno no hubiera establecido/ su ley contra el suicidio. ¡Oh, Dios! ¡Oh, Dios!” (1.2.129-132)

Ofelia vuelve a aparecer en la primera escena del segundo acto (II.1), en la que, perturbada, relata a su padre el extraño comportamiento de Hamlet. Ofelia cuenta cómo Hamlet entró sin aviso a la privacidad de sus aposentos: desaliñado y abatido sin pronunciar palabra, la tomó de las muñecas y la miró fijamente. Esto lleva a Polonio a conjeturar que la causa del estado “abatido” del príncipe no puede ser otra que la locura por amor, ocasionada por el rechazo y la indiferencia que Ofelia le profirió, instigada por su padre. Esto nos conduce a la próxima escena (II.2), en la que, aunque Ofelia no está presente, se habla y se decide sobre ella. Leyéndoles una carta del príncipe a su hija, Polonio convence a los reyes de que la causa de la “transformación de Hamlet” es el desamor de Ofelia. Para demostrarlo, idea un plan: esperar a que Hamlet se pasee como de costumbre por las galerías del palacio y en ese momento “soltar” [*loose*] a su hija. El uso de este verbo es sumamente significativo. Por un lado, como adjetivo, contiene fuertes connotaciones sexuales: una *loose woman* es una mujer fácil, una prostituta, que es precisamente lo que él quiere evitar en su hija. Pero, además, como verbo, *loose* es el término que usan pastores y ganaderos cuando, en el apareamiento de las vacas, las sueltan para que sean fecundadas¹⁴⁴. Las palabras de Polonio son brutales, ya que ponen en evidencia cómo Polonio utiliza a Ofelia, como un objeto, un accesorio, para promover su propio beneficio y despiadada ambición.

La estratagema tiene lugar en la primera escena del tercer acto (III.1), en la que están presentes casi todos los personajes, excepto Hamlet, a quien esperan, y Laertes. Claudio y Polonio explican el plan a las mujeres. “Obedeceré”, profiere Gertrudis, quien dirigiéndose luego a Ofelia le dice: “si es vuestra belleza/ la feliz causa de la alteración de Hamlet/ que sea vuestra virtud la que lo traiga/ De vuelta a su amor acostumbrado/ Para el honor de ambos” (III.1.37-42). A continuación, Polonio ordena a Ofelia cómo proceder con Hamlet: sentarse sola, leyendo un libro para atraer su atención, y luego devolverle sus regalos y cartas, manteniendo en todo momento “rostro devoto” y “actitud piadosa” (III.1. 46-47)¹⁴⁵. Es decir, Ofelia debe fingir devoción y piedad, asumiendo “una virtud que, en ese particular momento, no practica” (Kahn, 2012: 235). Durante todo este intercambio, Ofelia sólo emite una oración: “Señora, así lo espero” (III.1).

¹⁴⁴ La referencia a la prostitución es una constante en toda la obra, como veremos, sobre todo (aunque no exclusivamente) en relación a Ofelia. Sobre esto, es interesante destacar que este tema puede provenir de la principal fuente en la que Shakespeare se basa al escribir la obra, el poema nórdico sobre el príncipe Amleth incluido en *Gesta Danorum (Historia de los daneses)*, de Saxo *Grammaticus*. En él, el lugar de Ofelia lo ocupa una prostituta, quien, contratada por su tío para embaucar y asesinar a Amleth, termina enamorándose de él.

¹⁴⁵ El libro, según la iconografía de la época, refuerza esa actitud de devoción. En la obra, esta simulación es creída por Hamlet, quien asume que Ofelia está repitiendo sus oraciones (Kahn, 2012: 235).

Hamlet entra en escena pronunciando su famoso soliloquio (III.1.55-87), en el que nos detuvimos en el capítulo anterior. Al ver a Ofelia, se interrumpe y exclama¹⁴⁶: “Pero ¡silencio! / la hermosa Ofelia. /Ninfa, en tus plegarias/ Recuerda todos mis pecados” (III.1.87-89). Dado que volveremos a estas palabras, es preciso resaltarlas: silencio, hermosa, Ninfa. Volvamos a la escena. Ofelia le devuelve sus recuerdos [*remembrances*]¹⁴⁷ a Hamlet, quien se hace el desentendido. Empero, ella insiste en los regalos y su significado, al tiempo que le reprocha su tajante cambio de actitud¹⁴⁸. Lo llama “odioso” y reclama la virtud para sí misma. Como estas líneas demuestran, “Ofelia hace más de lo que su padre le pide; no sólo cumple con devolverle a Hamlet sus regalos, sino que también lo reprende por su inconstancia y afirma su propio valor” (Kahn, 2012: 135). Ante el reproche de Ofelia, Hamlet comienza a atacarla verbalmente: insinúa su falta de castidad, se burla de ella, afirma que la amó para inmediatamente jurar que jamás la ha amado, la acusa de falsa, de seducir y de engañar¹⁴⁹, y hasta de volverlo loco. Aunque Ofelia no lo desafía abiertamente, sí rebate sus acusaciones, “¿Podría la belleza, mi Señor, tener mejor compañía que la virtud?” (III.1. 110-111), le dice, e incluso recurre a la ironía replicando “Mayor aún fue mi engaño en ese caso” (III.1.122) cuando el príncipe la llama embustera. Ofelia jamás claudica ante las acusaciones del príncipe.

Por el contrario, cuando éste se va, ella le dedica un soliloquio hermoso, el único que tiene, en el que se lamenta por la condición del príncipe. De las doce líneas que componen su discurso, solo tres destilan auto conmiseración, lo que constituye un contraste significativo con Hamlet (como vimos en el capítulo anterior). Si bien es posible leer esta ausencia de reflexión como pasividad o falta de preocupación por ella misma, lo interesante es que en ellas Ofelia se refiere a Hamlet no como amante, sino como cabeza del Estado. Como destaca Kahn, Ofelia “sobrepone su dolor personal y evoca cómo el destino de Dinamarca mismo está en la cuerda floja” (2012: 236).

¹⁴⁶ Algunas versiones sostienen que Hamlet ya había visto a Ofelia, y que incluso está al tanto de la estratagema pergeñada por su tío y Polonio. Esto explicaría su enojo con Ofelia y sus mordaces comentarios contra ella, sobre todo su insulto al denominarla prostituta. Explicaría además su desprecio a Polonio, a quien llama *fishmonger* (pescadero), que suena también como *fleshmonger*, rufián. Ver: Dover Wilson, 1951. Otra pregunta que vale hacerse es ¿qué pasa si su monólogo sobre el suicidio no está referido a la audiencia sino a Ofelia? ¿Qué pasa si él quiere que ella escuche su sufrimiento y hasta que incluso, lo ayude? Agradezco todas estas reflexiones a Eduardo Rinesi.

¹⁴⁷ Aunque en la traducción al español la palabra es “regalos”, optamos por “recuerdos”, por el significado que este tema tiene en la obra, a saber, el fantasma del Rey Hamlet pidiéndole a su hijo que lo recuerde (Kahn, 2012: 235).

¹⁴⁸ “Mi honorable Señor, bien sabéis que lo hicisteis/Y con dulces palabras que los hacían más valiosos. /Perdido su perfume, tened. Pues los regalos ricos/ Se hacen pobres, para un espíritu virtuoso, /Cuando el que los hizo se revela odioso. /Tomad, mi señor” (III.1. 96-101).

¹⁴⁹ En estas líneas, Hamlet pasa de Ofelia a generalizar sobre todas las mujeres, a quienes echa la culpa de todas las malas actitudes y cualidades de los varones.

Este discurso muestra una Ofelia que sabe qué está en riesgo en Dinamarca (no sólo qué está podrido). Por eso, como reflexiona Kendra Preston Leonard, “las versiones cinematográficas de Hamlet que eliminan este discurso le quitan poder a Ofelia”, la enmudecen, la despojan de poder, de “su rol de comentarista o, como diría Foucault, *de truth-teller*” o parresía (2012: 236).

La siguiente aparición de Ofelia tiene lugar junto a toda la corte, en la escena conocida como *La ratonera (The Mousetrap scene)* (III.2). En ella, un grupo de actores convocados por Hamlet representa frente a toda la corte *La muerte de Gonzago* con un agregado escrito por el príncipe. Cuando Ofelia se sienta, Hamlet se ubica junto a ella, y la convierte en objeto de sus comentarios más lascivos.

Hamlet:	Señora, puedo tenderme en vuestro regazo
Ofelia:	No, mi Señor.
Hamlet:	Quiero decir: apoyar mi cabeza en nuestra falda
Ofelia:	Sí, mi Señor.
Hamlet:	¿Pensasteis que quería sugerir algo indecente?
Ofelia:	No pienso nada, mi Señor (III.2.120-126).

En este diálogo, Ofelia parece no tener opiniones ni pensamientos propios. Es más, parece entrar en el juego de Hamlet, quien continúa con sus comentarios irónicos e insinuaciones lascivas. Al concluir esta escena Ofelia desaparece completamente hasta la quinta escena del cuarto acto.

Antes de continuar, repasemos lo dicho. Hasta aquí, y sobre todo en los primeros dos actos, Ofelia parece una “pieza de ajedrez en el juego de la corte” (Cavarero, 1995: 173; 2005a: 149). Su castidad, su cuerpo, su honor son las principales preocupaciones de su padre y su hermano, que la convierten en un objeto que deben controlar. Esta es incluso la caracterización que ella da de sí misma cuando le cuenta a su padre la visita de Hamlet. Como observa Sandra Fischer, Ofelia “se describe como un objeto pasivo de las acciones de Hamlet [...] A la obediencia, la aquiescencia y la reverencia, ahora se le agrega la objetivación negativa” (1990: 5). Sin embargo, también dijimos que Ofelia no se muestra ni sumisa ni dócil y que es rápida al responderle a Laertes. En este sentido, a diferencia de la mayoría de las interpretaciones, que se centran en las frases que citamos como evidencia la debilidad de Ofelia, esta tesis sostiene que es posible *otra* lectura. Volvamos, por ejemplo, a la escena recién analizada. ¿Y si Ofelia en realidad *pretende* no tener opiniones ni pensamientos propios como una manera de protegerse mediante la creación de una “distancia estratégica” (Kahn, 2012: 236)? Según nuestra lectura, las frases cortas, sumisas y de aceptación, e incluso el silencio de Ofelia, constituyen esfuerzos por defenderse de los intentos por marginarla y borrarla. En palabras de Fischer, “el lenguaje de Ofelia es un índice de su silencio impuesto”

(1990: 4). Esta lectura pone a su vez de relieve el otro lado de la moneda: más que la debilidad, la fragilidad o la sumisión de Ofelia, destaca la opresión ejercida sobre ella. Con esta nueva mirada, continuemos con la siguiente aparición de Ofelia, la escena IV.3, conocida como *The Madness Scene*, en referencia precisamente a la locura de Ofelia.

Para poder comprenderla mejor, es preciso recordar que, entre su última aparición y esta escena, mucho le ha sucedido: Polonio es asesinado por Hamlet y su cuerpo escondido, sin digna sepultura; Hamlet es luego desterrado a Inglaterra; y Laertes continúa en el extranjero. Por su parte, la corte parece haberla marginado, y ninguno de los reyes atiende a sus reclamos. Sin ir más lejos, las primeras líneas de la escena corresponden a Gertrudis, que con un rotundo “No hablaré con ella” (IV.5.1) se niega a recibirla. Aunque finalmente acepta, lo hace a regañadientes y sobre todo por temor. Horacio le aconseja “hablarle” para evitar que broten “peligrosas conjeturas en las mentes maliciosas” (IV.5.14-16). Pasemos ahora a la escena de la locura. Se trata de una escena larga y compleja, repleta de simbologías y significados contenidos no sólo en las palabras, sino sobre todo en las dos acciones de Ofelia que dominan la escena: entregar flores a los presentes y cantar. En general, los críticos destacan una u otra de estas acciones, casi siempre como un “acompañamiento a la locura” (Dunn, 1994: 51). En esta tesis, empero, las consideramos como acciones significativas, que se encuentran íntimamente imbricadas en su poder disruptivo y subversivo, no sólo por su contenido semántico, sino por el hecho de ser llevadas a cabo en el espacio público de la corte y por una mujer, a la que a lo largo de la obra se le recuerda constantemente que es mejor permanecer callada y quieta.

Ofelia entra en escena cantando la primera de las dos canciones que entonará en esta escena. Esta acción resulta de por sí disruptiva, tanto por el contenido (lo que dicen las canciones) como por su forma (la acción de cantar). En lo que sigue, exploraremos primero el contenido semántico de los versos de ambas canciones, para luego detenernos en el significado que, proponemos, encierra la acción de cantar en público. Hemos optado por transcribir gran parte de las canciones y los diálogos, para mostrar el efecto que tienen en quienes los escuchan. Las líneas en cursiva corresponden a las canciones:

Ofelia:	¿Dónde está la hermosa majestad de Dinamarca?
Gertrudis:	¿Qué tal Ofelia?
Ofelia:	<i>¿Cómo podría reconocerte, Mi verdadero amor? Por el sombrero de conchas, Las sandalias y el bastón.</i>

Gertrudis: Ay, dulce niña, ¿qué significa esta canción?
Ofelia: ¿Queréis saberlo? Os ruego que prestéis atención.
*Está muerto, señora, y se ha ido,
Está muerto y ya se fue;
Lo cubre un tapiz de césped verde,
Y hay una piedra a sus pies.
¡Ah!*

Gertrudis: Sí, pero Ofelia...
Ofelia: Os ruego que escuchéis.
Blanca su mortaja como la nieve del monte...

Gertrudis: Ay, mirad esto mi señor [A Claudio, que ha entrado]
Ofelia: *Su túmulo con fragantes flores adornado,
No fue regado por las lágrimas sinceras
De aquellos que lo habían amado.*

Ofelia: *Mañana es el día de San Valentín.
Muy temprano en la mañana,
Pasaré por tu ventana
Para ser tu Valentina.
Él se levanta y se viste
Y abre la puerta del cuarto;
Hace entrar a la doncella
Que doncella no saldrá.*

Claudio: ¡Hermosa Ofelia!
Ofelia: ¡Hermosa, sí! Sin una grosería llegaré hasta el final.
*Por Jesús y la Santa Caridad
Ay de mí, que vergüenza me da,
Los jóvenes lo harán si tienen ocasión...
Por Dios, son culpables de pecar.
Ella dijo “Juraste ser mi marido
Antes de echarte conmigo”.
Él respondió: Por la luz del sol así lo habría hecho
Si no hubieras venido tú a mi lecho.
[...]*

Claudio: Seguidla de cerca, vigiladla atentamente, os lo suplico (IV.5.48-74).

A través de dos baladas conocidas, Ofelia hace referencia tanto a su padre como a Hamlet, intercalando los versos que aluden a uno y a otro. Sin embargo, se trata de dos canciones escandalosas y amenazantes para la corte. “Mañana es San Valentín” contiene connotaciones abierta y explícitamente sexuales. Asimismo, en la narración de la historia de la joven que ha sido seducida, Ofelia enuncia los mismos temores acerca de su virginidad que preocupaban a su padre y su hermano al comienzo de la obra. Además, los versos que supuestamente refieren a Polonio (aquellos sobre el duelo) constituyen una denuncia directa en contra de la corrupción en Dinamarca que tiene su origen en la corona, que ha ocultado el asesinato de Polonio (además de haberlo, en efecto, asesinado), encubriéndolo con mentiras

La segunda canción ocurre hacia el final del mismo acto. Laertes ha vuelto en secreto de Francia y se presenta embravecido ante los reyes, a la cabeza de “una turba sediciosa” que “arrolla” a los oficiales y, rompiendo las puertas de entrada, se abre camino dentro del palacio, proclamando entre vítores a Laertes como su nuevo rey, “¡Elijamos nosotros! Laertes será el rey” (IV.5.106). En los aposentos de los reyes, Laertes exige conocer la verdad sobre la muerte de su padre. Y cuando Claudio finamente logra aplacar su ira —direccionando la culpa de todo lo acontecido a Hamlet— Ofelia entra, haciendo un gran “alboroto”, es decir, cantando. En esta segunda canción, las referencias a Hamlet desaparecen y la letra refiere exclusivamente a su padre muerto, con excepción de dos líneas: una que hace alusión al suicidio (“Acaba con tu vida”) y otra ambiguamente sexual (“Porque el alegre y dulce petirrojo es toda mi alegría”). La muerte, entonces, ajena y propia, es el tema de estos versos, los últimos que pronunciará Ofelia en vida¹⁵⁰.

Pasemos ahora al análisis de la acción de cantar (forma). Como sostiene Leslie Dunn, “*que* Ofelia *cante* es tan indecoroso como *lo que* canta, y en cierto sentido, es incluso más perturbador” (1994: 59)¹⁵¹. Expliquémoslo mejor. En el renacimiento, la música se asociaba a lo femenino, al cuerpo, lo irracional, lo sensual, las emociones y la locura¹⁵². De hecho, los debates renacentistas en torno a la naturaleza y usos de la música son asombrosamente similares a aquellos sobre la naturaleza y el lugar de la mujer (Dunn, 1994: 57)¹⁵³. “Su aspecto negativo o ‘femenino’”, explica Dunn, “representa las energías desordenadas en el alma o en la sociedad, energías que constantemente amenazan con escaparse del control patriarcal” (1994: 58, la cursiva es nuestra). Implicada en los binarismos que organizan el pensamiento patriarcal, la música representaba el exceso femenino, y como contrapartida, la dificultad de controlarlo, lo que aparece como amenazador y erótico a la vez. Por eso, que una mujer cantara en público era considerada una acción sumamente subversiva¹⁵⁴.

¹⁵⁰ “Con el rostro descubierto lo llevaron a enterrar, / ¡Tralalá, tralalá! Y muchas lágrimas llovieron en su tumba/ Adiós, paloma mía./ Porque el alegre y dulce petirrojo es toda mi alegría/[...]/¿Y ya no volverá?/ ¿Y ya no volverá?/ No, no, él está muerto, / Acaba con tu vida, / Él nunca volverá./ Su barba era blanca cual la nieve,/ Y rubia su cabellera;/ Se ha ido, / Se ha ido, se ha marchado, / Son vanos nuestros quejidos, /Que Dios se apiade de él”.

¹⁵¹ Dunn es la primera en resaltar la importancia de las canciones de Ofelia no tanto por sus versos sino porque son *canción, cantadas*, porque tienen música. En su texto, basándose en Barthes, Cixous y Kristeva, propone leer a Ofelia como una figura de la canción.

¹⁵² Con excepción, por supuesto, de la música permitida por el Estado y la Iglesia, como los cantos de las misas y bodas.

¹⁵³ Ver también Austern (1989), en quien Dunn se basa.

¹⁵⁴ Y si bien hoy en día no podemos sostener lo mismo, sí es dable afirmar que el cantar produce dislocaciones en el espacio público y en la comunicación.

Y esto es, precisamente, lo que hace Ofelia en la corte. Como afirma Dunn, desde el comienzo de la escena, Ofelia “usa el canto para atraer atención y desconcertar” (1994: 50). Su canto funciona como lo que Dunn denomina una “disonancia discursiva”: en tanto discurso, rompe con las normas aceptables de conversación y es ambiguo, y en tanto conducta social, es puro “alboroto” (1994: 58). El canto de Ofelia es disruptivo, indecoroso y provocador, precisamente porque desafía las normas de comportamiento apropiado de las mujeres, poniendo en evidencia aquello que es marginado. La incomodidad, desconfianza e incluso temor que su acción produce es evidente, tal como lo demuestran las interrupciones de Gertrudis y Claudio durante la primera canción, que no son más que esfuerzos para contenerla, reduciendo su accionar a la locura por la muerte de Polonio (“Desvaríos acerca de su padre”) y manteniéndolo dentro de lo aceptablemente femenino, la belleza (Laertes y Claudio utilizan el adjetivo “hermosa”, como si quisieran fijarlo a ella). Pero Ofelia se niega a ser hermosa, así como se niega a ser silenciada, y habla por encima de sus interlocutores —que son nada más y nada menos que sus soberanos— hasta concluir su canción.

En este sentido, y siguiendo a Dunn, sostenemos que Ofelia “usa la música como una forma de resistencia” (1994: 50), desplegando su poder disruptivo y subversivo. Combinando el contenido provocador de sus versos con el hecho de que sea en público, la acción de Ofelia, cantar, se vuelve sumamente subversiva. Sobre todo, porque Ofelia invierte los estereotipos típicos de las mujeres. Por ejemplo, el renacimiento identificaba la voz de las mujeres con la figura mitológica de la Sirena, ser sensual, erótico y mortal, imagen que Shakespeare parece reforzar mediante las canciones eróticas¹⁵⁵. Sin embargo, Ofelia no canta como seductora, sino *sobre* un seductor: un varón que seduce y engaña. De esta manera, Ofelia trastoca la crítica cultural a las mujeres (recordemos cómo en el capítulo anterior destacamos la relación que Hamlet establece entre la mujer, la Fortuna, la prostituta y el engaño) y la dirige a los varones. Ellos son los que controlan, engañan, enloquecen. Algo similar sucede con los versos a su padre, que constituyen lamentos y expresiones de luto por la pérdida de su padre y amor. De manera similar al mundo ático, en la época de Shakespeare, las prácticas de luto y duelo también concernían a las mujeres¹⁵⁶. Sin embargo, más que lamentos, las canciones de Ofelia tratan *sobre* lamentos, por lo que “más que

¹⁵⁵ Volveremos sobre esto en el próximo capítulo.

¹⁵⁶ La relación de los lamentos y la feminidad es un tema en Hamlet, quien continuamente se siente “afeminado”.

una expresión de emoción femenina”, el suyo es “un reproche implícito a la sociedad que le ha negado su completa expresión” (Dunn, 1994: 62).

Ahora bien, mientras entona sus versos, Ofelia también hace algo más: reparte flores a los personajes presentes. Según Adriana Cavarero, esta es “la escena central de la locura de Ofelia” (1995: 174; 2005a: 150)¹⁵⁷, debido a dos motivos. De manera similar a Dunn, Cavarero explora la importancia y el uso del lenguaje de las flores por parte de Ofelia (tanto las que reparte como las que describe Gertrudis en el relato de la muerte). Como ella expresa, esta importancia no reside tanto en “su simbolismo botánico (probablemente familiar para el público isabelino, a pesar de sus variantes significados)” sino más bien en “la elección por parte de Ofelia de las flores como símbolo —es decir, en su personificación de Flora—” (Cavarero, 1995: 174; 2005a: 150).

Comencemos el análisis por el simbolismo de las flores que reparte a los presentes en la IV.5. A Laertes le entrega romero (*rosemary*) para la memoria y trinitarias (*pansies*) para los pensamientos tristes. A Claudio, neguilla (*fennel*) y pajarillas (*columbines*), que “son hierbas intestinales contra los males estomacales, curas para aquellas enfermedades que afectan el cuerpo del monarca” (Cavarero, 1995: 174; 2005a: 150). A Gertrudis le da una margarita (*daisy*) y también algo de ruda (*rue*), aclarándole que debe usarla “a vuestro modo”, y que guardará también un poco para ella. Según Cavarero el principal significado de este gesto es el vínculo entre las mujeres, que comparten la misma flor. Como se advierte, las flores encierran una serie de significados: simbolizaban “la memoria, los pensamientos, los halagos, la infidelidad, el arrepentimiento y el amor no correspondido” (Tronicke, 2018: 75) pero también pueden hacer referencia a la virginidad o a su pérdida (las connotaciones del verbo “desflorar”)¹⁵⁸. Ahora bien, dijimos que para Cavarero el lenguaje simbólico de las flores es importante sobre todo porque Ofelia aparece como la “personificación de Flora”. Siguiendo a Bridget Gellert Lyons, la autora italiana propone que Shakespeare alude a dos figuras de Flora conocidas en su tiempo: a la ninfa pastoral de Ovidio, asociada a la fertilidad y la primavera (y a las connotaciones de renacimiento y florecimiento que esta conlleva), y a la prostituta romana Flora, presente en Plutarco y Boccaccio (Cavarero, 1995:

¹⁵⁷ Existen versiones en italiano (original) e inglés (traducción), y citamos ambas en las referencias. Se trata de uno de los únicos trabajos de filosofía política dedicados a abordar la figura de Ofelia, o mejor dicho, su cuerpo, ya que el hilo conductor del libro es la marginalización del cuerpo, sobre todo femenino, de la filosofía política. Combinando filosofía, estudios de género y análisis literario, Cavarero ofrece una lectura lúcida y original no sólo de la historia de la filosofía política, sino también de Antígona y Ofelia. Lamentablemente no es posible analizar en profundidad su aporte en el espacio de esta tesis. Volveremos a Cavarero, aunque otro de sus libros, en el próximo capítulo.

¹⁵⁸ Agradezco esta idea a Daniela Lossigio

174; 2005a: 15). Esta doble valencia de la diosa y la prostituta revelan la propia ambigüedad que encierra el personaje de Ofelia, ambigüedad que se replica, como vimos, en las letras de las canciones que entona. Y que, según Cavarero, también se hace eco también en los versos que describen su muerte¹⁵⁹.

Esta es la última aparición de Ofelia con vida. La próxima vez que se mencione su nombre será para anunciar su muerte. En una tesis que pretende abordar el suicidio de Ofelia como una acción, y aún más, una acción política, el hecho de que Ofelia aparezca loca en su última escena con vida presenta un problema. Ofelia la loca, la víctima: a primera vista, esto parece lo opuesto a la acción. Si además se suicida estando loca, ¿no le quita esto autodeterminación? Y dado que la autodestrucción constituye la única opción activa, podríamos decir, la única elección o decisión de Ofelia, ¿no es absurdo llamarla una acción? Tronicke nos invita a pensarlo de otra manera, y propone leer la *mad scene* como la sugerencia de cuál sería el final alternativo para Ofelia. “Sin el suicidio”, dice Tronicke, “este sería el escenario reservado para Ofelia: locura, ostracismo de la sociedad y ningún control sobre su destino. La escena de la locura, entonces, pinta una imagen de la realidad que no sólo hace el suicidio posible, sino que lo establece como una elección por la libertad” (Tronicke, 2018: 75).

Al igual que Tronicke, entendemos que la *mad scene*, más que una escena que debe ser desmerecida porque su protagonista está loca, es crucial para reivindicar el suicidio de Ofelia como una acción política. “La locura de Ofelia abre la posibilidad de la subversión, de desafiar los límites y la interpretación” (Tronicke, 2018: 74). Así, en el acto IV, nos encontramos con una Ofelia que quiere y busca ser escuchada y que finalmente dice lo que piensa, aunque, como sugiere Fischer, “no puede localizar o forjar un modo comunicativo” (1990: 6). En la escena de la locura, Ofelia elige las canciones y las flores, y hace uso de las ambigüedades que esconden. Por eso, lo que dice y hace en esta escena “le pertenece *más*” que lo que habla y hace “cuando es cuerda y obediente”

¹⁵⁹ Cavarero resalta el tinte sexual e incluso soez de estos versos. Se centra primero en la doble denominación de las flores “largas y purpúreas”, según los pastores y las doncellas. Sostiene que, dado que ese tipo de flores se relacionan con los testículos, su mención no sólo le concede un “un toque vulgar” a estos versos, sino que vuelve a instalar el tema de la ambigüedad respecto del comportamiento sexual de Ofelia. Tenemos entonces dos imágenes de mujer: la de la virgen adornada con flores y la de la prostituta adornada con símbolos fálicos. A esto, Cavarero agrega, en segundo lugar, el análisis de una palabra que no está presente en la traducción que estamos utilizando: *cold*, fría. Para la autora, Ofelia está fría en un doble sentido: porque está esperando “el frío abrazo de la muerte” y porque su cuerpo virginal es frío en el sentido de frígido. “La acumulación de símbolos y alusiones”, expresa Cavarero, “en un lenguaje que oscila entre la carnalidad erótica y la frigidez virginal, parece aquí culminar en un exceso de ambigüedad, antes de confinar a Ofelia a la muerte, que es finalmente narrada en un tono claro, natural y melancólico”¹⁵⁹ (2005: 152).

(Cavarero, 1995: 173; 2005a: 149). Aunque “fragmentadas, indirectas y ambiguas”, “las palabras [utterances] de Ofelia se hallan”, como vimos más arriba, “cargadas de significado” (Kahn, 2012: 237). Basta recordar la primera pregunta de Ofelia a la reina al entrar a sus aposentos: “¿Dónde está la hermosa majestad de Dinamarca?”. Ciertamente Dinamarca ha perdido su majestad, quienquiera sea a quien esa palabra designe, al rey muerto, a su asesino en el trono, a su hijo desheredado y desterrado o al perdido honor de la corte. A la luz de su soliloquio, queda claro que Ofelia conoce las implicancias políticas de la muerte de su padre, que es la punta del iceberg de todo lo que “está podrido en Dinamarca”. Asimismo, la amenaza sobre contarle a su hermano lo sucedido cobra nueva fuerza más adelante, cuando éste ingresa al palacio seguido de una multitud proclamándolo rey. “Desvaríos”, dice Claudio, al mismo tiempo que ordena que la vigilen de cerca.

Tras su muerte, Ofelia “aparece” una vez más en otra escena, lo que suele ser pasado por alto (Chillington Rutter, 2002: 28): la escena de su entierro (V.1). El tema central de la escena es el entierro o no de Ofelia. Los sepultureros no hacen alusión a la locura de Ofelia. Si bien mencionan el alto rango de la doncella como causa de su entierro a pesar del “dudoso incidente” —en plena contradicción con el relato de la reina—, nada dicen sobre su locura, considerada en el renacimiento como mitigante en caso de suicidio. Tampoco lo hacen el sacerdote y Laertes, aunque sí discuten su virginidad. Es más, cuando el primero califica la muerte como suicidio, Gertrudis guarda silencio. Esta falta de información ha llevado a autores como MacDonald a concluir que, en *Hamlet*, Shakespeare explora el concepto de suicidio “sin resolver sus tensiones” (1986: 313, 316). Tronicke, empero, ofrece otra razón, “más pertinente”: la locura comprometería la agencia de Ofelia (2018: 82).

Durante toda la obra, incluso cuando está muerta, el tema que persigue a Ofelia —como el fantasma del rey a Hamlet— es su castidad. En nuestra lectura, la exigencia de castidad representa la posesión de su cuerpo, de su persona, de sus acciones. Valerie Traub señala que “el cuerpo casto de Ofelia encarna una fantasía masculina sobre una esencia femenina desprovista de aquello que hace a las mujeres tan problemáticas: cambio, movimiento, inconstancia, imprevisibilidad— en suma, vida—” (Traub, 1992: 32). ¿No podríamos pensar que la acción es precisamente aquello de lo que quieren privar a Ofelia y que ella reclama? ¿O no son acaso estas las características de la acción tal como, siguiendo a Arendt, la definimos en la introducción? Tomando una acción, la acción más límite que puede existir, aquella que suele equipararse con la inacción y el silencio,

Ofelia Actúa, con “a” mayúscula, poniendo en movimiento a los varones de la obra, que no lo hacían, aunque como varones sí podían hacerlo.

III.4. MUERTES ROMANAS: LUCRECIA Y PORCIA

En este apartado, el último del capítulo antes de la recapitulación y propuesta, analizaremos brevísimamente los suicidios de otras dos mujeres shakespearianas: las romanas Lucrecia y Porcia, personajes femeninos del poema *La violación de Lucrecia* (1594) y la tragedia *Julio César* (1599). Ambas son protagonistas (en mayor y menor medida, respectivamente) de los dos hechos que convirtieron a Roma en república y en imperio. Elegimos estos dos suicidios porque las similitudes y contrastes con el de Ofelia nos permiten resaltar lo que consideramos la singularidad de este último: que es una acción política, y que lo es siendo femenino.

Basada en las historias de Tito Livio y Ovidio, el poema de Shakespeare narra la violación de la casta Lucrecia, esposa del general romano Colatino, por Sexto Tarquino, hijo y heredero del rey Tarquino el Soberbio, y su consiguiente suicidio. La versión de Shakespeare, mucho más larga que sus fuentes, puede dividirse en dos partes. Antes de la violación, la voz que predomina es la de Tarquino y la de su lucha contra el deseo (con detalladísimas descripciones del cuerpo de Lucrecia que él observa¹⁶⁰); después del crimen, la única voz es la de Lucrecia, quien, entre lamentos, pasa de la pena a la determinación a suicidarse. Ella escribe a Colatino y confiesa a los patricios más importantes de la ciudad lo sucedido, lo que los incita a expulsar a la dinastía Tarquino, abolir la monarquía e instaurar una república. Es decir, con su suicidio, Lucrecia obliga a los varones a tomar decisiones. Como dice Kahn, “en la historia de Lucrecia, lo personal es sin dudas político”: “la violación autoriza la venganza; la venganza comprende la revolución; la revolución establece un gobierno legítimo” (Kahn, 1997: 27). Así, “con su supuesta debilidad, Lucrecia logra vengarse” de Tarquino, y su cuerpo “vehiculiza la transformación de un orden político” (Mattei, 2020: 312)¹⁶¹. Si atendemos al suicidio, observamos que está lleno de determinación, y que, según lo que vimos en los apartados II y III, es muy masculino: mediante la espada y con excesivo derramamiento de sangre. La joven se mata frente a todos los presentes, todos varones, en una

¹⁶⁰ Sobre la cuestión de la mirada de los hombres sobre los cuerpos femeninos, ver: Mulvey (1988: 57-68).

¹⁶¹ En esta parte de su hermoso artículo, Mattei se refiere a la Lucrecia de Livio, pero sus palabras valen también para la de Shakespeare. El objetivo de la autora, en realidad, es analizar a la Lucrecia de Maquiavelo.

acción pública, y vociferando los motivos que la llevaron a hacerlo: la pérdida del honor, para ella y su marido, por la violación.

Sí, Shakespeare le da a Lucrecia una voz, una “lengua”: ella habla, efectivamente, es “célebre por su locuacidad” (Kahn, 1997: 27-28). Ahora bien, ¿qué dice esta voz? Según Kahn, hay dos cuestiones a tener en cuenta. Primero, Lucrecia habla, pero gran parte de su discurso no es escuchado, ya sea porque Tarquino la interrumpe (apaga la llama con el pie, deja la habitación a oscuras, se lanza sobre ella y le tapa la boca) o porque habla consigo misma. Segundo, Lucrecia se representa a sí misma como víctima: ya sea al hablar sola, como con Colatino y los demás patricios, Lucrecia adopta, dice Kahn, el lenguaje de la ideología patriarcal: se identifica con Troya, una ciudad sitiada y tomada, dice que es débil, y que pertenece a su marido (Kahn, 1997: 37). Si la comparamos con Ofelia, Lucrecia según la lectura de Kahn, en vez de remedar el discurso dominante para criticarlo, lo adopta y reitera, inscribiendo sus lamentos y protestas en las instituciones y principios que subyacen a la amenaza de Tarquino. Desde el comienzo hasta el final del poema, lo único que importa a Lucrecia, como a los varones de la historia, es su castidad, e incluso muere para purificarse y reafirmarla. Sin embargo, Lucrecia también busca venganza. Y si acude a los personajes masculinos y les relata lo sucedido es porque según la tradición, también la violación es un ultraje para la familia de la mujer. De hecho, otra lectura posible (que discute con la de Kahn) es la de Rinesi, quien propone que Shakespeare otorga a Lucrecia un lenguaje “marcadamente político”, al extremo que sus palabras constituyen una verdadera lección republicana (2021: 84; 85-88). En ambas lecturas, empero, Lucrecia no se revictimiza, sino que, aprovechándose de su condición femenina, espolea a los varones a vengar su agravio. En este sentido, la historia de Lucrecia va de lo personal a lo político, como sugiere Kahn, pero también de lo político a lo personal¹⁶².

El suicidio de Porcia sucede fuera de escena, y es reportado dos veces¹⁶³, una por Bruto mismo, y otra por un mensajero. Se trata de uno de los suicidios shakespereanos menos estudiados, dado que la crítica suele restarle importancia o adjudicarlo solamente a la partida de Bruto y a su soledad, es decir, a motivos privados. El hecho de que sea narrado, en lugar de mostrado en el escenario, y de que suceda en el interior del hogar y por medio de un elemento doméstico, favorece

¹⁶² Agradezco a Daniela Losiggio sus brillantes comentarios que me ayudaron a arribar a estas conclusiones.

¹⁶³ Dos argumentos son los más conocidos, en torno a esta cuestión ampliamente debatida. El primero, que se trata de un error textual; el segundo, que Shakespeare lo usa para mostrar la constancia de Bruto, imperturbable aún en la inesperada e intempestiva muerte de su mujer.

esta concepción. Porcia se mata ingiriendo carbones calientes, que son utilizados para cocinar, y muere dentro del hogar. Sin embargo, su muerte es violenta, realmente brutal. A diferencia de la muerte de Ofelia, no hay dudas de que esta no es accidental, y la reacción de Casio, quien no se sorprende ante la noticia, es prueba de que considera a Porcia capaz de una acción así. Según nuestra lectura, el suicidio de Porcia es un gesto político, que, por su determinación y coraje, constituye un verdadero suicidio romano. Con su suicidio, Porcia intenta transgredir el espacio privado y entrar al político, algo que ya había intentado antes en varias partes de la obra. Por ejemplo, en II.1, insta a su marido a confiarle lo que lo atormenta. Y si bien al principio invoca el lazo del matrimonio, luego señala que ella es la hija de Catón y la mujer que él eligió por esposa, por lo que es más fuerte que su sexo, y que como prueba de su constancia (una de las virtudes romanas que, como vimos en el capítulo anterior, Bruto estima) se ha hecho una herida en el muslo.

Al igual que con Ofelia (y Lucrecia), Shakespeare nos presenta una Porcia que lleva adelante sin titubeos aquello de los que los varones hablan y dudan. Como con Lucrecia, la imagen es la de un suicidio masculino, romano, incluso más romano que el de Bruto. El uso de los carbones, elementos de la esfera doméstica, le da más fuerza a su acción, no sólo como dijimos por la brutalidad de la muerte, sino precisamente porque ella usa ese elemento femenino para morir. En pocas palabras, el suicidio de Porcia desafía la idea del suicidio romano como un concepto masculino. Y si bien tiene lugar fuera del escenario, su suicidio más que marginarla, le da un lugar en la obra, un lugar que antes había pasado desapercibido. Al igual que su padre, Catón, Porcia elige suicidarse y le brinda a Bruto el modelo a seguir: suicidarse solo y con resolución. La última imagen que Porcia crea de sí misma es la de fortaleza, poniendo en cuestión las dicotomías tradicionales de lo femenino/débil/menor y lo masculino/fuerte/mayor.

III.5. RECAPITULACIÓN Y PROPUESTA: EL SUICIDIO DE OFELIA COMO ACCIÓN POLÍTICA

Listening and watching in art...for the silences, the absences, the unspoken, the encoded, [are essential] —for there we will find the true knowledge of woman—.

Adrienne Rich

En el apartado anterior dejamos de lado a Gertrudis. Retomémosla ahora. Dijimos que la reina es quien narra el suicidio como un accidente y que su relato objetiviza a Ofelia, convirtiéndola en una flor entre las que la envuelven, una ninfa, una sirena, una criatura marina. Ahora bien, ¿se ha visto modificada esta imagen con la contra lectura presentada en los apartados anteriores?

Volvamos a la imagen/narración del suicidio de Ofelia con la que comenzamos el tercer apartado. Habiendo ya analizado la *mad scene*, vemos que los elementos que caracterizan a Ofelia en la segunda parte de la obra se repiten también en la escena de su muerte: las flores y el canto. En el primer apartado, en el que analizamos las características del suicidio femenino en la tragedia ática de la mano de Nicole Loraux, destacamos el ahorcamiento como el típico suicidio femenino en la tragedia griega, más femenino aún porque las mujeres utilizan sus propias prendas. Es decir, vuelven de lo femenino una amenaza. Ofelia también utiliza “prendas” femeninas: como dijimos, el canto y las flores se identifican con las mujeres. Se trata de dos elementos fuertemente femeninos, que se suman a una muerte femenina, el ahogamiento, que tiene lugar fuera del palacio, en comunión con la naturaleza.

Con sus palabras, Gertrudis se hace de la prerrogativa de moldear la muerte de Ofelia, ya que al narrarla como accidente —ya sea para evitarle el estigma a su familia (pero ¿qué familia, si sólo queda Laertes?), para protegerla de una muerte infame o para evitar que la culpa y la responsabilidad moral recaigan sobre Hamlet— la priva de su cualidad de acción. Sin embargo, las referencias al canto y a las flores (aunque no sean ni los mismos cantos ni las mismas flores) remiten otra vez a la *mad scene*. El silencio de Ofelia rodea su muerte de ambigüedad, una ambigüedad que habilita a su reescritura, pero que también deja siempre abierta la puerta a la duda. Por eso, al igual que el silencio de las mujeres en la tragedia ática, su silencio es amenazante. Si bien no es el punto de máxima tensión en la obra, sí constituye su punto de inflexión. El suicidio de Ofelia expone todo lo que está podrido en Dinamarca, y motiva a los varones de la obra a actuar, a hacer lo que quieren hacer desde un principio: vengarse. Su suicidio es un acto de resistencia, de subversión. Y aunque puede que sea el único camino que le queda, la única acción posible, el hecho de que la lleve adelante y sobre todo cómo lo hace son sumamente significativos. Según la narración de Gertrudis, Ofelia se retira a morir, sin aviso y en silencio. De modo similar a las mujeres de la tragedia ática, su suicidio es una muerte “sin ruido” (aunque con música, “viejos himnos”).

Sin embargo, ¿guarda realmente silencio Ofelia durante toda la obra? Según nuestra reposición de la obra, en los primeros tres actos Ofelia efectivamente parece un peón en el juego de la corte. Aplastada bajo la mirada misógina de Polonio, Laertes, Claudio y Hamlet, es reducida

a la nada, como célebremente profirió Lacan¹⁶⁴ (Showalter, 1985a: 77). Por supuesto es interrumpida y sus opiniones y sentimientos, descartados. Por supuesto, ella obedece y acata. Pero no sin antes utilizar los pocos recursos verbales con lo que cuenta. En la segunda parte de la obra, Ofelia cambia de estrategia. Aunque muchos críticos desestiman estas escenas debido a su locura, nuestra lectura es que ellas se encuentran cargadas de significado. Ofelia opta por el canto. Ofelia no llora, no grita ni vocifera como, por ejemplo, Antígona en el camino a la caverna. Pero la voz de Antígona es también un canto. Y si bien es cierto que, a diferencia de la heroína griega, Ofelia no usa sus palabras, sino que toma prestadas las de otros, ¿no puede ser esta también una estrategia? Si sus propias palabras no son escuchadas, ¿por qué no aquellas permitidas, o al menos conocidas por sus interlocutores? El canto de Ofelia es, como dijimos, un lamento y un reproche. Unido a la entrega de flores, constituye un acto de resistencia y una crítica a una sociedad corrompida, que, sobre todo, pretende silenciarla, y no sólo reescribir su historia, sino también borrarla.

En esto, el suicidio de Ofelia es muy similar a las de las otras heroínas shakespereanas, en particular a las dos que estudiamos con un poco más de precisión, Lucrecia y Porcia. Al igual que el primero, el suicidio de Ofelia moviliza a los varones de la obra a actuar. Al igual que el segundo, sucede fuera de escena, en silencio y sola, por lo que es reportado. La única diferencia es que el suicidio de Ofelia es femenino en todas sus aristas: en su forma, en su silencio, en la manera en que es reportado, y también en los elementos que lo rodean. Ofelia hace de lo femenino su fuerza.

La pregunta con la que abrimos este capítulo vuelve a presentarse, ¿cómo puede una muerte así ser considerada una acción política? Esta pregunta tiene como sustrato una ecuación generalmente sostenida por la teoría y la filosofía política, así como por otras disciplinas y los movimientos sociales y activistas: aquella entre discurso y acción, o voz y agencia versus silencio y opresión, o silencio y pasividad. En otras palabras, las dicotomías discurso/silenció y acción/silenció, en las que “tener” u “obtener voz” es concebido como la acción que se opone al silencio o ser silenciado. En este binarismo, el discurso goza de preeminencia, mientras el silencio es percibido como una falta (Acherson, 2008: 535). Sin embargo, a la luz del suicidio de Ofelia, ¿no es posible pensar el silencio de otra manera? “Silencio, ¿qué ruido es ese?”, pregunta Claudio antes de que llegue el mensajero informando la muerte de Ofelia. Un silencio que hace ruido. Y hasta grita.

¹⁶⁴ Se trata de la clase 17, del 15 de abril de 1959.

CAPÍTULO IV: APORTES DE LA TRAGEDIA A UN PENSAMIENTO POLÍTICO SOBRE LA ACCIÓN

Political philosophy is tragic thought. Without a dramatic sense of fate and mutability, no rational intelligence would turn to this hideous subject.
Judith Shklar

OBJETIVOS, PRECAUCIONES E ITINERARIO

El objetivo del cuarto y último capítulo puede resumirse en tres palabras, “repensar la acción”. Pero expliquémoslo mejor, para quitarle cualquier aire de pomposidad o pretensión a esa frase. Al comienzo de la tesis, presentamos nuestra hipótesis sobre la acción como el elemento común entre la tragedia y la política, apoyándonos en autores que definen a la tragedia como una reflexión o meditación sobre la acción y sus consecuencias, y aclaramos a qué nos referíamos con esto último. En este sentido, propusimos que la tragedia nos brinda un acceso privilegiado a la acción, ya que no sólo pone en escena sus características —principalmente, su contingencia, y consiguiente fragilidad e imprevisibilidad— sino que además ilumina algunas de sus aristas y problemas, y nos abre a las teorizaciones sobre ellos. Hasta aquí, entonces, presentamos la relación entre tragedia, acción y política, si se quiere, “desde el lado de la tragedia”. En este capítulo, miramos a la acción “desde el lado de la teoría política”. Es decir, abordamos desde la teoría política, nociones y aspectos de la acción que las obras trágicas de Shakespeare examinadas en los capítulos anteriores nos han revelado: la pluralidad de la acción, y su siempre potencial fracaso, y la relación de la acción con el discurso (*logos*), la voz (*phoné*) y el silencio.

Para ello, primero nos abocamos a la concepción de la acción de Hannah Arendt, cuyas características inspiraron esta tesis. Como ya dijimos, el objetivo de esta tesis no es “aplicar” la teoría política a la tragedia, ni brindar lecturas novedosas de las obras a partir de la teoría política (objetivos ciertamente válidos). Más bien, nos guía el interés por explorar qué hay de productivo en su articulación para pensar la acción política. Por ende, este capítulo no busca “aplicar” los conceptos de Arendt a las obras, ni tampoco esgrimir las obras como ejemplos de “aciertos”, “errores” o “carencias” de la teoría arendtiana, sino demostrar las afinidades entre la caracterización arendtiana de la acción y aquella que las tragedias analizadas ponen en escena. En este sentido, aunque partimos de Arendt, no nos detenemos en ella. De nuevo, no por “fallas” ni críticas a su teoría, sino por las propias necesidades de nuestro objeto de estudio. Tras encontrar

otras características, potencialidades o maneras de teorizar sobre la acción a la luz de las tragedias, en vez de destacar lo que Arendt “no dijo”, nos dirigimos a otros autores para continuar pensando, pero siempre, como veremos, de la mano de Arendt. Según lo entendemos, este movimiento de la teoría a las obras y de vuelta a la teoría resalta la fecundidad del trabajo interdisciplinario —una de las propuestas generales de esta tesis—. Estos otros autores y autoras (en su casi totalidad mujeres) guardan cierta relación con Arendt y su pensamiento: en su mayoría, más que críticas, se trata de apropiaciones de Arendt que abordan *de manera arendtiana* cuestiones no tratadas o relegadas por la autora.

El capítulo se organiza de la siguiente manera. En el primer apartado, atendemos a la relación entre política y tragedia en Arendt. Para ello, nos enfocamos en la categoría de acción mediante la restitución de las nociones de mimesis, héroe y trama tal como aparecen en el quinto capítulo de *La condición humana*. Según nuestra lectura, estos pasajes destacan cómo la acción es lo político de la tragedia. En los apartados siguientes, en diálogo con Arendt, exploramos algunas aristas, consecuencias, o características de la acción que se desprenden de los análisis de las obras y personajes a los que nos abocamos en los capítulos II y III. Así, en IV.2, siguiendo la propuesta del capítulo II, exploramos la noción de pluralidad en Arendt, en conjunción con las ideas de Étienne Tassin en su libro *Le maléfice de la vie à plusieurs* (2001), de fuerte impronta arendtiana y merlopontiana. En IV.3, guiados por la propuesta del capítulo III, problematizamos la distinción público-privado en Arendt, volviéndola más productiva para pensar la figura de Ofelia. Nos interesa tomar esta distinción y torsionarla, para postular que Ofelia actúa políticamente justamente porque hace aparecer en el espacio público aquello que debía estar oculto: su cuerpo, su logos, su voz y su silencio. Estos últimos estos son los temas que abordamos en el último apartado (IV.4), compuesto de dos secciones, dedicadas a la voz (IV.4.a) y al silencio (IV.4.b).

IV.1. LA IMPORTANCIA DE LA TRAGEDIA EN LA CARACTERIZACIÓN ARENDTIANA DE LA ACCIÓN POLÍTICA

En el quinto capítulo de *La condición humana*, Arendt aborda la tercera categoría de la *vita activa*, aquella que considera primordial para vivir una vida humana: la acción¹⁶⁵. Como

¹⁶⁵ Dado que no se trata de una tesis sobre Arendt, para no perder el hilo del argumento, realizaremos aquí algunas aclaraciones. En *La condición humana*, la autora considera a la acción como una de las tres actividades fundamentales de la *vita activa*, junto a la labor y el trabajo. El objetivo central de Arendt en esta obra es la revalorización de la *vita activa* para devolverle a la acción el lugar de preeminencia en la jerarquía, lugar que la filosofía política, desde Platón a la modernidad, le habían arrebatado. Por eso, si bien se habla de una recuperación de la *vita activa*, puesto que es

adelantamos en la introducción, para Arendt actuar significa primordialmente tomar la iniciativa e introducir algo nuevo e inesperado en el mundo; es la capacidad de comenzar algo nuevo. En el mentado capítulo quinto, Arendt recurre al vocabulario dramático, haciendo uso de nociones muy propias de la teoría de la tragedia que Aristóteles desarrolló en su *Poética*. Aristóteles: el mismo filósofo del que, de acuerdo a numerosísimas lecturas, la autora se nutre en sus reflexiones sobre la acción.

Hacia el final el apartado 25, titulado “La trama de las relaciones y las historias interpretadas”, Arendt declara que el teatro es “el arte político por excelencia”. Esta, como advierte cualquiera que haya siquiera hojeado a Arendt, es la mayor forma de halago que Arendt puede conceder: con estas palabras, Arendt eleva al drama sobre las otras formas de arte. O, mejor dicho, a la tragedia, porque, como sostiene Richard Halpern, allí donde Arendt dice “drama”, lo que quiere decir es “tragedia”, y con ello, a lo que se refiere es al teatro trágico —a la tragedia en tanto representación con espectadores (Halpern, 2011: 549)—. Comenzaremos citando este fragmento en su totalidad, porque nos servirá para comprender el lugar de la tragedia, y su preeminencia, en la conceptualización de la acción:

El contenido específico, al igual que su significado general, de la acción y el discurso, puede adoptar diversas formas de relación en las obras de arte que glorifican un hecho o un logro y, por una transformación y condensación, mostrar algún extraordinario acontecimiento en su pleno significado. Sin embargo, la cualidad específica y reveladora de la acción y del discurso, la implícita manifestación del agente y del orador, está tan indisolublemente ligada al flujo vivo de actuar y hablar que sólo puede representarse y ‘reificarse’ mediante una especie de repetición, la imitación o mimesis, que, según Aristóteles, prevalece en todas las artes aunque únicamente es apropiada de verdad al drama, cuyo mismo nombre (del griego *dran*, ‘actuar’) indica que la interpretación de una obra es una imitación de actuar. Sin embargo, el elemento imitativo no sólo se basa en el arte del actor, sino también, como señala Aristóteles, en el hacer o escribir la obra, al menos en la medida en que el drama cobra plena vida sólo cuando se interpreta en el teatro. Únicamente los actores y recitadores que re-interpretan el argumento de la obra son capaces de transmitir el pleno significado, no tanto de la historia en sí como de los ‘héroes’ que se revelan en ella. En términos de la tragedia griega, esto significaba que la historia y su universal significado lo revelaba el coro, que no imita, y cuyos comentarios son pura poesía, mientras que las identidades intangibles de los agentes de la historia, puesto que escapan a toda generalización y por lo tanto a toda reificación, solo pueden transmitirse mediante una imitación de su actuación. Este es también el motivo de que el teatro sea el arte político por excelencia; solo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo

claro que las tres actividades son necesarias para una vida humana plena, para Arendt la primordial es la acción, a la que aborda, como dijimos, en el quinto capítulo del libro. Asimismo, se ocupa de la labor en el tercero, y del trabajo en el cuarto. En el primero y en el segundo se dedica a qué es la vida activa y la división entre la esfera pública y la privada, y el auge de lo social, respectivamente.

motivo, es el arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás (Arendt, 2015: 211).

Repongamos la pregunta central de este párrafo: ¿Por qué es el teatro el arte político por excelencia? ¿Qué es lo que lo hace político? Arendt arguye dos motivos, o si se quiere, un motivo doble. El primero es su capacidad para representar “el flujo vivo del actuar y del hablar”, lo que la autora destaca mediante la recuperación de la noción de mimesis que Aristóteles en la Poética ubica como el concepto central de su teoría de la tragedia¹⁶⁶. Allí, en la sección titulada “Definición de la tragedia. Origen de sus elementos”, el filósofo afirma:

Así, la tragedia imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, en lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos (Aristóteles, 2020: 47).

Como bien recupera Arendt, si bien para el estagirita la imitación se da en todas las artes, su modelo privilegiado es el drama, en particular, la tragedia. “El drama, según Arendt, sería especialmente apto para dar cuenta de la acción precisamente por el modo en que imita: en palabras de Aristóteles, ‘presentando a todos los imitados como operantes y actuantes’” (Arese, 2019: 19). Arendt destaca que, etimológicamente, drama y acción comparten la misma raíz griega, *dran*, que significa actuar, y con esta afirmación, coloca a la acción en el centro de su concepción de la tragedia. Aunque no sólo a la acción, sino también al discurso que acompaña la acción y con el que a veces se solapa. A esta cuestión retornaremos hacia el final del apartado.

No obstante, si leemos atentamente, lo que la tragedia imita no es la acción sin más, sino que pone en escena “la cualidad específica y reveladora de la acción y del discurso”, que Arendt considera una de las características o dimensiones de la acción política¹⁶⁷. Attendamos mejor a esta cuestión. “Mediante la acción y el discurso”, dice Arendt, “los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano” (2015: 203). Arendt entiende que cuando actúan y hablan los hombres aparecen frente a otros en un espacio común de aparición, distinguiéndose y develando así su unicidad [*uniqueness*]. Es

¹⁶⁶ Existen varios trabajos sumamente esclarecedores sobre la noción de mimesis aristotélica en Arendt. En particular, los de Castillo Merlo (2015) y Arese (2019) se enfocan en su reapropiación de la mimesis en términos narrativos, convirtiéndola en una forma de relato. Aunque aquí no continuamos esa lectura, como se verá, le somos deudoras.

¹⁶⁷ En lo que sigue, designamos como características o dimensiones de la acción a una serie de cualidades inherentes a ella, es decir, que hacen a la acción, y que la diferencian de la labor y del trabajo. Si bien Arendt menciona en primer lugar a la pluralidad, en aras de la organización de nuestro texto optamos por este orden que, esperamos, no altere su comprensión.

significativo que Arendt indica la importancia de esta cualidad de la acción ya en el segundo epígrafe al capítulo con una frase de Dante Alighieri. El autor italiano afirma que lo que el agente intenta por medio de su actuar es “explicar su propia imagen”, hacer “patente su latente yo”, y que eso le genera deleite y placer (Arendt, 2015: 199)¹⁶⁸. Tomando esta idea, Arendt sostiene que una acción es significativa cuando revela “quién” [*who*] es el agente. Esta revelación “no es la exposición de una interioridad latente que ahora muestra la luz”, ni la exhibición de una esencia oculta, sino el “nacimiento de una singularidad que no existía antes de la acción misma” (Paredes Goicochea, 2017a: 33)¹⁶⁹.

Arendt advierte que quien es un agente no debe confundirse con qué [*what*] es alguien. El qué comprende el conjunto de “cualidades, dotes, talentos y defectos” (Arendt, 2015: 203) que el agente comparte con otros como él y que puede exhibir u ocultar a su antojo: aquellos rasgos como su profesión, sus características físicas o su carácter (Tchir, 2017: 34). Pero estos rasgos no dan cuenta de la unicidad de ese alguien, de su identidad, su personalidad, de quién es, de aquello que para Arendt “está implícito en todo lo que ese alguien dice y hace” y que, a diferencia del qué, no puede mostrarse o esconderse a libre antojo —dado que la manifestación del quién no es un fin o deseo voluntario—. De hecho, según Arendt, nadie sabe a quién descubre sus palabras y actos, por lo que es probable que “el ‘quién’ que se presenta tan claro e inconfundible a los demás, permanezca oculto para la propia persona” (2015: 203).

Dice Arendt: “Solo podemos saber quién es o era alguien conociendo la historia de la que es su héroe, su biografía” (Arendt, 2015: 210). Abrevando nuevamente en el vocabulario dramático, Arendt denomina al actor o agente, “héroe” y evoca la definición homérica del término: “El héroe que descubre la historia no requiere cualidades heroicas; en su origen la palabra héroe, es decir, en Homero, no era más que un nombre que se daba a todo hombre que participaba en la empresa troyana y sobre el cual podía contarse una historia” (Arendt, 2015: 210). Despegando el

¹⁶⁸ El primer epígrafe es una frase de Isak Dinesen (Karen Blixen) sobre la narración y su capacidad para ayudar a sobrellevar el dolor: “Todas las penas pueden soportarse si las ponemos en una historia o contamos una historia sobre ellas”. El segundo, la cita de Dante: “Porque en toda acción, lo que intenta principalmente el agente, ya actúe por necesidad natural o por libre voluntad, es explicar su propia imagen. De ahí que todo agente, en tanto que hace, se deleita en hacer, puesto que todo lo que es apetece a su ser, y puesto que en la acción el ser del agente esta de algún modo ampliado, la delicia necesariamente sigue... Así, nada actúa a menos que [al actuar] haga patente su latente yo” (Arendt, 2015: 199).

¹⁶⁹ Dejamos la cursiva tal como aparece en el original. En la nota al pie 8, Paredes Goicochea explica que se apropia de este término empleado por Étienne Tassin, y no por Arendt, porque no sólo da cuenta del carácter de distinción y unicidad que comprende la revelación del quién arendtiano sino que permite pensar esa revelación como un proceso de subjetivación política.

término de la carga semántica que relaciona la heroicidad con la “excepcionalidad del individuo” más que a “la acción y sus circunstancias” (Arese, 2019: 22-23), Arendt afirma que las habilidades del héroe no son sobrenaturales, extraordinarias o divinas, sino que héroe es todo hombre libre. Como añade en una nota al pie a la cita anterior, “la palabra *herós* tiene ciertamente una connotación de distinción, pero sólo de la que era capaz todo hombre libre. En ningún lugar aparece el posterior significado de ‘semi-dios’, que quizás procedía de una deificación de los antiguos héroes épicos” (2015: 210, nota al pie 10). También, la interpretación arendtiana del héroe homérico está teñida por su lectura de Aristóteles, quien en su Poética sostiene que el héroe debe ser alguien como nosotros o mejor, pero nunca perfecto: ante todo, debe actuar (Aristóteles, 2020). Como resume Arese, “la grandeza de la tragedia no reside” en “las características extraordinarias del héroe [...], sino en la acción que emprende en el mundo humano” (2019: 23).

Volvamos a la extensa cita en la que Arendt se refiere al teatro como el arte político por dos motivos. Ya repusimos el primero (que representa el flujo del actuar), ahora nos ocupamos del segundo: el teatro. Sostiene Arendt que el teatro “es el único arte cuyo tema es el hombre en su relación con los demás”. Con esto Arendt se refiere a la pluralidad humana, el tema que dejamos “picando” al final del primero capítulo. La pluralidad es una de las nociones más importantes de Arendt, y sin ella es imposible concebir a la acción. De hecho, es la primera palabra en su capítulo sobre esta categoría: “la pluralidad humana”, comienza Arendt, “básica condición tanto de la acción como del discurso, tiene el doble carácter de igualdad y distinción” (Arendt, 2015: 200). Ahora bien, vayamos más despacio. En la introducción a *La condición humana*, Arendt aclara que existen tres actividades fundamentales, la labor, el trabajo y la acción, y que cada una se corresponde a una de las condiciones básicas bajo las que se da el hombre vida en la tierra: vida, mundanidad y pluralidad. En otras palabras, así como vida es la condición que corresponde a la labor, y la mundanidad al trabajo, la condición básica de la acción es la pluralidad, a la que define como “el hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la tierra y habiten en el mundo” (2015: 22). Para Arendt, la pluralidad más que relacionarse con la política es “no sólo la condición *sine qua non*, sino la *conditio per quam* de toda la vida política” (Arendt, 2015: 22). Y esto porque no se trata de la mera multiplicidad de individuos o la diversidad de opiniones, sino del hecho de que los hombres viven en el mundo “entre iguales”, pero como seres distintos y únicos, (Arendt, 2015: 202). Es decir, si bien todos los seres humanos pertenecen a la misma especie y son lo suficientemente similares como para entenderse, no hay dos hombres absolutamente iguales, ya

que cada uno cuenta con una biografía y una perspectiva únicas. Además, en tanto iguales, pueden anticiparse y prever para el futuro, pero por ser distintos, precisan del discurso y de la acción para hacerlo.

Dado que este “estar con los demás”, la pluralidad, es lo que define la política para Arendt, lo que quiere decir es que el teatro (la tragedia) logra trasponer la esfera política de la vida humana en escena, representando la trama de relaciones que los hombres entretienen con sus acciones y palabras. Esta idea, la de “trama” es central para Arendt. Con ella, la autora hace referencia a que las acciones humanas se entrecruzan, forjando relaciones que a su vez se entrelazan, formando una red (*web* es la palabra en inglés) o un tejido intangible. Mediante la noción de trama, entonces, Arendt busca resaltar la idea de que las acciones de los hombres no acaecen en un espacio en vacío y en blanco, sino en uno común, por lo que sus acciones, por decirlo de alguna manera, se tocan, se chocan, se anudan, se entretienen y entran en conflicto con las acciones de otros, produciendo historias. Dice Arendt:

La esfera de los asuntos humanos, estrictamente hablando, está formada por la trama de las relaciones humanas que existe dondequiera que los hombres viven juntos. La revelación del ‘quién’ mediante el discurso, y el establecimiento de un nuevo comienzo mediante la acción, cae siempre dentro de la ya existente trama donde pueden sentirse sus inmediatas consecuencias (Arendt, 2015: 207).

En la medida que actuar implica darse a conocer mediante acciones y palabras, sólo puede tener lugar en un contexto signado por la pluralidad. En este sentido, la acción necesita de la presencia de los otros, “de la misma manera que el artista necesita de los espectadores; sin la presencia y el reconocimiento [*acknowledgement*] de los otros, la acción perdería su significatividad” (d’Entreves, 2019). La revelación del quién, que dota de significado a la acción que vimos más arriba no es, entonces, una experiencia solitaria, sino que sólo tiene lugar en la “pura contigüidad humana” [*sheer human togetherness*] (Arendt, 2015: 204), cuando el agente está con otros. “Por lo tanto, la acción no sólo tiene un carácter de revelación, sino de vinculación entre los agentes. Ella da también nacimiento a una comunidad de actores que se encuentran y se vinculan entre sí actuando” (Paredes Goicochea, 2017a: 34). Una respuesta a la pregunta que encabeza este apartado es, entonces, que, para Arendt, la tragedia es política por su inigualable capacidad para dar cuenta de la acción humana tal como esta se desenvuelve en un mundo que es común y compartido por los hombres. Con este “dar cuenta” lo que queremos decir es que la tragedia logra

poner en escena lo que para Arendt son las características de la acción y de la trama de relaciones que los hombres tejen entre sí y con el mundo.

Ahora bien, ¿cuáles son estas características de la acción y cómo se relacionan con la tragedia? Ya mencionamos dos: la pluralidad y la revelación del quién. Una tercera característica es una que hemos visto repetidas veces a lo largo de la tesis: la contingencia. Esta característica se encuentra estrechamente ligada tanto a la condición de la pluralidad como a la definición de acción como el comienzo espontáneo de algo nuevo. Como mencionamos más arriba, Arendt no entiende a la acción como la expresión de la intencionalidad o la voluntad de un sujeto soberano, sino como la capacidad de poner algo en movimiento, de tomar la iniciativa y hacer que algo inédito se manifieste en el mundo (Paredes Goicochea, 2017a: 32). En este sentido, cada acción no es sólo un nuevo comienzo, sino un comienzo inesperado, que no puede deducirse de cualquier cosa que haya ocurrido anteriormente. Este carácter espontáneo de la acción implica, además, que tampoco se pueda predecir su desarrollo, ni tener la certeza de que llevará a cabo¹⁷⁰. Toda nueva acción, dice Arendt, se inserta y tiene lugar en esta red de relaciones humanas, “con sus innumerables y conflictivas voluntades e intenciones”, lo que ocasiona que la acción “casi nunca realice su propósito” (Arendt, 2015: 209)¹⁷¹.

Esta última afirmación de Arendt sintetiza muy bien las tres “frustraciones” o “calamidades” de la acción: la imprevisibilidad de su resultado, la irreversibilidad del proceso y el carácter anónimo de sus autores (2015: 241). Puesto que las nuevas acciones se introducen siempre en un espacio conformado por muchos, aquello que un agente pone en marcha es casi siempre alterado, desviado y modificado por las iniciativas de otros, por lo que su resultado es siempre incierto. El agente es incapaz de predecir y controlar el curso y las consecuencias de aquello que inicia, y “solo sabrá lo que ha hecho cuando sea demasiado tarde” (Canovan, 1995: 132). De la misma manera, es imposible deshacer o revertir lo hecho. Como menta la frase, lo hecho, hecho

¹⁷⁰ “Lo nuevo siempre se da en oposición a las abrumadoras posibilidades de las leyes estadísticas y de su probabilidad” que equivalen a la certeza, por lo que “lo nuevo siempre aparece en forma de milagro” (2015: 202). Arendt equipara a la acción con los milagros, no porque se trate de eventos sobrenaturales o religiosos, sino por su capacidad de interrumpir la normalidad, de dar lugar a “lo absolutamente inesperado”. Dado que los milagros son manifestaciones incalculables e impredecibles, no hay forma de preverlos ni de saber cuándo sucederán, por lo que no pueden deducirse o imputarse a encadenamientos causales. Así, a la manera del milagro, la acción abre a los seres humanos la posibilidad de realizar a partir de sí mismos “lo infinitamente improbable” (Arendt, 2015: 202).

¹⁷¹ Traducción modificada, ya que la versión en castellano dice lo contrario de la versión original en inglés. En esta última Arendt afirma: “that action almost never achieves its purpose”.

está. Así, al actuar los agentes desencadenan consecuencias que no desean ni pretenden, e incluso que ni siquiera imaginan, a la vez que inician procesos que no pueden deshacer.

Esto último se relaciona con la tercera frustración de la acción: la ausencia de un autor último. Debido a todo lo dicho anteriormente, resulta difícil, sino imposible, pensar que determinada acción pueda ser imputada a un sujeto en particular:

Que quien actúa nunca sabe del todo lo que hace, que siempre se hace ‘culpable’ de las consecuencias que jamás intentó o pronosticó, que por muy desastrosas o inesperadas que sean las consecuencias de su acto no puede deshacerlo, que el proceso que inicia nunca se consuma inequívocamente en un solo acto o acontecimiento, y que su significado jamás se revela al agente, sino a la posterior mirada del historiador que no actúa (Arendt, 2015: 253)

De esta manera, “el actor siempre se mueve entre y en relación con otros seres actuantes, nunca es simplemente un ‘agente’ [*doer*] sino que siempre y al mismo tiempo es un ‘paciente’ [*sufferer*]” (Arendt, 2015: 213). En otras palabras, al actuar, al mismo tiempo que pone en marcha procesos, el actor se inserta en una inextricable red de acciones y eventos, creada también por otros actores. Por eso, a la vez que actúa, se ve afectado por las acciones de los otros. Dado que toda acción provoca una reacción, que es en sí misma una nueva acción “que toma su propia resolución y afecta a los demás” (Arendt, 2015: 213), lo que se crea es una reacción en cadena sin fin cuyas consecuencias son ilimitadas (Paredes Goicochea, 2017a: 37). “[E]l acto más pequeño”, aún en las circunstancias más limitadas, “lleva la simiente de la misma ilimitación, ya que un acto, y a veces una palabra, basta para cambiar cualquier constelación” (Arendt, 2015: 214). Y debido a la ilimitación de la acción, el proceso de un acto puede “literalmente perdurar a través del tiempo hasta que la humanidad acabe” (Arendt, 2015: 253). Sin embargo, esto no significa que la acción y sus efectos sean “durables”. Muy por el contrario, una cuarta característica de la acción está dada precisamente su fragilidad, y en la era moderna, su inseguridad.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona esto con la tragedia en Arendt? En este punto, seguiremos a Laura Arese, quien plantea la influencia de la noción aristotélica de *hamartia*. Arese es muy cuidadosa, y advierte que Arendt no hace ninguna referencia explícita, pero propone que “su interpretación de la acción recoge dos rasgos que distintos autores vinculan con esta noción aristotélica” (Arese, 2019: 22). La *hamartia* indica, en primer lugar, que el error deriva de la propia acción del héroe, no de un poder sobrenatural ni un destino arbitrario; y, en segundo lugar, que la acción del héroe, en conjunción con otras circunstancias exteriores (en especial, la acción de otros personajes), desata una serie de sucesos que escapan al control de los personajes e incluso los lleva

a su ruina. Ya vimos la caracterización arendtiana del héroe y la importancia que le imprime a la acción por sobre el carácter del personaje. Aquí, además, Arese agrega cómo el héroe trágico precisa de la narración de los otros para hacer a su acción grande, es decir, depende constitutivamente de los demás. El segundo rasgo de la hamartia condensa los aspectos de la acción de los que hablábamos más arriba: su contingencia e imprevisibilidad. Así, propone Arese, Arendt sugiere un particular concepto de “destino” que no significa ni arbitrariedad ni necesidad histórica, sino que “aquello que acaece al agente o ‘héroe’, no son fuerzas objetivas frente a las cuales sólo le cabe el papel de víctima, sino algo que se deriva de su propia intervención en el mundo, una consecuencia de su propia espontaneidad” (2019: 24)¹⁷². Esta conjunción de la noción de héroe con la de hamartia (que es propia del héroe) guarda una enorme afinidad, dice Arese, con el concepto de acción arendtiano, e ilustra claramente dos puntos de este último: el protagonismo de quien emprende una acción y su incapacidad de determinar el curso de los acontecimientos, lo que arriba identificamos como el hecho de que el agente es actor, pero no autor de sus acciones y la historia que estas escriben.

Arendt, creemos, supo ver la cómo la tragedia pone en “el centro a la acción en su espacio de despliegue” dando cuenta de la contingencia, imprevisibilidad y fragilidad de esa acción, y también de “ese mundo humano, constituido por tramas de leyes, instituciones, demandas morales y religiosas que todos podemos reconocer” (Arese, 2019: 21). Así, ella se nutre de la tragedia para arribar a su conceptualización de la acción, y a su vez, la lectura de Arendt puede iluminar la acción de los propios personajes.

IV.2. LA TRAGEDIA Y “EL MALEFICIO DE LA VIDA ENTRE MUCHOS”

En este apartado, volvemos sobre los temas centrales del segundo capítulo de esta tesis: la contingencia y la pluralidad. Es que Arendt no fue la única en colocar a la pluralidad humana en el centro de sus preocupaciones. Más recientemente, y del otro lado del Atlántico, el filósofo francés Étienne Tassin se valió sobre todo de Arendt y de Maurice Merleau-Ponty¹⁷³ para reflexionar sobre lo que significa actuar políticamente en una democracia bajo la condición humana de la pluralidad,

¹⁷² Arese se basa en el siguiente fragmento de Arendt en su diario filosófico: “Historia y destino: sólo hay historia porque lo hecho por nosotros se convierte en misión (destino) para otros. Y en cuanto nosotros somos una espontaneidad que nunca cesa, también lo que nosotros hacemos se nos convierte en destino” (Arendt, 2006: 65).

¹⁷³ También recurre, entre otros, al filósofo checo Jan Pato Čka y al francés Cornelius Castoriadis. A este último nos referiremos en breve.

a la que, siguiendo a Merleau-Ponty, prefiere denominar coexistencia o “*vie à plusieurs*” (traducido como “vida entre muchos”, “vida en común” o “vida en plural”)¹⁷⁴. Lo interesante de la lectura de Tassin para una tesis que busca pensar la acción política desde y con la tragedia, es que él recurre a la tragedia griega: “Los atenienses inventaron al mismo tiempo la tragedia para dar cuenta de esta situación política propiamente humana, y aún más, particularmente democrática” (Tassin, 2012: 17). Esta “situación política propiamente humana” y “democrática” es nada más ni nada menos que la condición humana de la pluralidad, que, según el autor, dota a la política de una dimensión trágica¹⁷⁵. Así, entendiendo al drama como trasposición de la acción, Tassin se propone dar forma a una filosofía de la contingencia que “se prolongue en una filosofía de la acción política que honre la contingencia en su indeterminación” (2012: 55).

Aunque en los distintos capítulos que lo componen Tassin trata distintos temas (como la justicia, la disidencia o la revolución) en diálogo con las tragedias, el eje que vertebra el libro es “la hipótesis del maleficio”, que trata con profundidad en el segundo capítulo. Es decir, el hecho de que lo que emprendemos en política se despliega de maneras diversas a las esperadas, “de manera tal que el fracaso es una parte inevitable de la vida política” (Tassin, 2012: 18). Empero, Tassin aclara que con “maleficio” no quiere implicar que las empresas humanas estén condenadas al fracaso, sino poner de relieve las aporías de la acción política. Siguiendo a Merleau-Ponty¹⁷⁶, Tassin entiende que la condición humana de la pluralidad es como un maleficio (y ese “como” es importante porque indica que es un principio heurístico); es decir, no implica necesariamente la fatalidad de las acciones, sino más bien lo que Max Weber denomina la “paradoja de las consecuencias”, según la cual el resultado de una acción puede guardar una relación absolutamente

¹⁷⁴ Arendt leyó a Merleau-Ponty hacia el final de su vida, y recurre a *Signos* (1960) y *Lo visible y lo invisible* (1964) en *La vida del espíritu* (1977). Sin embargo, como explica Paredes Goicochea, las afinidades que pueden encontrarse entre sus interrogaciones sobre la política no son pocas. Ambos, atentos lectores de Maquiavelo, piensan la política “a partir de una fenomenología de la acción humana en la que se destaca no sólo su contingencia en condiciones de pluralidad, sino también su carácter conflictivo en conexión con la visibilidad y la aparición de los actores” (2017, 53). En “Contingencia de la acción y espacialidad del conflicto. Encuentros y desencuentros entre Arendt y Merleau-Ponty” (2017b), Paredes Goicochea lleva adelante una comparación minuciosa de los autores en torno a la contingencia de la acción y el conflicto, y en “Violencia y contingencia de la acción política en Hannah Arendt y Maurice Merleau-Ponty” (2017c), compara cómo entienden ambos el vínculo entre violencia y acción política. Asimismo, en su libro *Política, acción, libertad. Hannah Arendt, Maurice Merleau-Ponty y Karl Marx en discusión* (2017a), el autor pone en diálogo a Arendt y Merleau-Ponty para presentar una novedosa y fascinante lectura de la acción en Marx.

¹⁷⁵ “Los atenienses inventaron al mismo tiempo la tragedia para dar cuenta de esa situación política propiamente humana, y más singularmente democrática. Y para poderla asumir política y democráticamente. Porque la política se desarrolla a partir de la condición humana, tiene una dimensión trágica. Nada para desesperarnos, ya veremos” (Tassin, 2012: 17).

¹⁷⁶ Tassin explica que esta definición se encuentra en el prefacio de “Humanismo y terror” (1947)

inadecuada, e incluso paradójica con su sentido originario (Tassin, 2012: 20). Pero, además, la hipótesis o metáfora del maleficio permite hacer foco precisamente en la acción, en los actores, en las situaciones. “En sentido político, el destino no es la obra de Dios sino de la suerte”, dice Tassin, haciendo referencia al sorteo ateniense. Pero una suerte que depende, en última instancia, de los hombres y de las acciones que llevan adelante. Aquí Tassin retoma a Cornelius Castoriadis, para quien, como vimos en el primer capítulo, la democracia es un régimen trágico porque es un régimen del riesgo, debido a que no existe una fuente o norma justificación final, un fundamento extra-social para las acciones de los hombres. Como dice Tassin,

Lo trágico no es entonces la sumisión al destino, sino el calvario que constituye para los hombres, ante todo, el hecho de decidir según un conocimiento limitado y poco fiable; luego, el hecho de asumir actuar entre muchos de acuerdo con estas decisiones inciertas; y, finalmente, el hecho de que lo que deciden nunca se hace de la forma que ellos creen que debería hacerse. Pero eso sigue diciendo poco. Porque, tal es la lección de Edipo, lo trágico se reconoce por el hecho de que es precisamente lo que los hombres emprenden para evitar lo peor que sucederá (2012: 22).

Lo trágico, entonces, es una posición política asumida (Ni Dios, ni la ciencia, ni la naturaleza: el *demos*), y el destino, “sólo el nombre que hace aceptable y sensata esta contingencia tan difícil de asumir” (2012: 54).

En el segundo capítulo, Tassin se detiene específicamente en las características centrales de este maleficio, al que vincula, pero distingue de la maldición. Estas son la contingencia y la imprevisibilidad, la ambivalencia de las situaciones y la ambigüedad de las acciones y empresas humanas, el desdibujamiento [*brouillage*] de los juicios y de los significados, la división de las conciencias y de los comportamientos, y la diferencia entre maldición y maleficio. Vamos a explayarnos en algunas. Con respecto a la primera, Tassin explica que la imprevisibilidad concierne no sólo al futuro, como vimos con Arendt, sino también al pasado, lo que implica una “doble ignorancia, la de nuestra procedencia y destinación” (Tassin, 2012: 57). Esto conduce a la segunda característica, que refiere al hecho de que una acción puede provocar “otra cosa” que la buscada, y que, como dice Merleau-Ponty, “sin embargo el hombre político asume las consecuencias” (Tassin, 2012: 59). Tassin explica que esta ambigüedad lleva a la inversión de los valores, que también es tan ineluctable como impredecible: una inversión que “hace que lo que quizás sea sólo un error” para el actor “sea una falta para los demás”, o que una negligencia personal devenga un “drama público” (2012: 59). Por ejemplo, lo que Edipo consideró que le garantizaba el éxito, es decir, abandonar Corintio e ir a Tebas, constituye precisamente su perdición.

¿Pero qué significa el éxito o fracaso de una acción en política? O más importante aún, ¿es el éxito el criterio de una acción, cualesquiera sean las intenciones y los medios que la mueven? Para Tassin, pensar la política, definida como la vida en plural, en términos de un maleficio, habilita un examen más allá del éxito o del fracaso (2012: 23). “El éxito es accidental”: esa es la lección de la tragedia según el francés, lección que una mirada al maleficio de la vida entre muchos corrobora. Escribe Tassin:

Si el fracaso se refiere principalmente al actuar entre muchos, a la presencia de otros, entonces es en esta presencia de otros y en el acto que condiciona —en la pluralidad que Hannah Arendt dirá que es un hecho mundano, una ley terrestre y una condición humana— y en el actuar que condiciona, que debemos buscar lo que da cuenta de que no hay nada desesperado en este fracaso. Porque esta pluralidad es también lo que da sentido a una acción dedicada por definición a fallar o errar su objetivo: en virtud del comienzo, del nacimiento, de la revelación, de la manifestación. En definitiva, el maleficio de la vida con los demás descansa sobre la pluralidad que da sentido a la política. Correlativamente, es necesario reconocer que no se puede juzgar una acción, como sugiere Merleau-Ponty, solamente por el criterio de su éxito, ni tampoco por el de sus intenciones: se la juzgará por lo que produce en tanto acción, ya sea sobre el acto mismo en el momento de su despliegue, sobre la comunidad de actores a la que da nacimiento y sobre el espacio de aparición que despliega con ella. Entonces es posible, desde este ángulo, que, en su fracaso, la acción tuvo éxito mientras que no tuvo éxito (2012: 61-62).

De manera similar se expresa Gabriela Bastera, cuando se pregunta qué significa que una acción esté “bien escogida” [*well chosen*]. “Parece”, dice Bastera, “que el concepto de actuar bien es circular, debido a que se aplica retrospectivamente a una acción considerada buena cuando esta genera buenos resultados” es decir, cuando “realiza las intenciones del agente” (2004: 25). Sin embargo, lo que Bastera no aclara es la última frase de la cita de Tassin: que es posible que en el fracaso la acción tenga éxito.

Ahora bien, ¿no se condice esto con lo que advertimos al final del segundo capítulo en relación a Hamlet y a Bruto? No podemos juzgar que Hamlet actuó “mal” porque murió, después de todo, una de sus intenciones era, y lo dijimos varias veces, corregir ese tiempo maldito. ¿No es eso lo que logra colocando la corona sobre la cabeza de Fortimbrás? La tragedia, creemos, permite visualizar precisamente como el éxito o fracaso de las acciones, las acciones políticas, no depende únicamente del actor, ni de la cualidad de la acción, sino más bien que, por el hecho de la pluralidad, nuestras acciones dependen también de otros, tanto para su éxito, su fracaso, o siquiera para ser llevadas adelante. Y esto aplica no solamente a las acciones concertadas. Si cambiamos la perspectiva, Hamlet puede haber actuado “bien”, ya que sin saberlo ni pretenderlo de antemano, dio a Elsinor el gobernante que necesitaba.

La tragedia pone en escena esa dependencia humana, que limita, pero también habilita las acciones. Una dependencia que además vuelve a los hombres responsables ante otros. Como explica Bastera, “la responsabilidad por la propia acción no se relaciona con elegir bien una acción (¿qué significa eso, después de todo?) sino atender a sus resultados”, a cómo afecta a las otras personas (2004: 25). La tragedia (la griega, la calderoniana y la shakespeareana) nos muestra cómo la acción emerge siempre en tensión con el fracaso y los límites, pero son estos los que revelan no sólo cuán vulnerable es la acción, sino también la dependencia de y responsabilidad hacia los otros.

IV.3. CUANDO LO PRIVADO SE HACE PÚBLICO: EL SUICIDIO FEMENINO EN LA TRAGEDIA

En el apartado IV.1 dijimos que la acción política es aquella que tiene lugar en un espacio de aparición común, compartido, de muchos. Si esto es así, ¿qué sucede con nuestra afirmación de la politicidad del suicidio de Ofelia (y de Lucrecia y Porcia), que fue el objeto del tercer capítulo de esta tesis? Como vimos, la mayoría de las veces los suicidios femeninos tienen lugar en la privacidad del hogar, o en espacios concebidos como privados. Sin embargo, estos tienen un efecto en la trama en la que se insertan. Un efecto, sostenemos, político, si se entiende a la política en términos arendtianos, como la trama de las relaciones humanas en las que tienen lugar.

Tomando como punto de partida esta acción extremísima —el suicidio de las mujeres en la tragedia— en este apartado nos abocamos a la distinción y la relación entre público y privado en Arendt y su vínculo con la acción política. La separación entre la esfera pública y la esfera privada que la autora desarrolla en el segundo capítulo de *La condición humana* ha sido objeto de numerosas críticas provenientes en particular —aunque no exclusivamente— del feminismo. Por eso, tras repasar el argumento de Arendt, analizamos cómo fue interpretada la distinción arendtiana público/privado desde el feminismo de la denominada “temprana segunda ola feminista” en Estados Unidos, valiéndonos de manera sucinta de los argumentos de Adrienne Rich, Mary O’Brien, Hannah Pitkin y Wendy Brown¹⁷⁷. Nuestra intención es analizar cómo leyeron a Arendt,

¹⁷⁷ En su tesis de doctorado, “*Sisterhood, Natality, Queer. Reframing Feminist Interpretations of Hannah Arendt*” (2016), Julian Honkasalo explora la recepción feminista de la obra de Arendt, a partir de una categorización compuesta por tres grupos de interpretaciones feministas de la obra de Arendt desde la década de los ochenta hasta la actualidad. La primera se enmarca en lo que Honkasalo denomina “sororidad” [*sisterhood*], entre las que alinea a Rich, Pitkin y Brown, que critican a Arendt por su silencio y falta de solidaridad en relación a los movimientos feministas y las cuestiones de género, e incluso la acusan de masculina y machista. El segundo grupo de interpretaciones surge en la década de los noventa cruzando el Atlántico, con representantes como Adriana Cavarero y Julia Kristeva, quienes recuperan la contribución implícita de Arendt al movimiento feminista a partir de nociones “femeninas”, como las de

para luego contraponer sus conclusiones con otra serie de lecturas, también feministas, pero más recientes, que se nutren de sus conceptos, articulándolos, para pensar la contemporaneidad. Así, antes de volver a Ofelia, nos dirigimos a la interpretación de Judith Butler, quien, dejando de lado “las inconsistencias justa o injustamente identificadas en el pensamiento de Arendt” (Plot, 2018: 15), propone trabajar sus conceptos para hacerlos más productivos.

Arendt aborda la distinción entre las esferas de lo público y lo privado en el segundo capítulo de *La condición humana*. La palabra público, explica, tiene dos significados relacionales, pero no equivalentes: primero, que todo lo que aparece en público puede ser visto y oído por todo el mundo, por otros que ocupan posiciones diferentes y cuya presencia nos asegura su realidad; segundo, significa aquello que es común a todos, en oposición a lo que poseemos privadamente. Por su parte, la palabra privado proviene de privación, y “la privación de lo privado”, dice Arendt, “radica en la ausencia de los demás”, a tal extremo que el hombre privado “es como si no existiera”, puesto que “la realidad proviene de ser visto y oído por los demás” (2015: 67). Lo público, entonces, coincide con el espacio de aparición, con el escenario creado por, y en el que se despliega la acción. Las acciones en el espacio público nacen de la libertad, en oposición a la necesidad. Arendt reconoce que el hombre está sujeto a la necesidad, sobre todo a la de mantenerse vivo, pero entiende que esa necesidad debe ser atendida en el espacio privado y dejada de lado al actuar políticamente, puesto que la libertad sólo puede existir cuando las necesidades de la vida están satisfechas. De esta manera, Arendt admite que el espacio de aparición depende, en cierto sentido, del espacio privado, o al menos que lo presupone. Ella es explícita: el espacio privado es importante y necesario, no solo para el mantenimiento y reproducción de la vida, sino como un “lugar privado propio” (Arendt, 2015: 71), un refugio de las apariencias. Así, aunque afirma que “la distinción entre público y privado coincide con la oposición de necesidad y libertad, de futilidad y

natalidad, nacimiento y vida. El tercer grupo de interpretaciones proviene de las filas del feminismo posmoderno y queer, como lo llama Honkasalo, dentro del cual incluye a autoras como Bonnie Honig, Mary G. Dietz, Linda Zerrilli, Amy Allen, Margaret Betz Hull y Judith Butler, entre otras, que conciben a Arendt como una precursora de las teorizaciones feministas sobre la performatividad y las críticas a la política de la identidad. Me detengo en Honkasalo ya que es el único estudio que tiene en cuenta no sólo las lecturas anglosajonas (como sucede con Young- Bruehl, Dietz y Maslin) sino que incluye también las europeas. La tesis de Honkasalo, de la que hacemos eco, es que las distintas lecturas se basan en diferentes momentos de su obra, lo que refuerza las divergentes lecturas (Honkasalo, 2016). Sin embargo, también nos nutrimos de la categorización que Dietz propone en “Feminist Receptions of Hannah Arendt” (1995).

permanencia”, en la misma oración aclara que “en modo alguno es cierto que sólo lo necesario, lo fútil y lo vergonzoso tengan su lugar adecuado en la esfera privada” (Arendt, 2015: 78).

Nuestra lectura es que la división entre público y privado establece una separación elemental entre aquello que debe permanecer oculto —el cuerpo y sus necesidades corporales, los procesos de subsistencia— y lo que debe ser expuesto a la vista de todos —la acción política—. Esta separación establece, en consecuencia, un régimen de visibilidad muy particular: una distribución específica entre aquello que tiene permitido aparecer y aquello que no lo tiene (Ingala, 2018: 38). En la misma medida, en Arendt el cuerpo se halla dividido¹⁷⁸: por un lado, un cuerpo privado, asido por las necesidades materiales y que, careciendo de discurso, usa la voz sólo para expresar dolor y placer, para llorar y gritar; por otro, un cuerpo público que, libre de esas necesidades, puede actuar y articular un discurso significativo (Ingala, 2018: 39). De esta manera, sugiere Emma Ingala, al régimen de visibilidad se superpone un régimen de audibilidad, una regla que determina qué puede y qué no puede ser pronunciado en público. Si en términos de visibilidad, “lo público está bañado de luz, [mientras que] lo privado está ‘oscuro y escondido’” (Ingala, 2018: 38), en términos de audibilidad, en lo público hay discurso, en lo privado gritos, voces... ruidos.

Arendt es conocida, como ella misma admite, por su afán por establecer distinciones, rastreando cómo se transforman y difuminan en distintos momentos históricos. Es cierto, entonces, que Arendt diferencia tajantemente la esfera pública de la privada¹⁷⁹. Y como adelantamos, la insistencia en esta separación ha sido uno de los aspectos más controvertidos de la recepción de su teoría. De hecho, se ha constituido en la “más decisiva en la teoría política feminista” (Dietz, 1995: 20). Las primeras interpretaciones feministas sobre Arendt aparecieron a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, dentro de la denominada segunda ola feminista estadounidense. Pensadoras como Adrienne Rich, Mary O’Brien y Hanna Pitkin (y más tarde Wendy Brown) se acercaron a Arendt como un ejemplo de mujer en una academia reinada por varones, creyendo o esperando encontrar en ella respuestas a las cuestiones que les interesaban e

¹⁷⁸ Y este será uno de los principales blancos de ataque del pensamiento feminista.

¹⁷⁹ Antes de continuar, y sin ánimos de “salvarla”, es preciso tener en cuenta el objetivo de Arendt al realizar esta distinción, que es, por un lado, esclarecer la importancia de un espacio de aparición (público) para la acción, y por otro, advertir sobre lo que denomina “el ascenso de lo social” en la modernidad. Es en este marco que la autora propone la distinción entre una esfera pública y una privada (y una social). Asimismo, no hay que olvidar que para Arendt “la separación entre lo público y lo privado surge del carácter fundacional de la experiencia griega y por lo tanto de su presencia —transformada, negada o limitada— en los momentos históricos occidentales genealógicamente vinculados con aquella experiencia” (Plot, 2018: 15).

interpelaban, como la opresión socioeconómica, la objetivación sexual, la crítica a la supremacía de los varones blancos y al patriarcado. Sin embargo, se vieron desilusionadas al no hallar en ella ninguna referencia ni al movimiento feminista ni a las temáticas femeninas, sino más bien silencio en torno a las cuestiones de género; o aún más alarmante: un sesgo netamente machista. Al igual que la mayoría de los trabajos en torno a Arendt que aparecieron tras su prematura muerte en 1975, los de la segunda ola feminista se circunscribieron a *La condición humana*¹⁸⁰. Asimismo, dado que los conceptos de “lo público”, “lo privado”, “lo social”, “lo político”, “el hogar”, abordados como pares conceptuales “privado/público”, “*oikos/polis*”, “lo social/lo político”, son los conceptos más significativos para esta temprana ola, estas interpretaciones se abocaron casi exclusivamente al segundo capítulo, aquel sobre “Las esferas privada y pública”. Acusando a Arendt de grecofilia y, por consiguiente, de un sesgo de género [*gender bias*] heredado de los griegos, estas lecturas colocaron a Arendt “bajo la lógica de un esquema de interpretación binaria que postula una polaridad de género estática como su principal categoría analítica” (Dietz, 1995: 24)¹⁸¹. Veamos sucintamente a algunas de sus exponentes más influyentes.

Adrienne Rich fue la primera feminista estadounidense en escribir sobre Arendt. Según su lectura, el silencio de esta última en torno al género se debe a lo que Rich llama su glorificación de la *polis* griega como la experiencia política por antonomasia, una experiencia en la que las mujeres estaban relegadas al *oikos*, sin ninguna posibilidad de participación en los asuntos políticos. Para Rich, la demarcación jerárquica propuesta por Arendt resulta en una ontología política rígida y estéril que justifica la exclusión de las mujeres de la esfera de la libertad y de la política. De esto, la autora concluye que los conceptos y distinciones arendtianos están fuertemente generizados, y que refuerzan los estereotipos y concepciones misóginas de las mujeres y su papel en la sociedad¹⁸².

¹⁸⁰ Dietz señala lo inesperado de esto, debido al mayor interés que, comparativamente, habían suscitado en vida sus otros libros (Dietz, 1995: 21).

¹⁸¹ La cita original es: “Methodologically, they follow a strategy that places Arendt’s text under the logic of a binary interpretative schema that posits a static gender polarity as its core analytical category”.

¹⁸² En unos de los fragmentos más conocidos de “Condiciones de trabajo: el mundo común de las mujeres (1978)”, la autora afirma vehementemente: “El apartar a las mujeres de la participación en la vida activa, en el ‘mundo común’ y la conexión de este hecho con la reproducción, no es algo de lo que ella [Arendt] aparte la vista, sino que atraviesa el tema con una mirada que no ve. Esta ‘gran obra’ [La condición humana] se convierte así en una especie de fracaso que la ideología masculina no puede definir, y precisamente porque en términos de esta misma ideología se trata de un éxito conseguido a expensas de verdades que considera irrelevantes. Leer este libro, escrito por una mujer de gran espíritu y gran erudición, llega a ser doloroso, porque encarna la tragedia de una mente femenina impregnada de ideología masculina” (Rich, 1983: 250). Aunque no es el objeto de esta tesis, consideramos necesario aclarar que la interpretación de Rich parte de una definición errónea de la vida activa, a la que confunde con una esfera, de la que algunos pueden participar y otros no. Asimismo, amalgama la vida activa al concepto de acción, olvidando que la acción es una de las tres actividades que componen la vida activa, junto a la labor y el trabajo.

En consecuencia, Rich interpreta el silencio de Arendt respecto del género como una muestra de pensamiento masculino e incluso machista. La ignorancia (o peor, indiferencia) de Arendt respecto del sesgo de género en su distinción público-privado, así como su ceguera respecto de las injusticias sociales y políticas contra las mujeres y del papel que desempeñan en la sociedad y la política, es un claro signo, según Rich, de su complicidad con el patriarcado.

De manera similar, pero desde otro marco teórico, en *The Politics of Reproduction* (1981), Mary O'Brien interpreta *La condición humana* a partir de una generización de la distinción entre lo público y lo privado. O'Brien llega a esta conclusión por medio de tres movimientos: (1) caracteriza la discusión arendtiana sobre la vida activa en términos de dos naturalezas del hombre, lo que le permite (2) postular el problema de la naturaleza humana como el de la oposición binaria varón/mujer¹⁸³, y finalmente, (3) toma las categorías público/privado, por ser las que mejor se acomodan a la lógica que ella propone. De esta manera, O'Brien "hipermagnifica el par más obvio" del mapa conceptual arendtiano (Dietz, 1995: 24-25), emparejando lo público con lo masculino, con la política, la cultura y la unicidad, y lo femenino con lo privado, el cuerpo y la vida de la especie. Desde una lectura conceptualmente errónea, que confunde actividades con esferas, interpreta "la jerarquía que Arendt establece en la vida activa no como la superioridad existencial de la acción (pluralidad) sobre la labor (vida) y el trabajo (mundanidad), sino como la superioridad de una esfera (pública masculina) sobre otra (femenina privada)" (Dietz, 1995: 25).

Por su parte, en "Justice: On Relating Private and Public" (1981)¹⁸⁴, Hanna Pitkin sostiene que Arendt, al sustantivar los términos público y privado, en lugar de usarlos como adjetivos, termina hipostasiándolos en dos categorías ontológicamente separadas, cuando en realidad se trata de "términos correlativos" (2005: 3). Esto se explica por la "grecofilia masculina" de Arendt, que la lleva, por un lado, a relegar a las mujeres al hogar debido a su estrecho vínculo con el cuerpo, y por otro, a convertir al espacio público en una suerte de "club de chicos". Con respecto a lo primero, Pitkin cita una frase en la que Arendt afirma que lo corporal de la existencia humana ha estado,

¹⁸³ Como se advierte rápidamente, O'Brien comete un error similar al de Rich. Nuevamente, aunque nuestro interés no es debatir con O'Brien, consideramos pertinente criticar su visión, puesto que esta última entorpece una correcta comprensión de la propuesta arendtiana. Como Arendt aclara al comienzo del libro de 1958, condición humana no es sinónimo de naturaleza humana. Asimismo, el borramiento del trinomio labor/trabajo/acción por el de privado/público (desde el prisma del género), olvidando el concepto de lo social, pierde de vista la crítica de Arendt a la modernidad y al despliegue extensivo de la esfera económica capitalista de producción.

¹⁸⁴ El artículo fue traducido al castellano en el año 2005 como "Justicia. Acerca de la relación entre lo público y lo privado", en la revista Araucaria.

desde siempre, oculto en lo privado: “[o]cultos estaban los trabajadores, quienes satisfacían con sus cuerpos las necesidades (corporales) de la vida, y las mujeres, quienes garantizaban con su cuerpo la supervivencia física de la especie” (2005: 11). Con respecto a lo segundo, en una frase hartamente conocida Pitkin afirma que “Los ciudadanos de Arendt empiezan a parecerse a niños clamando atención (“¡Miradme, soy el mejor!”, “¡No, miradme a mí!”)”, y que alguien confirme “su coraje, su valor y su realidad” (2011: 13)¹⁸⁵. De esta manera, Pitkin reafirma la generización y dicotomización del par público/privado, acusando a Arendt de reservar el primero para los varones.

Por último, Wendy Brown dedica la primera sección de su *Manhood and Politics* (1988) a la noción de política en Aristóteles y Arendt. De manera similar a O’Brien, Brown lee en Arendt una estricta jerarquización dicotómica heredada de los griegos entre el *animal laborans* (vida, cuerpo, necesidad y “mujer”) y el ser humano (acción, política, libertad y “varón”¹⁸⁶). Brown arriba a una conclusión similar a la de O’Brien “pero desde otra dirección” (Dietz, 1995: 26). El espacio público arendtiano afirma un “apego sin remordimientos a una política de acciones masculinas librada de las preocupaciones de la vida y de las vidas de los otros” (Brown, 1988: 29). Según Brown, Arendt siente horror ante la necesidad y lo natural y, a un nivel patológico, intenta limpiar a la esfera pública y a la política de todo lo que la ensucie. “Al localizar la libertad en la esfera política, Arendt realiza el deseo falocéntrico de librarse de la esfera dentro de la cual la ‘Mujer’ se ha configurado tradicionalmente: el mantenimiento del cuerpo, la necesidad y la vida” (Dietz, 1995: 26). Así, Arendt sitúa la acción en un espacio fuera del cuerpo, en particular del cuerpo de las mujeres, que no pueden desprenderse de su necesidad, olvidando que el cuerpo es el vehículo de la acción, y, por ende, de la libertad (Brown, 1988: 196).

Como esperamos haya quedado claro, el feminismo de la década de los ochenta tuvo una enorme influencia en la interpretación de Arendt como la autora de “una separación extrema e inmodificable (es decir, no relacional) de lo público y lo privado” así como “de una separación también no relacional, entre el cuerpo en su relación con el mundo de la necesidad y el cuerpo en su relación con la libertad” (Plot, 2018: 13). Estas críticas, como vimos, pueden resumirse en la exclusión por parte de Arendt de las mujeres de la esfera pública y, por ende, de la política. Se trata de una exclusión doble, puesto que no sólo elimina a las mujeres de la política, sino también a las

¹⁸⁵ Traducción ligeramente modificada.

¹⁸⁶ En inglés el término es *manhood*, que se traduce como hombría, pero escogimos varón para mantener el paralelismo con mujer.

cuestiones o problemáticas femeninas. Desde estas lecturas, intentar leer las obras y personajes que abordamos en el capítulo anterior de la tesis desde una óptica arendtiana sería, cuanto menos, una empresa fútil e improductiva. Sin embargo, y afortunadamente, la exégesis de la obra de Arendt por parte del feminismo, no culmina allí.

A continuación, nos abocaremos a la lectura de Judith Butler quien, aunque no se define a sí misma como arendtiana (Butler y Athanasiou, 2017: 151)¹⁸⁷, en sus últimos trabajos sí forja un diálogo con Arendt, quien se convierte en una de sus interlocutoras predilectas y de sus principales pilares para la reflexión sobre la agencia política¹⁸⁸. En particular, y esto es lo que nos interesa, Butler entiende el espacio de aparición en términos relacionales similares a los de Arendt, con la que también comparte su concepción de los agentes (aunque Butler utiliza más las palabras sujeto y subjetividad) como no soberanos, porque su acción depende de relaciones con otros, que escapan a su control. Para Butler, los sujetos son el resultado de un ejercicio performativo¹⁸⁹, y es precisamente esta dimensión performativa la que le permite a Butler superar la división tajante entre espacio público y privado y volverla fructífera¹⁹⁰. Ahora bien, ¿de qué nos sirve la propuesta de Butler para pensar la acción política desde la tragedia? ¿Y cómo se relaciona esto con lo privado/lo público? Dirijámonos primero a Butler.

La postura ambigua de Butler con respecto a Arendt se asienta primordialmente en su rechazo a la tajante división arendtiana entre lo público y lo privado. Para la estadounidense, la exclusión de lo privado de la política condena a aquellos a cargo del hogar a convertirse en una “humanidad espectral, privada de peso ontológico, que no pasa las pruebas de inteligibilidad social

¹⁸⁷ De hecho, es un tanto reticente a este mote.

¹⁸⁸ Como se advertirá, estas reflexiones se basan y siguen de cerca las lecturas de Emma Ingala (2018) y Martín Plot (2018).

¹⁸⁹ De acuerdo a Emma Ingala, Butler desarrolla su noción de política performativa a partir de un conjunto de ideas de Arendt: “primero, y fundamentalmente, el espacio de aparición y la valorización del en-medio [*in between*]; segundo, la noción de derecho a tener derechos como algo que no es ni dado por naturaleza ni establecido por un código legal, sino erigido en la acción concertada; tercero, la concepción de un sujeto político puramente relacional, no soberano y plural; y cuarto, las observaciones de Arendt acerca de la convivencia no elegida con los otros y las consecuencias ético-políticas que de esto se desprenden (Ingala 2018: 40).

¹⁹⁰ Como señala Martín Plot: “Es precisamente esta dimensión performativa la que es, a veces, olvidada por aquellas miradas que no logran ver en *La condición humana* una fenomenología de la acción isonómica. Estas miradas se limitan, por el contrario, a plantear una positividad de la separación de lo público y lo privado —aquella propia de la ya mencionada experiencia histórica de la polis griega que sirve a Arendt de anclaje para su teorización de la acción isonómica— como lo único que nuestra autora se proponía teorizar. Superar los límites de esta última mirada es, para Butler, crucial, ya que Arendt nos permite entrever que ‘no puede haber una política de cambio radical sin contradicción performativa. Ejercer una libertad y afirmar una igualdad en relación con una autoridad que excluye ambas es mostrar cómo la libertad y la igualdad pueden y deben ir más allá de sus articulaciones existentes’ (Butler y Spivak: 2009: 89)” (Plot, 2018: 21).

para ser mínimamente reconocida” (Butler y Spivak, 2009: 53). Dado que ser y aparecer coinciden, esta “no-aparición” se corresponde con una “no-existencia” (Ingala, 2018: 40). Lo que más le llama la atención a Butler es la ceguera de Arendt respecto del “ostracismo que sufren aquellos confinados a lo privado y por ende al hecho de que el estatus privado es ya político”, aun cuando el estatus del paria (sin Estado y sin protección) fue una de sus preocupaciones centrales (Ingala, 2018: 41). Aunque Arendt admite que lo político depende de lo privado, dice Butler, no advierte que lo privado no es solo condición de lo político, sino parte de su definición (2019: 207).

Como dijimos, Butler encuentra una manera de leer a Arendt “contra ella misma”, una metodología que le permite “complementar y corregir el trabajo” de la autora alemana” (Ingala, 2018: 41)¹⁹¹. Así, Butler se apropia de varios aspectos del “espacio de aparición” arendtiano, al mismo tiempo que los desarrolla, haciendo visible sus puntos ciegos. Si nos detenemos en cómo Butler describe este espacio de aparición, lo primero que salta a la vista es el vocabulario explícitamente arendtiano: “el movimiento, la quietud o el estacionamiento de mi cuerpo en medio de la acción de otro, no es un acto mío ni tuyo, sino algo que ocurre en virtud de la relación existente entre nosotros, algo que surge de esa relación misma” (Butler, 2019: 16-17). El problema es que, en *La condición humana*, al concentrarse solamente en el interior del espacio de aparición, Arendt ignora las formas de exclusión, como los mecanismos de poder que distribuyen el “derecho a aparecer” y que “impiden que lo privado aparezca en público” (Ingala, 2018: 41). Como advierte Ingala, al incorporar estas formas de exclusión a su análisis, Butler “ofrece una nueva comprensión de lo político, que hace visible tanto los modos de regulación del espacio público como aquello que está en su exterior” (2018: 41). A diferencia de las feministas de la segunda ola, Butler recurre a otros textos además de *La condición humana*, sobre todo a *Los orígenes del totalitarismo*, en donde se halla, en su entender, el “germen de una política performativa”, es decir, de una nueva posibilidad para la vida política y social (Ingala, 2018: 40). Butler toma la noción arendtiana del “derecho a tener derechos”, que, según ella, habilita una comprensión de lo político en términos performativos. ¿Por qué? Porque este derecho a tener derechos no es ni una ley positiva ni un código legal, sino un derecho a la libertad que no existe antes de ser actuado. Como señala Butler, Arendt no concibe a la libertad como independencia o soberanía, sino como un ejercicio

¹⁹¹ Como me hizo notar Julia Smola, esta es una manera muy arendtiana de trabajar y leer autores.

concertado, y desde esta perspectiva el espacio de aparición es fundamentalmente performativo (Ingala, 2018: 41).

Otra de las cuestiones que Butler reconsidera es la que nos ocupó en el segundo apartado: la pluralidad. La estadounidense parte de la idea de que compartimos el mundo con otras personas que no elegimos. Si bien, hasta cierto punto, podemos elegir cómo y dónde vivir, e incluso a veces con quién, elegir con quién compartir la tierra es cometer genocidio, es decir “Nadie puede elegir con quien cohabitar la tierra (ese fue el error de Eichmann)” (Butler, 2012: 43). Que esta cohabitación no sea escogida ni deseada [*unwilled cohabitation*] implica que estamos unidos incluso a aquellos que no deseamos estarlo, y que el destruirlos en cierta manera nos destruye también a nosotros mismos. De manera similar a Arendt, la afirmación butleriana de la pluralidad no es “una celebración ingenua de las diferencias” sino el “reconocimiento de una alteridad que nunca puede ser asimilada”, de diferencias que, aunque tal vez nunca se reconcilien, “se ven obligadas a coexistir en una relacionalidad reñida y antagonística” (Ingala, 2018: 42). Butler, sin embargo, destaca una omisión en la conceptualización de Arendt: que la aparición en el espacio público es un ejercicio que requiere de una pluralidad de cuerpos, siempre e inevitablemente precarios. Aunque Arendt entiende la importancia del cuerpo en su concepción de la acción — central en la lucha en revoluciones o en la resistencia, en el discurso público— y de la natalidad (Butler, 2019: 205-206), se trata de un cuerpo que ha dejado atrás las necesidades, satisfechas en la esfera privada (esta es la crítica a los dos cuerpos que vimos más arriba con la crítica feminista). Sin embargo, para Butler, al igual que para otras feministas como Linda Zerrilli o Emma Ingala, Arendt, debido a su preocupación por los sin-Estado, los parias, etc., implícitamente reconoce la precariedad y la vulnerabilidad como cuestiones o hechos eminentemente políticos. En última instancia, “la política es siempre una política de cuerpos”, o entre cuerpos (Ingala, 2018: 43).

Tras identificar la intercorporalidad de la política¹⁹², Butler retoma las nociones de performatividad y de espacio público, poniendo el foco en aquello que es excluido de la esfera pública. “A Butler le interesa lo que sucede políticamente cuando aquello que debe permanecer oculto —lo irrepresentable, el tabú— ocupa el espacio público” (Ingala, 2018: 43). En palabras de Martín Plot:

Una de las formas en las que Butler recupera al pensamiento de Arendt es esta: la interpretación de la lucha de los sin papeles, de las personas transgénero, de las mujeres en

¹⁹² Martín Plot destaca que en este punto Butler es deudora/lectora de Merleau-Ponty (2018: 17-18).

ciertas (muchas) circunstancias, como la lucha por el derecho a aparecer en el sentido fuerte, en el sentido arendtiano de ser igualmente libres de actuar, de ser considerados, de ser tomados en cuenta, de no ser superfluos ni subordinados, de no ser descartables, de no ser los que siempre son sacrificados, de tener derecho a tener derechos (Plot, 2018: 20).

Como quedará en claro en breve, a los fines de esta tesis importan dos ejemplos o dos figuras que aparecen en las reflexiones de Butler en torno a estas cuestiones: Antígona y los indocumentados mexicanos que cantaron en público el himno de los Estados Unidos en castellano, dos figuras de exclusión de la esfera pública que sin embargo actúan políticamente, desafiando sus normas. En lo que resta del apartado, nos concentraremos en el ejemplo de Antígona, y concluiremos explorando qué más puede aportarnos un análisis de Ofelia para pensar la problemática público-privado. Volveremos, luego a los indocumentados. Pero primero, Antígona.

En el capítulo anterior ya hablamos de Antígona, condenada a morir en las profundidades de una caverna, y a permanecer en lo privado. Empero, Antígona habla (grita, canta) en público (en el camino a la caverna) para ser escuchada (aunque sea por los guardias encargados de custodiarla), reclamando su derecho a enterrar a Polinices. Lo central de esto, dice Butler, es que al actuar pone en acto una “contradicción performativa” (Butler y Spivak, 2009: 87) en el que “lo indecible se hace escuchar, tomando prestado y explotando los mismos términos que pretenden forzar su silencio” (Butler, 2001: 106). Si bien en *Antigone's Claim*, —de donde es la frase recién citada— el foco de Butler está puesto en estudiar los lazos de parentesco (y su análisis de lo público y lo privado enfatiza la mediación que estos brindan entre ambas esferas), ya allí advierte cómo Antígona

Actúa, aunque se le ha prohibido la acción, y su acto apenas es una simple asimilación de una norma existente. Y cuando actúa, como quien no tiene derecho a actuar, altera el vocabulario del parentesco que es precondition de lo humano, e implícitamente se plantea la cuestión de cuáles deben ser en realidad esas condiciones. Antígona habla desde el lenguaje del derecho del que está excluida, participando en el lenguaje de la reivindicación con el cual no es posible ningún tipo de identificación final (Butler, 2001: 110).

Al aparecer en público, utilizando en lenguaje público, hablando lo que no puede hablarse y diciendo “lo indecible”, Antígona desafía los límites de lo que es considerado político y exige su resignificación. A esto, Butler lo llama “catacreción” política: “una suerte de quiasmo dentro del vocabulario de las normas políticas”, producido por la acción de aquellos que justamente tienen prohibido actuar (Butler, 2001: 110; Ingala, 2018: 43). Esta es justamente la “igual libertad” (la acción isonómica) de Arendt, que Butler recoge: un “gesto instituyente”, “del orden del ‘puedo’, “del poder performativo” que “se actualiza en la espontaneidad de la revelación intersubjetiva”

(Plot, 2018: 19). En otras palabras, “[a]ctuar como si se lo fuera (libre) es la condición básica para serlo, para serlo políticamente, para serlo y hacerlo de modo tal que algo nuevo sea introducido en el mundo” (Plot, 2018: 20).

¿No resuena esto a aquello que comenzamos a plantear en el capítulo anterior en relación a Ofelia? Allí describimos minuciosamente los intentos de habla de Ofelia. Vimos cómo en los primeros tres actos Ofelia parece un peón en el juego de la corte y cómo, aplastada bajo la mirada misógina de Laertes, Polonio, Claudio y Hamlet, es reducida a una “nada”. Dijimos que ella intenta utilizar los pocos recursos verbales con los que cuenta: contesta a su padre y a su hermano y responde de distintas maneras a Hamlet, pero o es interrumpida o sus opiniones —y sentimientos— son descartadas. En la segunda parte de la obra, Ofelia cambia de estrategia. En contra de aquellos que no tienen en cuenta las canciones e intervenciones de Ofelia, (¡incluso al rey!), siguiendo a Kahn sostuvimos que éstas se encontraban cargadas de significado: por medio de sus canciones y el reparto de flores, Ofelia quiere desenmascarar la corrupción de Dinamarca, la hipocresía de la corona y la misoginia de su sociedad. Por medio de su canto, dijimos, Ofelia expresa su marginalidad y opresión, utilizando la música como una forma de resistencia. Ofelia canta todo aquello “indecible” y utilizando baladas conocidas, pero alterándolas, se apropia de las palabras de esa sociedad que la oprime y actúa como si fuera libre.

Pero aquí hay algo más, y eso es lo que nos gustaría explorar en el último apartado. Al igual que Antígona, habla y actúa en el espacio público como si fuera libre. Lo hace aun cuando le estaba prohibido, y de una manera que desconcierta. Ofelia usa toda su femineidad, que debe ser conservada en el ámbito privado, y la despliega en el espacio público, volviéndola política. Pero, sobre todo, Ofelia politiza sus dos acciones, cantar-repartir flores y suicidarse, dos acciones femeninas, no-políticas y típicamente privadas, trastocando así dos dicotomías constitutivas de la teoría política.

IV.4. LOGOS ES MÁS QUE HABLAR: OFELIA Y DOS TRASTROCAMIENTOS DEL DISCURSO

Volvimos, así, a Arendt. Comenzaremos citando dos fragmentos del quinto capítulo de *La condición humana*:

Mediante la acción y el discurso, los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano, mientras que su

identidad física se presenta como la única forma del cuerpo y el sonido de la voz, sin necesidad de ninguna actividad propia (Arendt, 2015: 203).

Speechless action would no longer be action because there would no longer be action because there would no longer be an actor, and the actor, the doer of deeds, is possible only if he is at the same time the speaker of words (Arendt, 1998: 178-179)¹⁹³.

Para Arendt, la acción está siempre acompañada del discurso. George Kateb explica que, aunque en *La condición humana* Arendt se esfuerza por distinguir teóricamente la acción del discurso como dos facultades diferentes, también afirma que los griegos estaban convencidos de que ambas facultades iban juntas. “El discurso es acción”, dice Kateb, “una acción más verdadera que lo que cualquier acto físico pueda ser” (2001: 133)¹⁹⁴. Empero, ¿es necesariamente esto así — no sólo en Arendt, sino más allá de ella—? ¿Es posible teorizar el silencio como acción?

Retomando aquello que anunciamos en IV.1 en torno a la acción y el discurso en Arendt, en los siguientes dos subapartados intentaremos complejizar la relación entre acción, discurso y silencio, para abrir a la posibilidad de pensarla de otra manera. En última instancia, la propuesta de este apartado final, es que no todas las acciones políticas están acompañadas de (o son) discurso, sino que el silencio y el uso de la voz de maneras no convencionales también pueden ser intentos de insertarse en el mundo, de modificar la trama de relaciones y de exponer el propio yo (Arendt, 2015: 210). Aunque el silenciamiento es sin dudas opresión, y lo opuesto a tener capacidad y posibilidad de discurso, el silencio como resistencia nos brinda otra lectura posible. Es más, como mostraremos con la figura de Ofelia, la dicotomía entre discurso y silencio no es tal si tenemos en cuenta que el silencio, como el discurso, puede compartir las características de la acción, y también que entre discurso y silencio existen a otras “variables” en el uso de la voz y en el sentido de ese uso, como el canto. Es decir, así como no todas las formas de palabra son discurso, y la acción puede ser quedarse quieto, el silencio puede ser acción¹⁹⁵. Por medio del discurso que la margina, Ofelia no logra ser escuchada, por lo que recurre a otras formas que terminan siendo más elocuentes: el canto y el silencio.

En este sentido, en el primer subapartado (IV.4.a) el objeto central es la voz, sobre todo, la voz cantante o que canta [*the singing voice*]. Siguiendo a Adriana Cavarero, nos enfocaremos en

¹⁹³ Este fragmento está ausente en la traducción al castellano de Paidós, por eso lo reproducimos en su idioma original.

¹⁹⁴ El fragmento completo original es el siguiente: “But speech is action; it is more truly action than physical acts were or can ever be. The heart of Arendt’s account of action in her writings is that authentic political action is speech —not necessarily formal speeches, but talk, exchanges of views— in the manner of persuasion and dissuasion. Political speech is deliberation or discussion as part of the process of deciding some issue pertaining to the public good”.

¹⁹⁵ Agradezco a Julia Smola nuestra conversación sobre el discurso en Arendt, y por supuesto la eximo de cualquier responsabilidad respecto del contenido de estas líneas.

una característica que en el primer apartado vimos que Arendt adjudica a la acción y el discurso político: la “unicidad” [*uniqueness*] o “la única cualidad de ser distinto” (Arendt, 2015: 210). En el segundo subapartado (IV.4.b), nos centramos en el silencio, la ausencia de voz y de discurso. Dado que el objeto de esta tesis ha sido la acción, lo que nos interesa es investigar cómo se vinculan la voz y el silencio con la acción. ¿Puede ser el canto pensado como una acción? ¿Y guardar silencio? ¿En qué casos pueden ser estas acciones políticas? Siguiendo el hilo del apartado anterior, entendemos que las lecturas feministas ofrecen una perspectiva fructífera. Por eso, elegimos apoyarnos en interpretaciones feministas que se han vinculado, en mayor o menor medida, con el pensamiento de Arendt. Así, recurrimos a tres pensadoras, dos abiertamente arendtianas, la última más crítica de Arendt: Adriana Cavarero, Bonnie Honig¹⁹⁶ y Wendy Brown. Siguiendo lo propuesto al comienzo de la tesis y en el capítulo I, entretejiendo teoría y literatura, volveremos sobre las escenas presentadas en el capítulo III para dar cuenta de cómo el discurso, el canto y el silencio de Ofelia vuelven su suicidio una política acción.

¹⁹⁶ Si bien nos centramos en Cavarero, el primer apartado también se ha valido de las interpretaciones de Bonnie Honig (2013). Esta última no solo lee a Cavarero, sino también a Jacques Rancière (2012) y Nicole Loraux, a quienes también recurrimos (evaluando sus diferencias, coincidencias y matices) para arribar a estas conclusiones, aunque no se hallen explícitamente mencionados.

IV.4.A. LAS POTENCIALIDADES DE LA VOZ: EL CANTO DE OFELIA

En el capítulo anterior, examinamos detenidamente la escena del canto de Ofelia. Allí, hicimos hincapié en algunas cuestiones que no llegamos a analizar en profundidad. Este es el objetivo de las líneas que siguen. Para ello, recurriremos a un libro de la filósofa y pensadora feminista Adriana Cavarero, *A piú voci: Per una filosofia dell'espressione vocale* (2003), traducido al inglés como *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* en el 2005¹⁹⁷. Este libro continúa con la premisa de *Corpo in figure*, del que nos valimos en el Capítulo III, de centrarse en aquello que la filosofía occidental ha históricamente dejado de lado. Si en esta obra el eje está puesto en el cuerpo, que ocupa un lugar secundario en la filosofía porque se lo relaciona con la mujer, en *A piú voci*...el análisis se centra en la voz, una voz que, unida o perteneciente al cuerpo, ha sido relegada por la filosofía en favor del discurso.

En III.5, al final del capítulo anterior, introdujimos la distinción entre *phoné* y *logos*¹⁹⁸, entre voz y discurso, y el papel subsidiario, secundario e instrumental típico de la primera en relación a la segunda, contra la que Cavarero arremete¹⁹⁹. Como explica Paul Kottman —a cargo de la traducción e introducción al libro— el objetivo de Cavarero es “repensar la relación entre discurso y política” centrándose en “la unicidad corporal del hablante tal como se manifiesta en su voz, que está dirigida a otro” (Kottman, 2005: vii). En otras palabras: repensar el papel de la voz en la relación entre *logos* y política. Al igual que en otros trabajos, Cavarero desarrolla algunas cuestiones introducidas por Arendt a la vez que se centra en otras que la alemana ignoró, interpretándolas arendtianamente. Expliquémoslo mejor: Arendt nunca reflexionó específicamente sobre la voz. Sin embargo, Cavarero no se enfoca en esto, sino en lo que considera el mayor aporte de la autora alemana: la revelación de la unicidad del quién en una pluralidad. Según Arendt, lo que vuelve político al discurso no es la significación, expresión o la comunicación, incluso cuando aquello que se significa, expresa o comunica sea un tema político (lo justo, lo bueno, o incluso algo relativo o concerniente a la comunidad). Más bien, “la esencia política del discurso consiste en revelarles a los otros la unicidad de cada hablante”; es decir, el discurso es político porque al hablar,

¹⁹⁷ En esta tesis utilizamos la versión en inglés, debido a dificultades para conseguir el original en italiano. No existe aún traducción al castellano.

¹⁹⁸ Cavarero explica que el termino *logos* es sumamente equívoco, y contiene varias acepciones, entre ellas, lenguaje y discurso, pero también razón.

¹⁹⁹ Cavarero llama a esta separación la “devocalización del *logos*”. Tal como explica en el capítulo abocado a este tema, con Platón el *logos* pierde primero su voz, y luego lo vocal es reemplazado por lo visual y forzado a coincidir con el silencio del pensamiento (Cavarero, 2005: 33-41 y 42-43).

los hablantes se revelan, “expresan y comunican su unicidad a través del habla — independientemente del contenido específico de lo que se diga—” (Cavarero, 2005b: 189-190).

Pero Cavarero se propone pensar más allá de Arendt. La torsión que realiza reside en darle primacía a la voz en lugar de al discurso. “La voz es sonido”, dice Cavarero, “pero el discurso constituye su destino esencial” (2005: 12). Y si bien discurso y voz van de la mano, el primero fue totalizado e identificado con el lenguaje, mientras que la segunda fue desterrada a la insignificancia. Sin embargo, dice Cavarero, más que el discurso, lo que es único es la voz de cada hablante. Basándose en la historia de Isaac, Jacob y Esaú, la italiana muestra cómo la voz nos delata, nos revela, aun cuando el discurso intente enmascararla: “El discurso puede jugarnos trucos. La voz, lo que sea que diga, comunica la unicidad del que la emite, y puede ser reconocida por aquellos con los que habla” (Cavarero, 2005b: 12). Justamente porque el discurso es sonoro, hablarle a otro es comunicar lo que somos en una “pluralidad de voces únicas” (Cavarero, 2005b: 11). La unicidad, entonces, es para Cavarero la primera característica de la voz. La segunda, que la autora también toma prestado de las reflexiones de Arendt, es que es “irremediamente relacional”: la voz vibra en el aire, y llega al oído de otros, incluso cuando no se lo pretenda. Al hablar, uno comunica su propia unicidad a la vez que establece una relación con otro ser también único. “Hace falta un dúo, un llamar y responder, o mejor, una intención recíproca de escuchar” (Cavarero, 2005b: 5). En este sentido, la propuesta de Cavarero es una política que emerge de la comunicación recíproca de voces únicas, en la que lo que pasa a primer plano es la singularidad corporal de los hablantes²⁰⁰.

Ahora bien, la segunda parte del libro se aboca enteramente a las voces femeninas (de las sirenas, las cantantes de ópera, las madres), con una atención especial a las voces de mujeres que cantan. Este énfasis no es casual. Cavarero, dijimos, es una filósofa feminista, y esta impronta vertebrada todas sus obras. Ya desde la introducción, ella introduce la voz de la mujer y, sobre todo, la diferencia sexual, como temas centrales. De hecho, la tematización sobre la voz que propone, así como la metodología para abordarla, se inspira en un cuento de Italo Calvino, *Un re in ascolto*²⁰¹ con el que da comienzo a su análisis. El cuento narra la historia de un rey ficticio, paranoico e insomne, que no presta atención al contenido de lo que su corte le dice, sino sólo al timbre de sus

²⁰⁰ No podemos explayarnos en esta cuestión, pero esta propuesta se basa en la distinción de Levinas entre “el decir” [*Saying, le Dit*] y “lo dicho” [*Said, le Dit*]. Mientras que el primero implica el acto de hablar, el hecho de que los seres humanos hablan unos con otros, el segundo es eso que dicen y el sistema en el que se organiza, en una palabra, el logos de los griegos.

²⁰¹ Traducido al castellano como *El rey escucha y al inglés, A King Listens*.

voces, un timbre que, aunque falso y artificial, casi muerto, le es suficiente para diferenciar la fidelidad de la traición. Una noche, rodeado por la oscuridad, el vigilante rey escucha el canto de una mujer, y finalmente recuerda lo que es la vida. No es la canción lo que le atrae, sino la voz como voz, “el placer que esta voz pone en existir: en existir como voz”; un placer que nos invita a imaginar “cómo esta persona puede ser distinta a todas las demás personas” (Cavarero, 2005: 2). Mediante este cuento, Cavarero lanza su propuesta de un análisis que, a contrapelo de la filosofía occidental, se centre en lo acústico por sobre lo semántico (sin eliminarlo), así como en los términos relegados en toda una cadena de pares, binomios, o dualismos que han organizado durante siglos a la filosofía, y que se han convertido en estereotipos que se repiten incluso en el sentido común. Citaremos extensamente a Cavarero, porque la claridad de sus palabras lo amerita:

Los aspectos misóginos de esta escena son bien conocidos. La canción es más apropiada para la mujer que para el varón, sobre todo porque a ella le cabe representar la esfera del cuerpo en oposición a aquella más importante, la del espíritu. Sintomáticamente, el orden simbólico patriarcal que identifica lo masculino con la razón y lo femenino con el cuerpo es precisamente un orden que privilegia lo semántico con respecto a lo vocal. En otras palabras, incluso la tradición androcéntrica sabe que la voz proviene de ‘la vibración de una garganta de carne’ y precisamente porque lo sabe, cataloga a la voz con el cuerpo. Esta voz se vuelve secundaria, efímera e innecesaria —reservada a las mujeres—. Feminizado desde el inicio, el aspecto vocal del discurso, y así como de la canción, aparecen juntos como elementos antagónicos en una esfera racional y masculina, que se centra en lo semántico. Para expresarlo en una fórmula: la mujer canta, el hombre piensa (Cavarero, 2005b: 6).

Mujer-varón; voz-discurso; cuerpo-mente. Cavarero, como las feministas que vimos en IV.3, también recalca estos dualismos, pero, a diferencia de ellas, no dirige su crítica a Arendt, sino que se apoya en ella para rebatirlos. Así, la autora encuentra en Calvino —y en la literatura y el mito— un gesto revolucionario: sí, dice, el hecho de que la mujer se encuentre fuera del palacio puede leerse como un homenaje a la tradición (que sistemáticamente expulsa a la mujer de la esfera política), pero también constituye un desafío. Si la mujer aparece como una criatura corporal, cantante y apolítica, el privilegio de la voz resignifica estas cualidades estereotípicamente femeninas.

Esto que Cavarero encuentra en el cuento de Calvino resuena fuertemente con nuestras conclusiones preliminares sobre las escenas del canto y de la muerte de Ofelia (III.5). Ofelia, continuamente relegada de la corte —y a la que los reyes y su padre acuden simplemente como un cuerpo que puede sonsacarle la verdad a Hamlet—, hace uso de su cuerpo, y en particular de su voz. Y canta. Si bien el contenido de las canciones, como vimos, es también relevante, ya el sólo acto de cantar resulta subversivo. Pero también es mucho más que eso. Es político. Ofelia se apropia

de un espacio público que le era denegado. En este sentido, el acto de Ofelia es un tipo de “performativo político”, en el sentido que le imprime Butler en su libro-diálogo con Gayatri Chakravorty Spivak titulado *Who sings the Nation State?* (2007) —traducido como *¿Quién le canta al Estado-nación?* (2009)—. Si bien el tema de esa conversación es el Estado-nación, en el análisis de los residentes ilegales que cantaron el himno estadounidense en castellano en las calles de California en 2006, ellas también se preguntan por quién puede aparecer en público y haciendo qué, en este caso, cantando. El acto de Ofelia también es un “tipo de performativo político en el que lo ilegal” —en este caso, lo excluido o condenado, más que ilegal— “es precisamente la reivindicación de volverse un ilegal”, excluido o condenado (2009: 87). Al igual que ellos, Ofelia “altera el espacio público” (2009: 90), optando por usar su voz, que siguiendo a Cavarero es aquello que la distingue y la hace única, pero también *temible*.

Para entender mejor esta última afirmación, es preciso volver a Cavarero, específicamente a la segunda parte del libro, en la que se aboca a las mujeres que cantan. Entre esas mujeres que cantan, las sirenas ocupan un lugar central. Al describir los giros que sellaron el destino de las sirenas dentro la tradición, Cavarero nos muestra cómo se fue configurando la iconografía de las sirenas que hoy nos resulta familiar. De mitad pájaros en la Grecia pre-Homérica, se transformaron en monstruosamente feas, y luego en bellas y seductoras. Se trata de un viaje sinuoso: Homero les quitó las alas y las llevó al mar, otorgándoles una voz seductora. Aunque las mantuvo físicamente monstruosas, también les dio *logos*: las sirenas de su épica tienen una voz plena, tanto poética y narrativa como musical, una voz que lo sabe todo, “lo sabemos todo, [*idmen*], cantan (Cavarero, 2005b: 105). Así, Homero da la primera pincelada a este cuadro de la canción femenina como algo “perturbador” (Cavarero, 2005b: 105): una voz que trae placer, y con él, la muerte. Sin embargo, con el declive de la cultura oral, la tradición roba el discurso a las sirenas, dejándoles sólo la voz. Las sirenas se convierten en mujeres peces. Con este cambio, se modifica el estereotipo del modelo femenino. La mujer aparece, antes que nada, como un cuerpo y una voz pura, inarticulada: una voz sin palabras. Ella debe “ser hermosa, pero no debe hablar” (Cavarero, 2005b: 107). En última instancia, lo que importa aquí es esto: dado que la voz femenina se vuelve perturbadora, la mujer ideal es una mujer callada. Y una mujer callada, es una mujer muerta. Como Ofelia. En su intento de ser escuchada, la voz de Ofelia se convierte en canto, apropiándose de las cualidades más femeninas según la tradición: la voz, el canto, el cuerpo. Ofelia es retratada como una sirena. Para ser más precisos, no como una *Siren* sino como una *mermaid*, es decir, como la última de las figuras

que describimos unas líneas más arriba. Como esta última la pinta Gertrudis en su relato, y así ha sido reproducida por la tradición pictórica e iconográfica, como mostramos en el capítulo anterior. Sin embargo, Ofelia quiere ser una Sirena, una *Siren*: ella se niega a ser bella (la mayoría de las puestas en escena la muestran con el cabello enmarañado y muy desmejorada) y procura que su canto sea amenazante.

Otra heroína que ya mencionamos, pero griega, recurre al canto de manera similar: Antígona. Bonnie Honig relata, en *Antigone Interrupted* (2013), que cuando está siendo llevada a la cueva, Antígona canta su propia canción fúnebre [*dirge*], su lamento, en la que explica sus motivos para enterrar a su hermano²⁰². Así Antígona enmarca su muerte. Este canto fúnebre, cantado por y para ella misma no sólo estaba prohibido, sino que altera a Creonte, que intenta callarla (de hecho, amenaza a los soldados que la dejaron cantar) porque lo considera una amenaza. Al afirmar que, a diferencia de un marido o hijo, su hermano es irremplazable, Antígona parodia la ideología cívica de Pericles (inmortalizada un tiempo después en su célebre “oración fúnebre”). Pero también, imita a Creonte, a quien, por medio de la referencia a una leyenda conocida de la época, la de la mujer de Intafrenes, culpa. Es decir, con su canto, Antígona desafía a Creonte.

Ofelia no es tan directa como su contraparte griega, sino que es ambigua. Tal vez su situación y rango no le permiten ser más directa (después de todo, Antígona ya estaba condenada a muerte), pero ella elige mantener una serie de ambigüedades en sus palabras: ambigüedad sobre su virginidad (sobre su cuerpo), sobre los motivos de su locura (¿amor, luto, opresión, todas las opciones anteriores?) y también, como veremos en el próximo apartado, la ambigüedad sobre su muerte (¿accidente o decisión?). A través de baladas conocidas, dándoles una forma ambigua, Ofelia dice verdades sobre la corte, sobre Hamlet y sobre su padre. Y aunque en cierto sentido es escuchada (de hecho, dijimos, Claudio le teme) y produce una alteración, igualmente deciden ignorarla. Por eso, finalmente recurrirá al silencio, para ser de una vez por todas vista y oída.

²⁰² En las líneas que siguen, recurrimos al quinto capítulo de *Antigone, Interrupted*, titulado “From lamentation to logos: Antigone’s conspiracy with language” (pp. 121-150).

IV.4.B. EL SILENCIO COMO ACCIÓN

Dijimos que el suicidio de Ofelia tiene lugar fuera de escena y que es narrado por Gertrudis. Dejemos a Gertrudis de lado por un momento —a su relato, sus referencias al canto y a las flores, su mágica transformación de Ofelia en una criatura marina— para concentrarnos en Ofelia. Su muerte, dijimos, ocurre fuera de escena; es más, fuera del palacio. Si aceptamos la versión de Laertes, Ofelia se retira a morir, sin aviso y en silencio. De esta manera, y de modo similar a las mujeres en la tragedia ática, el suicidio de Ofelia es una muerte “sin ruido”. Pero, ¿cómo puede una muerte así ser considerada una acción política? Esta pregunta tiene como sustrato una ecuación generalmente sostenida por la teoría política y la filosofía, por la ciencia política y otras disciplinas sociales en general e incluso por los movimientos sociales y activistas. Nos referimos a la ecuación entre discurso (a lo que suele llamarse “tener” u “obtener voz”) y acción, por un lado, y entre silencio y opresión/pasividad, por el otro. En este binario, el discurso goza de preeminencia, mientras que el silencio es percibido como una falta (Acherson, 2008: 535).

Como indican Carrillo Rowe y Malhotra, la ecuación silencio e impotencia supone un imperativo político: los individuos o grupos oprimidos son silenciados, por lo que para resistir y transformar sus condiciones de opresión deben “activar su voz” (2013: 1). Así, ganar voz, encontrar la voz, poder hablar, se convierten en sinónimos de poder. Según Wendy Brown,

La creencia en que el silencio y el discurso son opuestos es una idea que subyace a la mayor parte del discurso contemporáneo sobre la censura y el silenciamiento. Esta idea da lugar al supuesto de que la censura convierte la verdad del discurso en la mentira del silencio y al supuesto de que cuando el silencio forzado es roto, lo que emerge es una verdad transmitida por la experiencia. Cuestionar estos supuestos implica no solo pensar la relación entre silencio y discurso de otra manera, sino repensar los poderes y potencialidades del silencio (1996: 188)

Desde una perspectiva foucaultiana, Brown propone que el silencio no es idéntico ni al secreto ni al “no hablar”, sino que se trata de un “nicho para la práctica de la libertad dentro de [los] discursos reguladores” (1996: 188). El silencio, concluye Brown, es un refugio del poder, pero también puede ser un refugio “contra” el poder (es decir, una protección contra el alcance de ese poder). En otras palabras, más arendtianas, así como a veces no actuar es la única posibilidad de acción, no pronunciar palabra también puede ser la única posibilidad de discurso, en tanto revela al agente y constituye una acción.

Volvamos a *Hamlet* para explorar esto. Ofelia se aleja para suicidarse fuera del palacio. Y aunque el relato de Gertrudis la describa cantando, lo cierto es que Ofelia muere en silencio, sin

anunciar su muerte. Atendamos antes de seguir a la palabra “silencio”. Como sustantivo, de “silencio” se puede declinar el verbo “silenciar”, en el sentido de callar a otros. Pero también existe la expresión guardar o hacer silencio, es decir, callarse (podríamos decir, a uno mismo). Nuestra lectura es que, en Ofelia, el silencio tiene lugar en ambas direcciones. Si bien ella no silencia a otros (los interrumpe, pero no los obliga a callar), sí es silenciada. Como vimos, es lo que le sucede durante casi toda la obra. Pero Ofelia también calla. Y es en ese silencio que se suicida, utilizando su silencio como una acción política. En la escena que anuncia el suicidio de Ofelia, y antes de la entrada del mensajero con la noticia, Claudio, como adelantando lo que sucederá, exclama “Pero, ¡silencio! ¿Qué ruido es ese?” (IV.7). Aunque nada se diga de esto en la obra, el suicidio de Ofelia “algo produce”. Su silencio es resistencia, subversión. Con su silencio, ella quiere “hacer ruido”, irrumpir, no para que deje de ser silencio, sino para hacerlo más profundo: vuelve su silencio contra sus silenciadores.

Ofelia, dijimos, se retira para suicidarse, como la mayoría de las protagonistas shakespereanas (Porcia, Goneril, Lady Macbeth) y todas las de la tragedia griega. Nuevamente, el suicidio de Antígona desde la lectura de Honig pueden echar luz sobre este tema. En el apartado anterior nos detuvimos en cómo, mediante su canto fúnebre a ella misma, Antígona intenta enmarcar su historia y su acción. Pero esta no es la única manera en la que Antígona se enfrenta a Creonte: en lugar de morir según lo dispuesto por Creonte, convierte su ejecución en un suicidio, es decir, al “morir por su propia mano” (Loraux, 1989: 55) la hija/hermana de Edipo se adueña de su muerte. Aunque Ofelia no estaba condenada formalmente a muerte, con su padre muerto, Hamlet exiliado y su hermano en abierta confrontación con la corona (y probablemente muerto en breve, dado el historial de Claudio) sí estaba condenada a morir, cuanto menos, socialmente. Por eso, como Antígona, decide morir por mano propia. Si recordamos, en los versos en torno al suicidio de Hamlet, que reproducimos y analizamos en el segundo capítulo, el príncipe siempre caracterizó al suicido como un acto que requiere coraje y valor. Jamás lo describe como inacción o pasividad. Y el suicidio de Ofelia, lejos está de serlo. Su suicidio silencioso, deja perplejos a los otros personajes, tan perplejos como los había dejado su locura. Sin embargo, es lo que logra movilizar todas las acciones que conducen a la obra a su final: Hamlet se decide finalmente a tomar venganza y Laertes, ayudado por Claudio, a enfrentarse al príncipe. Es más, es ella quien comete aquello que Hamlet desearía haber llevado a cabo tantas veces en la obra: se suicida.

Así, con su suicidio, Ofelia subvierte toda una serie de dicotomías convencionales, presentes en su época, cuyos resquicios aún hoy impregnan nuestro lenguaje: la identificación de lo masculino y lo femenino con la acción y el discurso, y la pasividad, la voz y el silencio, respectivamente. En todo momento Ofelia reafirma lo femenino —guarda silencio, obedece, acata, canta, reparte flores—, y es eso femenino que ella vuelve acción: acción política. El silencio de Ofelia termina siendo mucho más elocuente que las palabras de cualquiera de los otros personajes, y su aparente no-acción, una Acción con mayúscula. Como afirma Eduardo Rinesi, *Hamlet* es una obra plagada de “palabras, palabras”. La voz de Hamlet incluso resuena hasta después de muerto. Leyendo a Primo Levi, Wendy Brown se pregunta: “¿Qué si el silencio es un alivio a ahogarse en palabras que no comunican ni confieren reconocimiento, sino que sólo bombardean o ahogan?” (1996: 193). Que ahogan, precisamente. La paradoja es que la voz de Ofelia nunca es escuchada, pero sí lo es su silencio.

IV.5. RECAPITULACIÓN

El objetivo de este último capítulo fue enlazar la teoría política y la tragedia, poniendo en práctica la propuesta de Peter Euben (retomada por Eric Schulman) de yuxtaponer tragedia y teoría política, enriqueciendo por medio de la tragedia al pensamiento teórico sobre la política.

Para ello, primero, quisimos enmarcar mejor la categoría de acción con la que trabajamos, para lo que recurrimos a Arendt. En el apartado IV.1 nos interesaba rastrear el insumo que la tragedia supuso para la caracterización arendtiana de la acción. Alejándonos de las distinciones entre modelo agonial y modelo deliberativo, nos concentramos en una serie de nociones que, propusimos, Arendt toma de la teoría de la tragedia de Aristóteles, así como de su propia lectura de las tragedias: las de *mimesis*, héroe y *hamartia*. Hacia el final del apartado, llegamos a una de las nociones que vertebran esta tesis: la de pluralidad. Así, en el apartado IV.2, nos concentramos en la relación entre pluralidad, contingencia y fracaso, retomando el hilo que habíamos dejado hilvanado al final del segundo capítulo. De la mano de Tassin, y acompañados de Bastera, reflexionamos sobre el papel de la pluralidad en el éxito y fracaso de nuestras acciones, sobre todo en el haz de consecuencias y efectos que las acciones pueden generar, y que escapan a la previsión del actor. Concluimos que, a pesar de la siempre latente posibilidad del fracaso, es necesario actuar, así como hacernos responsables de nuestras acciones.

En los apartados IV.3 y IV.4 regresamos sobre lo propuesto en el último apartado del capítulo III. En el cuarto apartado de este capítulo, centrándonos en el suicidio de Ofelia, pusimos en cuestión la distinción entre público y privado en Arendt. Para ello, primero repusimos algunas lecturas sumamente críticas, las de las feministas de la segunda ola, y luego nos dirigimos a Butler, con su propuesta de volver a Arendt productiva contra sí misma. Nos interesaba ir allanando el camino para sugerir cómo la tragedia pone en cuestión dicotomías típicas de la teoría política — constitutivas las llamamos— que separan no sólo lo masculino y lo femenino, sino que le adjudican a cada polo de la dicotomía una serie de nociones: acción, discurso, logos y razón, vs. pasividad, voz, silencio e irracionalidad. En esta segunda parte, recurrimos varias veces a las lecturas sobre Antígona, en particular las de Butler y Honig²⁰³, sobre todo para abocarnos al tema con el que nos interesaba concluir la tesis: complejizar la noción de acción con la incorporación de una teorización sobre la voz y el silencio. En este sentido, a través de la figura y el personaje de Ofelia, en diálogo con Cavarero, Honig y Brown, pusimos en cuestión las dicotomías mencionadas, proponiendo no sólo que es posible una acción política sin discurso y sin voz, sino que también, el silencio puede ser político.

²⁰³ Si bien estas autoras sostienen una discusión al respecto, no nos adentramos en esta cuestión.

CONCLUSIONES. LA TRAGEDIA Y LAS POTENCIALIDADES DE LA ACCIÓN

A lo largo de esta tesis hemos abordado la politicidad de la tragedia desde la categoría de acción. Para ello, nos centramos en las conceptualizaciones en torno a la acción desarrolladas por Hannah Arendt en el quinto capítulo de *La condición humana*, así como en dos obras de William Shakespeare, *Julio César* y *Hamlet*. Más específicamente, nos enfocamos en las acciones de tres de sus personajes principales, Bruto, Hamlet y Ofelia (valiéndonos también de los suicidios de Porcia y Lucrecia) para explorar, a partir de la contingencia y el género del agente, las potencialidades y límites de la acción política. A través de este trabajo, pusimos a prueba la hipótesis de esta investigación: que la tragedia, en particular la tragedia de William Shakespeare, constituye una herramienta heurísticamente privilegiada para explorar las dimensiones, potencialidades y límites de la acción política.

El Capítulo I, “¿Qué hay de político en la tragedia?” da cuenta del camino de búsqueda a respuestas para la pregunta por la politicidad de la tragedia. Este fue el interrogante que motivó nuestro trabajo; un interrogante cuya cantidad, variedad y disparidad de respuestas nos dispusimos ordenar. A partir de la indagación en la mayor cantidad de bibliografía disponible, armamos una clasificación o mapa conceptual para navegar este vastísimo territorio, que nos permitió entender mejor no sólo cómo es abordado y entendido el vínculo entre política y tragedia en distintas disciplinas y corrientes que estudian la tragedia, sino también cómo lo entendíamos nosotros y cómo pretendíamos abordarlo en esta tesis. Encontramos tres tipos de aproximaciones a la respuesta por la politicidad de la tragedia: las que conciben a la tragedia como una institución política en un contexto histórico concreto, las que prestan atención a los temas políticos que aborda, y las que la entienden como una herramienta heurística para estudiar la política. Esto último es lo que proponen, por ejemplo, Peter Euben y Alex Schulman, cuando insisten en las potencialidades de yuxtaponer tragedia y política, es decir, de que la teoría política utilice a la literatura como una suerte de lupa o lente de aumento para explorar temas y problemas políticos; pero también Eduardo Rinesi, quien afirma que la tragedia constituye un instrumento conceptual valioso para reflexionar sobre los problemas de la política. Insertándonos en esta última perspectiva, trabajamos sobre uno de esos elementos que la tragedia y la política tienen en común, y que aparecía mencionado en las teorizaciones de los autores indagados, aunque no era su centro: la acción política.

De esta acción, delimitamos dos dimensiones o problemas: la contingencia y el género del agente. Así, concluimos el primer capítulo con una hoja de ruta, que nos llevó a dos tragedias de William Shakespeare, *Julio César* y *Hamlet*, para analizar las acciones de tres de sus personajes principales, Bruto, Hamlet y Ofelia. Los dos primeros protagonizan el Capítulo II, en el que exploramos la contingencia de la acción fruto de la pluralidad humana. Para ello, procedimos en dos etapas. Primero desmontamos la idea de la tragedia como destino inexorable. Como advertimos, la elección de estas piezas —una que relata un episodio harto conocido, la otra, la de un príncipe melancólico que sueña con suicidarse— podría parecer, a primera vista, contradictorio, o cuanto menos destinado al fracaso. Empero, el análisis de las obras demostró una preeminencia de otro término por sobre el de destino: el de Fortuna. Tras armarnos conceptualmente, en un recorrido que nos llevó por las distintas concepciones de la Fortuna en el Medioevo y el Renacimiento (desde la Diosa Fortuna a la *ocassione* maquiaveliana) nos dirigimos a Bruto, el noble Bruto, quien incapaz de cambiar su manera de proceder, desaprovecha la ocasión. El examen de Bruto nos condujo a concluir que su fracaso yace en su incapacidad para aprovechar el momento oportuno, aún a pesar de su creencia en la existencia de estos momentos provistos por la fortuna. En *Hamlet* advertimos algo distinto. Allí nos encontramos con un príncipe que va modificando su idea de la fortuna a lo largo de la obra, que pasa del desprecio y la desconfianza a la fe en la Providencia. El análisis de Hamlet nos mostró un actor político que logra cambiar de actitud, pero que juzga erróneamente el momento oportuno. A diferencia de Bruto, Hamlet se considera a sí mismo pasivo —víctima de la Fortuna o bendecido por la providencia— y se muestra renuente a responsabilizarse por sus acciones.

Moviéndonos desde el punto de vista de los actores al de los espectadores, dimos cuenta de dos cosas que ni Bruto ni Hamlet ven, pero que *Hamlet* muestra con más claridad: que el destino es una ficción, es decir, que no es necesario, sino construido y contingente, y que esta contingencia de la acción se debe a la pluralidad humana. Esta pluralidad es la que vuelve a las acciones frágiles y vulnerables debido a su dependencia de las acciones de los otros, a las que nos vemos sometidos, pero que también hacen al potencial creativo de la acción. Como espectadores, sabemos que, por consecuencia de sus acciones y las de los otros personajes, Hamlet y Bruto se dirigen al fracaso. ¿Pero lo hacen? Lo que el análisis de estas obras nos mostró es que el éxito y el fracaso de las acciones no son fácilmente mensurables. No se trata de medios y fines simplemente, porque,

aunque el fracaso es una de las posibilidades de la acción, este también puede ser, en última instancia, su éxito. Por eso, hay que actuar de todos modos.

Pero, ¿qué pasa cuándo actuar es imposible? ¿Puede considerarse que el no-actuar, lo que llamamos inacción, bajo ciertas condiciones es la única posibilidad de acción? Esta fue la pregunta central del Capítulo III —una pregunta que recorre, por cierto, *Responsibility and Judgement* de Arendt ([2003] 2007)— que respondimos atendiendo al suicidio de las mujeres en la tragedia, enfocándonos en el de Ofelia. Elegimos el suicidio porque la mayoría de las lecturas de la tragedia lo consideran no-acción, y optamos por centrarnos en el suicidio de las mujeres ya que la bibliografía sobre el tema apunta a que se trata de un mecanismo para expulsar a las mujeres de la escena, de victimizarlas, de hacerlas “más femeninas”, y que precisamente ese adjetivo significaba “pasivas”. Este, según relevamos, era el caso sobre todo de Ofelia, un personaje que la mayoría de las interpretaciones describen como pasiva y frágil, como un peón en el juego de la corte, manipulada por todos los varones a su alrededor. Empero, nuestra lectura difiere, y se acerca a la de un grupo de interpretaciones feministas recientes, en particular a la de Marlena Tronicke, que considera al suicidio de Ofelia un acto de subversión. Por eso, en el apartado central del capítulo, leímos las apariciones de Ofelia a lo largo de toda la pieza. Así, descubrimos que ella hace mucho más que suicidarse o, mejor dicho, que su suicidio es la culminación de varios intentos de hablar, de ser escuchada y de actuar, y que como tal es una Acción con mayúscula. En esto, el suicidio de Ofelia se asemeja al de otras heroínas shakespearianas, sobre todo al de dos que analizamos: Porcia y Lucrecia. Elegimos a estas mujeres porque son parte, una directa y la otra más indirectamente, de la otra pieza que compone el corpus de esta tesis, *Julio César*. Porcia es la mujer de (Marco Junio) Bruto, y Lucrecia quien, con su suicidio, motivó el asesinato de Tarquino liderado por (Lucio Junio) Bruto. Al igual que el de la primera, el suicidio de Ofelia sucede fuera de escena, en silencio y sola, por lo que es reportado. Al igual que el de la segunda, moviliza a los varones de la obra a actuar. La diferencia es que el suicidio de Ofelia es femenino en todas sus aristas: en su forma, en su silencio, en la manera en que es reportado, y también en los elementos que lo rodean. Ofelia hace de lo femenino su fuerza y su acción.

El Capítulo IV funge de una suerte de vuelta a la teoría política, aunque en realidad, nunca nos alejamos de ella. Es decir, en este capítulo pusimos en práctica la propuesta del Capítulo I: yuxtaponer teoría política y tragedia, y retomamos las cuestiones apuntadas en la recapitulación y propuesta de los Capítulos II y III con la intención de “repensar la acción”. O, mejor dicho, de

repensar la acción en términos de Hannah Arendt y otros autores que retoman su propuesta. Como dijimos al comienzo, nos remitimos a Arendt ya que, según nuestra lectura, su conceptualización da cuenta de los mismos rasgos y problemas de la acción que la tragedia pone en escena. Esto se debe —como demostramos en el primer apartado del capítulo, centrándonos en el quinto capítulo de *La condición humana*— a que sus teorizaciones deben mucho a la tragedia y a la teoría de la tragedia que Aristóteles desarrolla en su *Poética*. En los últimos tres apartados abordamos tres cuestiones sobre la acción que la tragedia problematiza: la pluralidad y el fracaso de nuestras acciones, la separación entre esfera pública y privada según Arendt, y el canto y el silencio. Es decir, la lectura de las obras suscitó una serie de preguntas, algunas que excedían o cuestionaban el “marco” arendtiano: ¿Qué significa actuar bien? ¿Cómo puede ser política una acción privada, como el suicidio? ¿Es todo discurso político? ¿Es sólo el discurso político? ¿Podemos pensar al canto o incluso al silencio como acciones políticas? ¿De qué manera? Para indagar en estos interrogantes, procedimos de dos maneras: por un lado, recurrimos a autores y autoras lectores de Arendt, como Tassin, Butler y Cavarero; por otro, leímos estas cuestiones “arendtianamente”, utilizando a Arendt de manera productiva.

Los desenlaces de *Hamlet* y *Julio César* nos sirvieron para pensar junto a Étienne Tassin acerca del maleficio de la vida “de a muchos”, un maleficio que la tragedia sabe conjugar. Allí mostramos cómo la tragedia revela que el fracaso o éxito de las acciones no es fácilmente mensurable, debido al haz de consecuencias que de estas se despliegan; cómo nos alerta sobre nuestra radical dependencia y responsabilidad hacia los otros, instándonos a aceptar nuestra complicidad en las acciones. Asimismo, desde la noción de suicidio, exploramos las tres cuestiones restantes. Demostramos que el suicidio de Ofelia es político “a pesar” de ser un acto privado, de ocurrir fuera de escena, en silencio y de esta rodeado de ornamentos femeninos. Para ello, primero problematizamos la separación entre la esfera pública y privada, y revelamos cómo esta acción privada se hace pública y tiene consecuencias políticas. Luego, nos enfocamos en el canto y advertimos sobre su enorme poder performativo: es por medio del canto que Antígona enmarca su muerte, que los inmigrantes ilegales denuncian su ilegalidad y que Ofelia deja en clara su exclusión. Es por medio del canto, irrumpiendo en la esfera pública, que Ofelia se apropia del lenguaje que la oprime, alterándolo. En el tercer apartado, dimos cuenta de la elocuencia del silencio. Si en el apartado anterior de cierta manera la dicotomía era discurso (político) vs. voz y canto (privados), en este el foco estaba puesto en la dicotomía discurso-acción vs silencio-pasividad. A nuestro

entender, si bien distintas, ambos binarios se asemejan en que ponen a la mujer y lo femenino del lado de la no-acción, la pasividad, lo débil, y lo masculino, del lado de la acción.

Como el análisis de las acciones de Bruto, Hamlet y Porcia reveló, la tragedia es una meditación sobre la acción, una reflexión que —más que instar a los hombres y mujeres a no actuar, más que recalcarles que sus acciones son fútiles y vanas— pone en escena las potencialidades de la acción. Es decir, la tragedia echa luz sobre, y problematiza distintas dimensiones de la acción, invitando a repensarlas, o a conceptualizarlas de otra manera. Una de estas dimensiones es la contingencia, fruto de la pluralidad. Si bien la mayoría de las interpretaciones hacen foco en cómo la tragedia escenifica la ambigüedad de las acciones, y, por consiguiente, en la dificultad para elegir y actuar en un mundo incierto, en esta tesis resaltamos que, aunque la acción es contingente y aunque pueda fracasar, la tragedia nos insta a actuar. Asimismo, a través del suicidio femenino pusimos en cuestión una conceptualización de la acción política vinculada únicamente al espacio considerado público, lo que nos permitió a su vez abrir la problemática de la acción a la voz y al silencio, una cuestión aún en cierta medida inexplorada por la teoría política. De esta manera, nuestra investigación constituye un aporte a los trabajos interdisciplinarios entre teoría política y estudios literarios, aportes que, como vimos, han iluminado diferentes aspectos de la política, lo político, la democracia y la vida en común. Finalmente, se trata también de un aporte a los estudios sobre el pensamiento arendtiano, siguiendo la línea de autoras como Cavarero y Honig de leer cuestiones no exploradas por Arendt de manera arendtiana.

Elaboramos esta tesis a la manera de un tejido²⁰⁴, utilizando dos ovillos muy claros, la tragedia (los estudios literarios) y la teoría política, a los que fuimos entretejiendo de a poco. La metáfora de los ovillos también tiene otra acepción: de los hilos, se puede seguir tirando. En este sentido, esta tesis deja interrogantes abiertos, autores a los que recurrir, y cuestiones sobre las que seguir reflexionando. Una de ellas es el lugar de las mujeres en la tragedia: sus voces, sus silencios, sus discursos, su corporalidad. De esta manera, creemos que sería muy productivo seguir problematizando las dicotomías que abordamos en esta tesis, en particular la noción de discurso político y su vínculo con la voz y el silencio —en particular este último, que prácticamente no ha sido abordado por la teoría política—.

²⁰⁴ Estas metáforas se las debo a Eduardo Rinesi y Ezequiel Ivanis.

La tragedia, desde su nacimiento, plantea preguntas. Es lo que siempre ha hecho la tragedia: plantear problemas y esbozar respuestas, nunca definitivas, nunca tajantes, siempre diversas. Esa es, a nuestro entender, su belleza. Una belleza que la teoría política ha sabido advertir, utilizándola para interpretar nuestros problemas más acuciantes y urgentes, encontrando en ella más preguntas y más respuestas, y haciendo de las reflexiones que plantea un pensar con otros.

BIBLIOGRAFÍA

Acherson, Kris. (2008). "Silence as Gesture", *Communication Theory* 18, International Communication Association, pp. 535-555.

Alvis, John Edward [1981] (2000). "Introductory: Shakespearean Poetry and Politics" en Alvis, John Edward, y West, Thomas (eds.) *Shakespeare as a Political Thinker*. Delaware: ISI Books.

Archer, Harriet y Hadfield, Andrew (2016). *A Mirror for Magistrates in Context*. Cambridge University Press.

Arendt, Hannah (1998). *The Human Condition*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press.

Arendt, Hannah. (2006). *Diario filosófico 1950-1973*. Barcelona: Herder.

Arendt, Hannah. (2007). *Responsabilidad y juicio*. Barcelona: Paidós.

Arendt, Hannah. (2015). *La condición humana*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Arese, Laura. (2019). "Tragedia y comprensión histórica en Hannah Arendt. Sobre la lectura arendtiana de la poética de Aristóteles", *HYBRIS. Revista de Filosofía*, Vol. 10, pp. 13-42.

Aristóteles. (2020). *Poética*. Madrid: Alianza.

Austern, Linda Phyllis. (1989). "'Sing Againe Syren' The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature", *Renaissance Quarterly*, 42, pp. 420-448.

Barker, Derek. (2009). *Tragedy and Citizenship. Conflict, Reconciliation and Democracy from Haemon to Hegel*. Albany: State University of New York.

Barret, Helen Marjorie. (1940). *Boethius: Some Aspects of His Times and Work*. Cambridge: Cambridge University Press.

Basterra, Gabriela. (1999). "Destino, responsabilidad y creación en el escenario trágico de Lorca", *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 24, n° 3, pp. 411-431.

Basterra, Gabriela. (2004). *Seductions of Fate. Tragic Subjectivity, Ethics, Politics*. Nueva York: Macmillan.

Belsey, Catherine. (1985). *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*. Nueva York: Routledge.

Billings, Joshua. (2015). "Margins of Genre: Walter Benjamin and the Idea of Tragedy", en Billings, Joshua & Leonard, Miriam, *Tragedy and the Idea of Modernity*. Oxford Scholarship Online, pp. 266-284.

Bloom, Allan y Jaffa, Harry Victor. [1964] (1981). *Shakespeare's Politics*. Chicago: University of Chicago.

Boecio. (1985). *La consolación de la filosofía*. Madrid: Sarpe.

Boriosi, Diego Hernán y Rodríguez Rial, Gabriela. (2005). "Los griegos en Arendt: entre el relato y la historia" en Pinto, Julio y Corbetta, Juan Carlos (comps.), *Reflexiones sobre la teoría política del siglo XX*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 233-263.

Bradley, Andrew Cecil. (1992). *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear Macbeth*. Nueva York: Macmillan Education.

Brannigan, John. (1998). *New Historicism and Cultural Materialism*. Nueva York: Macmillan.

Brown, Wendy. (1988). *Manhood and Politics*. New Jersey: Rowman and Littlefield.

Brown, Wendy. (1996). "In the 'folds of our own discourse': The Pleasures and Freedoms of Silence", *The University of Chicago Law School Roundtable*: Vol. 3: Iss. 1. <https://chicagounbound.uchicago.edu/roundtable/vol3/iss1/8>

Burns, Timothy. (2013). *Shakespeare's Political Wisdom*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Butler, Judith. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.

Butler, Judith. (2006a). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith. (2006b). *Precarious Life. The Powers of Mournings and Violence*. Londres y Nueva York: Verso.

Butler, Judith. (2012). *Parting Ways. Jewishness and the Critique of Zionism*. Nueva York: Columbia.

Butler, Judith. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

Butler, Judith y Athanasiou, Athena. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Butler, Judith y Spivak, Gayatri Chakravorty. (2009). *¿Quién le canta al Estado-nación?* Buenos Aires: Paidós.

Campbell, Lily Bess. (1947). *Shakespeare's "Histories": Mirrors of Elizabethan Policy*. San Marino, CA: Huntington Library.

Camus, Albert. (2019). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.

Canovan, Margaret. (1995). *Hannah Arendt. A Reinterpretation of her Political Thought*. Nueva York: Cambridge University Press.

Cantor, Paul. (1995). "Literature and Politics: Understanding the Regime", *PS: Political Science and Politics*, Vol. 28, No. 2, pp. 192-195.

Cantor, Paul. (1976). *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*. Cornell: University Press.

Cantor, Paul. [1981] (2000). "Prospero's Republic: The Politics of Shakespeare's *The Tempest*" en Alvis, John Edward y West, Thomas (eds.) *Shakespeare as a Political Thinker*. Delaware: ISI Books.

Cantor, Paul. (2017). *Shakespeare's Roman Trilogy*. Chicago: University Press.

Carpi, Daniela. (2016). "The Funeral Oration Over Caesar's Body: Techniques of Mass Communication" en Fiorato, Sidia y Drakakis, John (eds.) *Performing the Renaissance Body. Essays on Drama, Law and Representation*. Berlin y Boston: De Gruyer.

Carrillo Rowe, Aimee y Malhotra, Sheena. (2013). "Still the Silence: Feminist Reflections at the Edges of Sound" en Carrillo Rowe, Aimee y Malhotra, (eds.) *Silence, Feminism, Power. Reflections at the Edges of Sound*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 1-22.

Carson, Anne. (2006). "Preface. Tragedy, a Curious Art Form", *Grief Lessons—Four Plays by Euripides*. Nueva York: New York Review of Books.

Castoriadis, Cornelius. (1991a). "The Greek *polis* and the Creation of Democracy", *Philosophy, Politics, Autonomy: Essays in Political Philosophy*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Castoriadis, Cornelius. (1991b). "Power, Politics, Autonomy", *Philosophy, Politics, Autonomy: Essays in Political Philosophy*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Cavarero, Adriana. (1995). *Corpo in figure: filosofia y política della corporeità*. Milano: Feltrinelli Editore.

Cavarero, Adriana. (2003). *A piú voci. Filosofia dell'espressioni vocale*. Milano: Feltrinelli Editore.

Cavarero, Adriana. (2005a). *Stately Bodies. Literature, Philosophy and the Question of Gender*. Michigan: The University of Michigan Press.

Cavarero Adriana (2005b). *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, California: Stanford University Press.

Chapman, Raymond. (1950). "The Wheel of Fortune in Shakespeare Historical Plays", *The Review of English Studies* 1, pp. 1-7.

Chardin, Jacques. (2016). "The Emblem Tradition in Shakespeare Plays: Mirror-Effects and Anamorphoses", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 8, pp. 93-105.

Chillington Rutter, Carol. (2002). *Enter the Body. Women and Representation on Shakespeare's Stage*. Londres y Nueva York: Routledge.

Chou, Mark. (2012). *Greek Tragedy and Contemporary Democracy*. Londres & Nueva York.

Courcelle, Pierre. (1967). *La "Consolation de la philosophie" dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*. Paris: Études Augustiniennes.

Critchley, Simon. (2017). "Chapter 2: Tragedy's Philosophy" en Fisher, Tony y Katsouraki, Eve (eds.) *Performing Antagonism. Theatre, Performance and Radical Democracy*, Londres: Palgrave Macmillan, pp. 25-42.

d'Entreves, Maurizio Passerin. (2019). "Hannah Arendt", en Zalta, Edward N. (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. California: Metaphysics Research Lab /Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/arendt/>

Dietz, Mary Golden. (1995). "Feminist Receptions of Hannah Arendt", Honig, Bonnie (ed.) *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, pp. 17-50.

Dobski, Bernard J. and Gish, Dustin. (2011). *Souls with Longing: Representations of Honor and Love in Shakespeare*. Lanham, MD: Lexington Books.

Dobski, Bernard J. and Gish, Dustin. (2013). *Shakespeare and the Body Politic*. Nueva York: Lexington Books.

Dollimore, Jonathan. [1984] (2004). *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Londres: Palgrave Macmillan.

Dollimore, Jonathan y Sinfield, Alan. (1985). *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press.

Dover-Wilson, John. (1951). *What Happens in Hamlet?* New York: The Macmillan Company.

Drakakis, John. (1995). "Fashion it thus: Julius Caesar and the Politics of Theatrical Representation" en Kamps, Ivo (ed.) *Materialist Shakespeare: a History*. Londres y Nueva York: Verso.

Duncan-Jones, Katherine. (1998). "'O Happy Dagger: ' The Autonomy of Shakespeare's Juliet", *Notes and Queries*, 45.3.

Dunn, Leslie. (1994). "Ophelia's Songs in Hamlet: Music, Madness, and the Feminine", Dunn, Leslie y Jones, Nancy (eds.) *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 50-64.

Eagleton, Terry. (2003). *Sweet Tragedy. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing.

Euben, Peter. (1986). "Introduction", *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley & Los Angeles: University of California.

Euben, Peter. (2001). "Arendt's Hellenism" en Villa, Dana (ed.) *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 151-64.

Faber, Donald. (1978). *Suicide and Greek Tragedy*. New York: Sphinx Press.

Felski, Rita (2008) *Rethinking Tragedy*. Baltimore: The Hopkins University Press.

Fernández Garrido, María Regla. (2006). "Forma y función del suicidio en la tragedia griega de época clásica" en Zambrano Carballo, Pablo Luis (ed.) *Estudios sobre literatura y suicidio*. Alfar, pp. 43-76.

Fischer, Sandra K. (1990). "Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in *Hamlet*", *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme* 14 1, pp. 1-10.

Flanagan, Michael. (1972). "The Concept of Fortuna in Machiavelli", *Political Calculus*. Toronto: University Press, pp. 127-156.

Frakes, Jerold. (1988). "The Fate of Fortune in the Early Middle Ages: The Boethian Tradition", *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters*, 23. Leiden, New York, and Copenhagen: E. J. Brill.

Garrido, Margarita. (2003). "Consideraciones sobre el suicidio femenino en la Antigüedad", *CECYM. Centro de Estudios Clásicos y Medievales*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, pp. 126-132.

Garrison, Elise. (1991). "Attitudes toward Suicide in Ancient Greece", *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 121, pp. 1-34.

Garrison, Elise. (1995). *Groaning tears: ethical and dramatic aspects of suicide in Greek Tragedy*. Leiden & New York: Brill.

Gates, Sarah. (2008). "Assembling the Ophelia Fragments: Gender, Genre, and Revenge in *Hamlet*", *Explorations in Renaissance Culture*, 34.2.

Geertz, Clifford. (1993). *The Interpretation of Cultures*. Londres: Fonrana.

Gellrich, Michelle. (1988). *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*. Princeton: Princeton University Press.

Goldhill, Simon. (1997). "Modern Critical Approaches to Greek Tragedy" en Easterling, P. E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 324-347.

González García, José María. (1999). "Someter la ocasión, domar la fortuna" en Aramayo, Roberto y Villacañas, José Luis (eds.) *La herencia de Maquiavelo. Modernidad y voluntad de poder*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 303-328.

González García, José María. (2006). *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*. Madrid: Machado Libros.

Grady, Hugh. (2011). "The End of Shakespeare's Machiavellian Moment" en Marrapodi, Michelle (ed.), *Shakespeare and Renaissance Literary Theories*. New York: Ashgate, pp. 119-136.

Grave, Crescenciano. (2007). "El conflicto trágico en la *Estética* de Hegel", *Ideas y valores*, N° 133, Bogotá, pp. 57-78.

Greenblatt, Stephen. (1980). *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.

Greenblatt, Stephen. (1982). *The Power of Forms in the English Renaissance*. Norman, Oklahoma: Pilgrim Books.

Greenblatt, Stephen. (1985). "Invisible Bullets" in Dollimore, Jonathan y Sinfield, Alan (eds.) *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Cornell University Press, pp. 18-47.

Greenblatt, Stephen. (1988). *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press.

Greenblatt, Stephen. (1989). "Towards a Poetics of Culture" en Veese, Harold Aram (ed.), *The New Historicism*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 1-14.

Gregory, Johann. (2017). "'Nature's fragile vessel' Rethinking approaches to material culture in literature", *Cahiers Elisabethains. A Journal of Renaissance Studies*, vol. 94 (I), pp. 37-56.

Halpern, Richard. (2011). "Theater and Democratic Thought: Arendt to Ranciére", *Critical Inquiry*, 37, University of Chicago.

Hankins, John Erskine. (1941). "Suicide in Shakespeare" en Hankins, John Erskine (ed.), *The Character of Hamlet and other Essays*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, pp. 222-239.

Harp, Richard. (2002). "The Consolation of Romance: Providence in Shakespeare's Late Plays" en Smith, Stephen y Curtright, Travis (eds.), *Shakespeare's Last Plays. Essays in Literature and Politics*. Lexington Books.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (2017). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones AKAL.

Heller, Agnes. (2012). *The Time is Out of Joint. Shakespeare as a Philosopher of History*. Maryland: Rowman and Littlefield.

Helms, Lorraine. (1989). “‘The High Roman Fashion’: Sacrifice, Suicide, and the Shakespearean Stage”, *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 107(3), pp. 554–565.

Hernández Rodríguez, Laura. (2013). *El suicidio en la tragedia griega*. Tesina de Grado. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.

Hilb, Claudia. (2000). “Maquiavelo, la república y la ‘virtù’” en Várnagy, Tomás (comp.), *Fortuna y virtud en la república democrática*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 127-147.

Honig, Bonnie. (2013) *Antigone, Interrupted*. Nueva York: Cambridge University Press.

Honkasalo, Julian. (2016). *Sisterhood, Nataliy, Queer. Reframing Feminist Interpretations of Hannah Arendt*. Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies: University of Helsinki. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/159340>

Howard, Jean E. (1986). “The New Historicism in Renaissance Studies”, *English Literary Renaissance*, 16(1), pp. 13–43.

Hunziker, Paula. (2017). “Memoria, historia y tragedia: dilemas de la narración en la reflexión política de Hannah Arendt”, *Revista Poiesis*, vol. 14 n° 1.

Ingala, Emma. (2018). “From Hannah Arendt to Judith Butler: The Conditions of the Political” en Rae, Gavin e Ingala, Emma (eds.), *Subjectivity and the Political: Contemporary Perspectives*. New York: Routledge, pp. 35-53.

Kahn, Coppélia. (1997). *Roman Shakespeare. Warriors, Wounds and Women. Feminist Readings of Shakespeare*. Londres & Nueva York: Routledge.

Kahn, Coppélia. (2012). “Afterword: Ophelia Then, Now, Hereafter” en Peterson, Kaara y Williams, Deanne (eds.), *The Afterlife of Ophelia*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 231-243.

Kahn, Victoria. (1994). *Machiavellian Rhetoric: From Counter-Reformation to Milton*. New Jersey: Princeton University Press.

Kateb, Geroge. (2001). “Political Action: its Nature and Advantages” en Villa, Dana (ed.), *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*. Cambridge: Cambridge University Press.

Katsouris, Andréas G. (1976). “The Suicide Motif in Ancient Greece”, *Dionisio* 47, pp. 5-26.

Kaufmann, Walter. (1992). *Tragedy and Philosophy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Kottman, Paul. (2005). "Translator's Introduction" en Cavarero, Adriana, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press.

Kottman, Paul. (2008). *A Politics of the Scene*. Stanford: Stanford University Press.

Kottman, Paul. (2009). *Tragic Conditions in Shakespeare: Disinheriting the Globe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Lefort, Claude (2010) *Maquiavelo. Lecturas de lo político*. Madrid: Trotta.

Leonard, Kendra Preston. (2012). "The Lady Vanishes: Auralty and Agency in Cinematic Ophelias" en Peterson, Kaara y Williams, Deanne (eds.), *The Afterlife of Ophelia*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 101-117.

Leonard, Miriam. (2015). "Carl Schmitt: Tragedy and the Intrusion of History" en Billings, Joshua & Leonard, Miriam, *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford Scholarship Online, pp. 194-211.

Loraux, Nicole. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Fuenlabrada.

Mahon, John. (2006). "Providence in Julius Caesar" en Batson, Beatrice (ed.), *Shakespeare's Christianity: The Protestant and Catholic Poetics of Julius Caesar, Macbeth, and Hamlet*. Baylor University Press.

MacDonald, Michael. (1986). "Ophelia's Maimed Rites", *Shakespeare Quarterly* Vol. 37 N°. 3, pp. 309-317.

MacDonald, Michael. (1993). *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*. Oxford: Clarendon.

MacKenzie, Clayton. (2000). "Iconic Resonances in 'The Merchant of Venice'". *Neohelicon* 27, pp. 189-209. <https://doi.org/10.1023/A:1007281908516>.

MacKenzie, Clayton. (2001). "Fortuna in Shakespeare's Plays", *Orbis Litterarum* 56, pp. 355-366.

Majul Conte, Octavio. (2015) "'El hechizo de la escena'. El Hamlet de Schmitt entre Don Quijote y Fausto", *Anacronismo e Irrupción*. Buenos Aires, pp. 138-169.

Maquiavelo, Nicolás. (1979). "Carta 18: De Nicolás Maquiavelo a Piero Soderini" en *Cartas privadas de Nicolás Maquiavelo*. Traducción y edición de Luis A. Arocena. Buenos Aires: Eudeba, pp. 60-64.

Maquiavelo, Nicolás. (1989). "Tercets on Fortune" en *Machiavelli: The Chief Works and Others. Vol. II*. Duke University Press.

- Maquiavelo, Nicolás. (2004a). *El príncipe*. Buenos Aires: Losada.
- Maquiavelo, Nicolás. (2004b). *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Buenos Aires: Losada.
- Maquiavelo, Nicolás. (2010). “De la Fortuna” y “De la Ocasión” en *Textos literarios*, Buenos Aires: Colihue, pp. 239-245 y 261.
- Mattei, Eugenia. (2020). “Sobre conquistas y deseos: la figura de Lucrecia en La Mandrágora de Nicolás Maquiavelo”, *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política*, Vol. 9 N°. 17, pp. 293-318.
- Mattei, Eugenia y Castorina, Franco. (2020). “El paseante de la peste: las naturalezas según Nicolás Maquiavelo”, *Revista Argentina de Ciencia Política*, pp. 193-215.
- Menke, Cristoph. (2009). *Tragic Play. Irony and Theatre from Sophocles to Beckett*. Nueva York: Columbia University Press.
- Merlo, Mariana Castillo. (2015) “Mimesis, teatro y acción: acerca de cuánto de Aristóteles hay en el pensamiento político de Arendt”, *El banquete de los dioses*, Vol. 3 n° 5, pp. 9-35.
- Mullini, Roberta. (1985). “Playing the Fool: the Pragmatic Status of Shakespeare’s Clowns”, *New Theatre Quarterly*, vol. 1 n° 1, pp. 98-104.
- Mulvey, Laura. (1988). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Visual and other pleasures*. London: Palgrave MacMillan, pp. 57-68.
- Neely, Carol Thomas. (1992). “Documents in Madness’: Reading Madness and Gender in Shakespeare’s Tragedies and Early Modern Culture”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 42 N° 3, pp. 315-338.
- Nussbaum, Martha. (2015). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Machado Libros.
- O’Brien, Mary. (1981). *The Politics of Reproduction*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Otto, Beatrice. (2001). *Fools are Everywhere. The Court Jester around the World*. Londres: The University of Chicago Press.
- Palti, Elías. (2018). *Una arqueología de lo político. Regímenes de poder desde el siglo XVII*. Ciudad de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pan, David (2009) “Preface” y “Afterword” en Schmitt, Carl, *Hamlet or Hecuba. The Intrusion of Time into the Play*. Nueva York: Telos Press Publishing.
- Panofsky, Erwin. (1972). *Studies in Iconology. Humanist Themes in the Art of the Renaissance*. Icon Editions.

- Panofsky, Erwin. (1998). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Paredes Goicochea, Diego Felipe. (2017a). *Política, acción, libertad. Hannah Arendt, Maurice Merleau-Ponty y Karl Marx en discusión*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Paredes Goicochea, Diego Felipe. (2017b). “Contingencia de la acción y espacialidad del conflicto. Encuentros y desencuentros entre Arendt y Merleau-Ponty”, *Las Torres de Lucca*, N° 10, pp. 51-73.
- Paredes Goicochea, Diego Felipe. (2017c). “Violencia y contingencia de la acción política en Hannah Arendt y Maurice Merleau-Ponty”, *Anacronismo e irrupción*, Vol. 7, N° 13, pp. 101-121.
- Parvini, Neema. (2012). *Shakespeare and Contemporary Theory. New Historicism and Cultural Materialism*. London, New York: Bloomsbury.
- Patch, Howard Rollin. (1927). *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Patch, Howard Rollin. (1935). *The Tradition of Boethius*. New York: Oxford University Press.
- Perni Llorete, Remedios. (2012). “At the Margins: Ophelia in Modern and Contemporary Photography” en Peterson, Kaara & Williams, Deanne (eds.), *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave MacMillan.
- Peterson, Kaara. (1998). “Framing Ophelia. Representation and the pictorial tradition”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 31 n° 3, pp. 1–24. www.jstor.org/stable/44029808.
- Peterson, Kaara, and Deanne Williams. (2012). “Introduction: The Afterlives of Ophelia” en Peterson, Kaara & Williams, Deanne (eds.) *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave.
- Petrina, Alessandra. (2009). *Machiavelli in the British Isles: Two Early Modern Translations of The Prince*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Pirro, Robert Carl. (2001). *Hannah Arendt and the Politics of Tragedy*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Pitkin, Hanna Fenichel. [1984] (1999). *Fortune is a Woman. Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press.
- Pitkin, Hanna Fenichel. (2005). “Justicia. Acerca de la relación entre lo público y lo privado”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 7 (14), pp. 33-58.
- Plot, Martín. (2018) “Igual libertad: cuerpo y espacio de aparición en Hannah Arendt y Judith Butler”, *Anacronismo e Irrupción*, vol.8, pp. 12-32.

Pocock, John Greville Agard. (2016). *El momento maquiaveliano. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica*. Madrid: Tecnos.

Praz, Mario. (1928). "Machiavelli and the Elizabethans", *Proceedings of the British Academy* 13, pp. 49–97.

Rancière, Jacques. (2012). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Reinhard-Lupton, Julia. (2011). *Thinking with Shakespeare. Essays in Politics and Life*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press.

Rhodes, Kimberly. (2008). *Ophelia and Victorian visual culture: representing body politics in the nineteenth century*. Londres & Nueva York: Routledge.

Rich, Adrienne. (1983). "Condiciones de trabajo. El mundo común de las mujeres" en *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria Editorial.

Rinesi, Eduardo. (2011). *Política y tragedia. Shakespeare entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires: Colihue.

Rinesi, Eduardo. (2013). *Muñecas rusas. Tres lecciones sobre la república, el pueblo y la necesaria falla de todas las cosas*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Rinesi, Eduardo. (2014). *Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia*. Buenos Aires: Gorla.

Rinesi, Eduardo. (2021). *¡Qué cosa, la cosa pública! Apuntes shakespearianos para una república popular*. Buenos Aires: UBU Ediciones.

Ronk, Martha C. (1994). "Representations of Ophelia", *Wayne State University Press*, vol. 36 n° 1, pp. 21-43.

Rossi, Miguel y Laleff Ilieff, Ricardo. (2019). "La tragedia moderna. Mito y política en el Hamlet de Carl Schmitt", *Revista de Filosofía*, año 51, n° 147. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, pp. 10-46.

Ryan, Kiernan. (1996). "Introduction" en *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader*. Londres y Nueva York: Routledge

Schmitt, Carl. (1994). *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*. Valencia: Pre-textos.

Schulman, Alex. (2014). *Rethinking Shakespeare's Political Philosophy: From Lear to Leviathan*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Scodel, Ruth. (2014). "Political Approach to Tragedy" en Roisman, Hanna (ed.), *The Encyclopedia of Greek Tragedy*.

Setaioli, Aldo. (2017). "Antony's Speech in Shakespeare's Julio Cesar", *Prometheus* 43, pp. 283-289.

Shakespeare, William. (2002). *The Arden Shakespeare Complete Works*. Editado por Richard Proudfoot, Ann Thompson y David Scott Kastan. Londres: Arden Shakespeare, Bloomsbury.

Shakespeare, William. (2012a). "Julio César" en *Tragedias. Obra completa*. Buenos Aires: Debolsillo Random House.

Shakespeare, William. (2012b). *Julius Caesar*. Editado por Marvin Spevack. The Cambridge Shakespeare. Nueva York: Cambridge University Press.

Shakespeare, Willian (2016) *Hamlet. Estudio preliminar y traducción de Eduardo Rinesi*. Buenos Aires: Ediciones UNGS.

Shakespeare, William. (2017) *Hamlet*. Editado por Ann Thompson y Neil Taylor, *The Arden Shakespeare*. Londres: Arden Shakespeare, Bloomsbury.

Schanzer, Ernest. (1956). *Shakespeare's Appian. A Selection from the Tudor Translation of Appian's Civil Wars*. Liverpool: Liverpool University Press.

Shklar, Judith. (1975). "Hannah Arendt's Triumph". <https://newrepublic.com/article/125030/hannah-arendts-triumph>

Showalter, Elaine (1985a). "Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism" en Hartman, Geoffrey & Parker, Patricia (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*. pp. 77-94

Showalter, Elaine. (1985b). *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture*. Nueva York: Penguin Books.

Sinfield, Allan. (1992). *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Berkeley: University of California Press.

Skinner, Quentin. (1981). "Chapter 2: The Adviser to Princes", *Machiavelli: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford. University Press, pp. 3-53.

Sófocles (2014). *Antígona. Traducción, introducción y notas de E. Ignacio Granero*. Buenos Aires: Eudeba.

Stewart, H.F. y Rand, E.K. (1918) "Introduction" en *Boethius: The Theological Tractates & The Consolation of Philosophy*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Strauss, Leo. (2014). *¿Qué es la filosofía política? Y otros ensayos*. Madrid: Alianza.

Tassin, Étienne. (2012). *Le maléfice de la vie à plusieurs*. Paris: Bayard.

Tchir, Trevor Hannah. (2017). *Arendt's Theory of Political Action. Daimonic disclosure of the 'Who'*. Palgrave Macmillan.

Tennenhouse, Leonard. [1986] (2005). *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*. Londres y Nueva York: Routledge.

Tillyard, Eustace Mandeville Wetenhall. (1943). *La cosmovisión isabelina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Traub, Valerie. (1992). *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. Londres & Nueva York: Routledge.

Traub, Valerie. (2001). "Gender and Sexuality in Shakespeare" en de Grazia, Margreta y Wells, Stanley (eds.), *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 129-146.

Troncke, Marlena. (2018). *Shakespeare's Suicides. Dead Bodies That Matter*. Londres y Nueva York: Routledge.

Van Hooff, Anton. (1990). *From Autothanasia to suicide: Self-Killing in Classical Antiquity*. London & New York.

Veeser, Harold Aram. (1989). "Introduction" en *The New Historicism*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. i-xvi.

Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. [1972] (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua I*. Madrid: Taurus.

Waddington, Raymond B. (1977). "Blind Gods: Fortune, Justice, and Cupid in the Merchant of Venice", *ELH* 44, No. 3, pp. 458-477.

Weber, Samuel. (2015). "Tragedy and Trauerspiel: Too Alike" en Billings, Joshua & Leonard, Miriam, *Tragedy and the Idea of Modernity*. Oxford Scholarship Online, pp. 88-114.

Weis, René. (2012). "Introduction to Romeo and Juliet, by William Shakespeare", *The Arden Shakespeare Third Series*. London: Arden Shakespeare.

Williams, Raymond. (1977). "Introduction" en *Marxism and Literature*. Oxford University Press, pp. 1-7.

Williams, Raymond. (2014). *Tragedia moderna*. Edhasa: Buenos Aires.

Williams, Robert. (2012). *Tragedy, Recognition, and the Death of God. Studies in Hegel and Nietzsche*. Oxford: Oxford University Press.

Wilson, John Dover. (1943). *The Fortunes of Falstaff*. Cambridge: Cambridge University Press

Wolin, Sheldon. (2012). *Política y perspectiva: Continuidad en el pensamiento político occidental*. México: FCE.

Wymer, Rowland. (1986). *Suicide and Despair in the Jacobean Drama*. Brighton: Harvester.