XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

Matar mientras sonrío. Un Shakespeare para Latinoamérica.

Liliana Demirdjian y Valeria Rodríguez Van Dam.

Cita:

Liliana Demirdjian y Valeria Rodríguez Van Dam (2023). *Matar mientras sonrío. Un Shakespeare para Latinoamérica. XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-025/108



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Matar mientras sonrío.
Un Shakespeare para Latinoamérica

Liliana Demirdjian
Valeria Rodríguez Van Dam
(Universidad de Buenos Aires)

1. "O bien los odiadores distorsionan la verdad, o bien la Naturaleza cambió su rumbo"[1]: Lecturas y des- lecturas de Maquiavelo y su obra

Tomás Moro publica la biografía de Ricardo III tomando como texto fuente la narración que sobre su figura había realizado John Morton. Se trata de una biografía que presenta a Ricardo como un personaje física y moralmente deleznable[2], e interesa mencionarla aquí porque constituye uno de los textos principales que Shakespeare consulta -e interviene- para la composición de su villano más atractivo.

Hay en Shakespeare, como en Maquiavelo antes, la necesidad de reflexionar sobre un nuevo momento histórico, sobre el poder, sobre los infinitos juegos que se despliegan en torno a la fundación, consolidación y mantención del poder dentro de un territorio; es decir, sobre los modos de lidiar con el poder a lo largo del tiempo y del espacio. Todo ello en el contexto de una nueva era -la del capitalismo naciente- parida sobre el dolor de las grandes mayorías de la población, sometidas a elegir entre la explotación y la exclusión, tal como había advertido y denunciado Moro en *Utopía* (1989). A pesar de ello el capitalismo se presenta como una nueva etapa que viene a ofrecer una promesa terrenal, fundada en la idea de progreso y de libertad para todos los hombres. Tal como Marx conceptualizará siglos después, es un tipo muy peculiar de libertad, aquélla que tienen las mayorías desposeídas de vender su única propiedad: su fuerza de trabajo, la cual será enajenada por un mercado restringido, con oportunidades limitadas y, por ende, salvajemente disciplinador.

Cabe recordar que Moro, destacado referente dentro del humanismo cristiano, fue un crítico radical de las consecuencias ocasionadas por el cercamiento de tierras que produjo el pasaje del feudalismo al capitalismo, resumidas en la célebre y brutal frase: "Ahora las ovejas

[1] "... whether men of hatred report above the truth, or else that nature changed her course" (Gottschalk 2012, p. 7, traducción propia).
[2] "la naturaleza cambió su rumbo cuando él nació, y en el transcurso de su vida perpetró muchas cosas antinaturalmente [...] era cerrado y sigiloso, un profundo simulador [...] que no dejaba de besar a quien pensaba matar." (Gottschalk 2012, pp. 7- 8, traducción propia).

se comen a los hombres"[3] (Moro, 1989) . También fue crítico del despotismo con que gobernó Enrique VIII contribuyendo a la consolidación de esas consecuencias, y de la decisión del monarca de romper con la iglesia de Roma y abrir el camino para el advenimiento de una nueva y reformada iglesia cristiana a partir de la cual se propagará una particular forma de vivir el cristianismo, que será la que le toque observar a Shakespeare. Su obra es, pues, un modo de reflexión y de crítica sobre el tiempo de las profundas transformaciones que le es dado vivir; una era de transición traumática y conflictiva, que lo llevará a expresar -en un diálogo fundamental de *Hamlet*- que se trata de un tiempo -o quizás incluso de un mundo- que está desquiciado (Rinesi, 2016).

Un punto sugerente, aunque muchas veces desplazado a un segundo plano en la biografía intelectual de Maquiavelo, refiere a su expresión literaria. Fue, de hecho, autor de obras teatrales que le otorgaron gran reconocimiento. Según se afirma, sus escritos de mayor éxito en vida no fueron aquellos de carácter político sino sus obras teatrales. Su obra *La Mandrágora* es un ejemplo acabado del éxito que cosecharon en sus días esas piezas escritas para ser representadas sobre cualquier escenario de Florencia, Venecia o ciudades semejantes. Esta obra fue estrenada con gran éxito en Florencia en 1520 y probablemente escrita poco antes. Tuvo también un éxito descollante en el carnaval de Venecia de 1522, en el que se mostraban diversas obras teatrales, y a la que el público eligió masivamente. En ella, los asistentes experimentaron un particular desborde, seguramente porque la obra se desarrollaba en base a un tipo de humor alimentado en la ironía y porque ofrecía una mirada que, teñida por la sátira, apuntaba a denunciar la generalizada corrupción, rasgo típico de la vida florentina de la época. La obra tiene un elenco de personajes que expresan la concepción de la naturaleza humana según Maquiavelo. Es sobre hombres de esa naturaleza que todo príncipe está llamado a gobernar; esto es, deberá ejercer su poder sobre seres miserables, codiciosos, muchas veces avaros y de costumbres corruptas, pero a los que la astucia del príncipe puede confundir y manipular (Várnagy, 2000).

Un interrogante que surge sobre las lecturas realizadas en torno a la obra de Maquiavelo refiere a la contradicción entre los campos de la dramaturgia y de la política: esta lectura escindida de los diversos géneros en los que incursionó el florentino resulta habitual. No obstante, una visión más integral sobre su obra permitiría enriquecer y tornar más productivas sus enseñanzas.

El personaje de Maquiavelo sugerido por los dramaturgos isabelinos como un ser amoral emparenta con la imagen que popularizó la Iglesia romana sobre el secretario

[3] "…your sheep that are usually so mild and so meagerly fed (as they say) become so ravenous and untamed that they devour the people themselves, and lay waste and ravage their fields, homes, and towns." (Wegemer and Smith,2020, p. 26)

florentino y que justificara la prohibición de *El Príncipe*, obra que fue incluida en su *Index Librorum Prohibitorum*. Sin embargo, esta lectura dista mucho de la preocupación y del efectivo compromiso que el autor mantuvo tanto a lo largo de sus obras como en el cumplimiento de sus funciones como hombre de Estado. Maquiavelo desarrolló su teoría política sobre la base de una razón perspicaz pero siempre fundada en el conocimiento que le proveía la historia y aliada a una ética vinculada con los postulados de la unidad y la grandeza de la patria. Tal como se ha observado, según el florentino, la moral ordinaria -en aquellos tiempos la moral típicamente cristiana- no resultaba necesariamente pertinente para encarar el gobierno político. Con este hombre del renacimiento, afirma Sartori, la política logra escindirse, diferenciarse, tanto de la moral como de la religión (1990). Al respecto, Rinesi recupera la visión de Skinner quien señala que esa diferenciación tuvo como corolario la satanización de su figura. A esa tarea de demonización adscribieron tanto grupos jesuitas como caricaturistas isabelinos, e incluso, avanzado el siglo xx, un conjunto de estudiosos pertenecientes al mundo de la historia, la teoría y la filosofía política como Bertrand Russell, Jacques Maritain, Herbert Butterfield o Leo Strauss. A pesar de ello, enfatiza que la idea de un Maquiavelo diabólico no debería ser seriamente aceptada ya que de ninguna manera en su pensamiento se puede asociar la virtud política con la carencia de virtudes morales o con la inclinación a ejercer el mal sin miramientos (Rinesi, 2003).

Como en todo teórico político, en Maquiavelo prevalece una teoría del poder que apunta a construir la grandeza de la patria. En toda su obra el horizonte está puesto en el cumplimiento de la razón de estado. Es en cumplimiento de esta razón, superior a cualquier otra de orden individual, que el príncipe se encuentra habilitado para planificar y realizar ciertas acciones, todas ellas llevadas adelante, no en su beneficio individual, sino de la ciudad en su conjunto. En la escritura de Maquiavelo también habita la astucia. Y en el caso de *El Príncipe*, la astucia radica en que, más allá de sus consejos a reyes y gobernantes, en realidad el pensador está ofreciendo consejos al pueblo. Así lo observó en su tiempo Jean Jacques Rousseau y es por ello que la pequeña gran obra gestada por el florentino en 1513, a la cual todos necesitan continuar atendiendo, es -en virtud de la verdad efectiva de las cosas- un libro de los republicanos (Boron, 2000). En efecto, Maquiavelo no dudaba en aconsejar al Príncipe sobre la importancia de contar con el apoyo del pueblo (Maquiavelo, 1992).

Precisamente, la cuestión de la verdad efectiva de las cosas (*verità effettuale* delle cose) y del conflicto como base de sustentación de la política son dos elementos fundamentales en una lectura atenta tanto de *El Príncipe* como de los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. De la teoría del conflicto entre sectores sociales antagónicos surge para Maquiavelo la institución de la sociedad y de la política misma (Lefort, 1988). Es el conflicto, entonces, lo que abre el juego para que se produzca el acuerdo social. Ese mismo conflicto o desacuerdo -para citar a Rancière (1996)- es en Maquiavelo lo que garantiza la libertad de los que no

quieren ser oprimidos; lo que permite levantar -en definitiva- las banderas de la libertad popular.

2. "*¿Soy sagaz? ¿Soy sutil? ¿Soy un Maquiavelo?*[4]" Recepción de la obra de Maquiavelo en la Era Isabelina

La Era Isabelina (1559- 1603) se caracterizó por una actitud bifronte para con la figura y el pensamiento de Maquiavelo. Por una parte, la clara hostilidad y la demonización de su figura instaladas desde el aparato ideológico y comunicacional anti- español y anti- papal de la época confluyen con la imposibilidad de tolerar, o más bien comprender, la controvertida caracterización de sus consideraciones políticas como "amorales". La consecuencia casi esperable de esta animosidad se materializa, al igual que en la Europa continental, en la censura y la prohibición directa de los textos de Maquiavelo. Los intelectuales ingleses de mediados del siglo XVI; aquéllos que sienten alguna inquietud por conocer sus escritos, deberán leerlo en su lengua original, en ediciones disimuladas detrás de portadas y toponimias falseadas (Watson, 1976), o bien en alguna traducción francesa, y pasarán muchas décadas antes de que Inglaterra logre contar con una versión en inglés de la obra del pensador: la primera impresión inglesa de *El Príncipe* data del año 1640. El nombre mismo de Maquiavelo se asocia a conceptos como la falsedad, la crueldad, la inmoralidad, las intrigas palaciegas e incluso los poderes maléficos y lo que determinados sectores de la vida social, cultural y política inglesa dieron en llamar el "paganismo italiano", sumado a una suerte de estética de la muerte: "El *mito de Italia* de la Inglaterra renacentista no podía permitir que Maquiavelo apareciera como lo que era: un singular exponente de la *Realpolitik*. Fue necesario romantizarlo como esteta de la muerte" (p. 6, traducción y énfasis propios).

Paralelamente, existe entre los sectores ilustrados de la población isabelina un cauto interés por la lectura de Maquiavelo y el debate sobre las cuestiones planteadas en su obra. La atención que concita el pensador florentino se expande a pesar de la condena religiosa y la censura oficial explícita, e incluso más allá del recorrido efectivo de sus textos: se lo menciona, se lo cita y se lo discute, aún sin haberlo leído, o bien se abomina de él en público mientras se lo lee prolijamente en privado. Se trata de un proceso cuyo inicio había encontrado a la intelectualidad pre-isabelina en una disposición mucho más favorable a la incorporación del pensamiento de Maquiavelo como soporte del proceso de la reforma religiosa iniciada por Enrique VIII:

[4] Am I politic? Am I subtle? Am I a Machiavel? (*The Merry Wives of Windsor*, III. i. 104).

> La Reforma fue fundamental para la aceptación de los postulados de Maquiavelo en Inglaterra. Reforma y Maquiavelo contribuirán a liberar a la política y a la economía de los respectivos vínculos eclesiásticos y morales que previamente les atenazaban. [..] Ni siquiera los reyes y su legitimidad se libran de ser objeto de escrutinio. La determinación personal se opone a la mudable fortuna. Los gobernantes deben tener la astucia del zorro y la fiereza del león y dejarse guiar, más que por la idea de virtud, por la apariencia externa de la misma. Las intervenciones del ser humano no están sujetas a los dictados de la Providencia. La justicia divina queda supeditada a la acción de los hombres. (Álvarez Rodríguez, 2013, p. 4)

Los sectores que reivindican a Maquiavelo como emblema de las libertades políticas y religiosas ven en sus postulados una vocación política y cultural emancipatoria y es esta bandera la que continuarán reivindicando los protestantes más radicalizados en Escocia una vez erigidos en opositores al reino de Isabel I, en el clima de ebullición finisecular en el cual Shakespeare y sus colegas desarrollarán sus carreras como poetas y dramaturgos.

3. "*Que sepan que soy Maquiavelo*[5]". Resignificación teatral isabelina.

La figura de Maquiavelo, con su múltiple carga connotativa, también comienza a transitar una poderosa inserción en el ámbito de la actividad teatral. Los escenarios isabelinos, sitios marginalizados de la cultura popular y el diálogo político-social, toman nota del clima "anti- Maquiavelo" dominante y comienzan a proponer sus propias lecturas del fenómeno. Desde las referencias directas al escritor florentino, pasando por personajes "maquiavélicos", hasta la presencia misma del propio Maquiavelo como personaje, el mundo del teatro lo instala en el debate popular y lo pone al alcance reflexivo de vastos sectores de la población, que concurren a las funciones en los teatros públicos cada mediodía. En el breve y vertiginoso transcurso de las dos últimas décadas del siglo XVI, las más fecundas en el desarrollo de la actividad teatral isabelina, se ensayan y difunden sobre los tablados numerosos ejercicios de lectura interpretativa sobre *lo Maquiavélico*, independientemente de si dramaturgos, actores o audiencias han siquiera leído al pensador, y así la tradición va enraizando en un imaginario colectivo ambivalente y diverso.

Christopher Marlowe (1564- 1593), el talentoso y comprometido contemporáneo, colega y amigo de Shakespeare, es el primero en subir al escritor florentino a un escenario. El fantasma de Maquiavelo aparece como personaje en la obra *El Judío de Malta* (c. 1589- 1590) para enunciar el Prólogo, en el cual retoma algunas de las polémicas de moda y se pronuncia con brevedad y contundencia acerca de temas tales como el poder, la hipocresía y la violencia. Dos de sus más audaces versos ("La religión no es para mí más que un juguete de niños; / Considero que no hay más pecado que la ignorancia") ofrecen un potente testimonio de los

[5] And let them know that I am Machevill (*The Jew of Malta*, Prologue, l. 7)

debates de la época: Christopher Marlowe, un revolucionario de la pluma cuya vida es arrebatada tempranamente, confiere una voz escénica a Maquiavelo como el portavoz de lo que probablemente fuera la visión más bien progresista y laicista de los jóvenes intelectuales de fin del siglo XVI.

En *La Trágica Historia del Doctor Fausto*, probablemente escrita alrededor de 1592 y publicada de manera póstuma, Marlowe vuelve a Maquiavelo, ya no para presentarlo como personaje sino para invitar a sus audiencias a detectar los *rastros* de su pensamiento en el protagonista. La conocida y poderosa figura del Fausto, el estudioso hambriento de poder y conocimiento, percibido como una actualización de Maquiavelo, consolida la tradición teatral en diálogo con el relato popular de *lo Maquiavelo* o *lo Maquiavélico* y la proliferación de personajes con características particulares, tanto reproductivistas como rupturistas con respecto a los relatos dominantes sobre el escritor, que abarcará también el período jacobino (1603- 1625) y se extenderá hasta el cierre de los teatros por parte de Oliver Cromwell en 1642.

Maquiavelo deviene "El Maquiavelo" escénico (Donkor, 2016), un tipo de personaje, una categoría dramática polisémica, que Watson (1976) clasifica en tres órdenes según los preceptos "maquiavélicos" que los animan: Los Maquiavelos de primer orden son hombres fríos dispuestos a llevar a cabo lo que sea que la situación política requiera, o bien los que disfrutan haciendo el mal como un fin en sí mismo o en pos de ventajas personales; ambos encarnan lo que probablemente la Era Isabelina entiende por "sagacidad política". Los Maquiavelos de segundo orden son aquellos que practican el engaño (*fraus*) sin llegar a la violencia (*vis*) y, en algunos casos, sus acciones rayan en lo paródico y son objeto de burla. Los Maquiavelos de tercer orden son vengadores que aplican la Virtud y, con sofisticadas y complejas estrategias -entre ellas el fingimiento de la locura-, logran su objetivo e incluso consiguen revertir la situación y volverla en contra de quienes les han causado daño.

La configuración de "El Maquiavelo" representa la culminación de un proceso evolutivo de los personajes "villanos" en la tradición teatral inglesa medieval y renacentista, de raigambre bíblica y eclesial y con profundo predicamento en la imaginación popular. Paulatinamente el villano, junto con la totalidad del evento teatral, se irá despojando de sus connotaciones religiosas, en un tránsito hacia la secularización, pasando por la abstracción de personajes concretos devenidos alegorías en las Moralidades de los siglos XII al XIV, y alcanzando niveles de profundidad filosófica que lo constituirán en un villano fundamentalmente humano, que habita un mundo en el cual los valores que sostienen el tejido social están desintegrándose, o ya están rotos y sólo sirven al propósito de acumular poder, causar daño o buscar venganza. Es Marlowe quien parece captar y comprender rápidamente este proceso y así corporiza en su escenario la idea del hombre sin Dios, en una línea muy claramente secularizante, laicizante, intelectualizante, que probablemente hubiera terminado en el agnosticismo. Marlowe no llega a completar esta secuencia porque muere antes, en 1593

a los 29 años, asesinado en una taberna de Londres, en circunstancias dudosas y estrechamente vinculadas con los sectores religiosos en pugna en ese momento en Inglaterra. Shakespeare será el encargado de continuar y profundizar esa labor.

4. "Y mandar a la escuela al Maquiavelo asesino.[6]"

El teatro que recibe a Shakespeare en Londres entre fines de los 1580 y principios de los 1590 es un teatro profundamente político. Los dramaturgos que alimentan la pujante nueva maquinaria de entretenimiento popular con sus obras son jóvenes intelectuales, muchos de ellos recién egresados de las universidades de Oxford o Cambridge, y que no desean desempeñarse en el oficio sacerdotal, el destino más común entre la mayoría de los graduados universitarios. Se trata de una "nueva guardia" con inquietudes políticas, estéticas y filosóficas reflejadas visiblemente en las obras que componen para las compañías teatrales. Escriben a ritmos vertiginosos y despliegan una considerable destreza lingüística sumada a la astucia de eludir la censura: las autoridades locales en la ciudad de Londres, de convicciones puritanas, desaprueban enérgicamente la actividad teatral y buscan suprimirla con cualquier pretexto. Desde el aparato estatal se ejerce sobre las representaciones teatrales públicas una fuerte censura y un exhaustivo control sobre los textos de las obras.

Simultáneamente, el propio mercado de entretenimiento en Londres alienta ávidamente la producción de piezas cada vez más sofisticadas, más elaboradas, más inteligentes, más estimulantes; que inviten a la reflexión: en este mundo rebosante de arte teatral, con una oferta febrilmente activa, no solamente se trata de atraer audiencias a los teatros públicos y privados, sino que también se busca satisfacer las inquietudes intelectuales de vastos segmentos sociales que concurren a esos teatros. La accesibilidad económica a un espectáculo tan provocador hace del teatro londinense un sitio de convergencia de la gran mayoría de la población de la época, así como también una especie de vidriera para lograr fama y mecenazgo para dramaturgos y compañías de actores.

Es en este contexto en donde Shakespeare, *que no ha estudiado en la Universidad*, desarrolla su carrera de poeta y dramaturgo durante aproximadamente dos décadas. Sus obras, profundamente políticas, se abren a múltiples lecturas en función de innumerables capas de sentido, que se manifiestan conforme se profundiza la minuciosidad en su exploración. Muchas lecturas en la tradición crítica han permanecido en los estratos más cercanos a la superficie y suelen leer en el discurso Shakesperiano una adhesión al proyecto nacional imperial de los Tudor y posteriormente de los Estuardo, a partir de 1603. Sin embargo, un escrutinio textual más detenido revela una red semántica profundamente crítica

[6] And set the murderous Machiavel to school (*3 Henry VI*, III, ii, 194).

y muy avanzada con respecto a las preocupaciones de la época. Shakespeare examina las bases políticas, culturales, sociales, económicas, filosóficas e interpersonales sobre las cuales Inglaterra está construyendo su poderío de ultramar, y encuentra un imperio que intenta emplazarse sobre la violencia patriarcal hacia las mujeres, sobre la violencia colonial y racista hacia los pueblos de América y África, sobre la violencia social de las desigualdades y sobre la violencia interpersonal de la falta de solidaridad y compasión entre las personas.

En virtud de estas consideraciones, el personaje de Ricardo podría leerse en tanto advertencia, pero también en tanto respuesta, casi en clave de humor negro, a la opresión del sistema político, económico, social y religioso. Lo que Ricardo propone son *vacaciones morales* (Palmer, 1962), una especie de feriado cuasi carnavalesco durante el cual celebrar la alegría del teatro y de la actuación. Propone la liberación, no sólo con respecto a los deberes de un monarca, sino también con respecto al *tedio* de la identidad. Ricardo se divierte tramando fechorías y matando a la gran mayoría de los personajes que lo acompañan a lo largo de *Enrique VI* y en su propia obra, *Ricardo III*. Su tragedia final reside precisamente en ese mecanismo de muerte que lo ha transformado en un monstruo, irreconocible para sí mismo cuando, tarde o temprano, debe abandonar sus juegos de feriado moral y enfrentarse al espejo de su tiranía sanguinaria. Junto a Ricardo, una vez que casi todos sus hombres lo han abandonado, aún queda la audiencia, que ha participado de la diversión, y es ahora interpelada en su propio sentido moral: ¿Qué queda de Ricardo al final del día? ¿Qué encuentra dentro de sí en la noche insomne antes de la batalla final, una vez despojado de todos sus disfraces, que tanta diversión le proporcionaron tanto a él como a la audiencia? Detrás de la figura de Ricardo se adivina a Shakespeare, preguntando qué queda de un imperio sanguinario una vez removido el maquillaje pseudo- civilizatorio europeo; un imperio que construye su poderío oprimiendo a propios y ajenos y negando el estatuto humano a los habitantes de las tierras que va conquistando por medio de la violencia.

Existen numerosos estudios críticos que rastrean los rasgos comunes entre Ricardo y los preceptos desarrollados en *El Príncipe*, fundamentalmente localizando determinadas cualidades en la personalidad de Ricardo: un héroe trágico dotado de una inteligencia extraordinaria y una notable autoestima y confianza en sí mismo, desprovisto de cualquier atisbo de principios éticos o morales, que pone todas sus energías creativas al servicio de un fin mundano y personal y que barre con cualquier obstáculo que encuentre en su camino al trono. Ricardo es también un maestro de la actuación, de las apariencias, del fingimiento; es el hombre que se hace a sí mismo; que saca provecho de los favores de la Fortuna para forjarse su propio destino a sangre y fuego; que no se conforma con aquello que le fue dado al nacer.

Durante gran parte de la obra, Ricardo se granjea la identificación de la audiencia gracias a su enorme inteligencia, su desenfado y su descarnada honestidad al reconocer su

propia corrupción. Sin embargo, Ricardo termina distorsionando la doctrina de Maquiavelo y llegará un punto en que el odio supere al miedo entre las víctimas de sus manejos:

> Ricardo se convierte en el epítome de la etapa inglesa de Maquiavelo, no en el príncipe maquiavélico. En la doctrina de Maquiavelo, en la que advierte contra la intensificación de la crueldad, no hay lugar para la crueldad sostenida perpetrada por Ricardo. (Ismail, 2018, p. 6, traducción propia)

Sus actos se direccionan a complacer su propio ego; disfruta de su propia crueldad llevada al extremo y ninguna de sus estrategias tiene por fin el bien o la prosperidad del reino -ese "bien común", algunos siglos más tarde el "Commonwealth", denotativo del conjunto del Reino Unido y sus ex-colonias-. Ricardo no parece estar interesado en aplicar los preceptos de Maquiavelo, sino más bien en proponer a las futuras generaciones, aquéllas que lo subirán a los escenarios de fines del siglo XVI, un debate más profundo y mucho más urgente:

> No todos los hombres matan y olvidan, como alguna vez insinuara Maquiavelo. Algunos matan y recuerdan. Esa es la principal crítica isabelina a Maquiavelo [...] En el siglo XVI, al igual que en el siglo XX, ha habido quienes pueden cometer delitos, incluso crímenes múltiples, sin perder el control de sus vidas o sus mentes. Incluso se nos pide a veces que creamos en la banalidad de los genocidas, y es cierto que en la vida política existen tantos Bolingbrokes como Macbeths. Pero Shakespeare responde a una pregunta que a Maquiavelo ni siquiera se le ocurre formular: ¿Qué sucede en la mente del archicriminal, aunque sea un Borgia o pretenda serlo? Si, como postula el florentino, los hombres deben ser realistas al gobernar y constantemente ver las cosas tal y como son, entonces el costo humano del engaño y la violencia también debe entrar en el debate [...] Tal como ve Shakespeare, los hombres que matan no escapan al castigo, aunque escapen al castigo de este mundo. (Watson, 1976, p. 20, traducción propia)

5. "Matar mientras sonrío[7]". Un Shakespeare para Latinoamérica.

Ricardo, el héroe- villano que ama ser un villano, resulta, en este doble carácter, esta conjugación de atributos contradictorios, irresistiblemente atrapante para el espectador y conceptualmente potente para el crítico y el analista político. Tragedia y política constituyen un entramado de recíproco interés porque ambas confluyen en torno a un mismo tema: el conflicto; un conflicto entre intereses en permanente disputa, sin posibilidad de negociación o resolución. En este sentido, Rinesi (2003) caracteriza al pensamiento trágico como una herramienta pertinente para la exploración de los fenómenos políticos e identifica dos dimensiones desde las cuales abordar la compleja interseccionalidad entre pensamiento, conflicto, tragedia y política:

[7] "Why, I can smile, and murder whiles I smile" (*3 Henry VI*, III, ii, 183, traducción propia).

> Por un lado, lo que llamaremos "la tragedia de los valores", que consiste en el hecho de que el actor político siempre debe actuar en el contexto de un conflicto de valores, o, mejor, de un conflicto entre universos de valores distintos e incompatibles. Por otro lado, lo que designaremos como "la tragedia de la acción", que se refiere a la circunstancia de que las capacidades de ese actor político se encuentran siempre en un conflicto, de resultado incierto, con lo que la historia tiene de contingente y de imprevisible. El conflicto, que como ya vimos es la materia de la tragedia y del pensamiento trágico, es el "tema", digamos así, del pensamiento político de Maquiavelo, y sería difícil exagerar la importancia de la obra de este autor en la tradición de pensamientos "modernos" sostenidos sobre la comprensión del carácter trágico de la política. (p. 28)

Desde sus orígenes griegos, la tragedia cumple además una función paidética, profundamente pedagógica, en la cual el pueblo es parte constitutiva. El teatro, espacio de educación cívica y de participación en la política de la *polis*, surge y se desarrolla en forma de reflexión colectiva, diálogo social y procesamiento emocional indispensable para la vida en común. Con sus continuidades y rupturas, el teatro isabelino recupera esas funciones sociales y las pone al alcance de las grandes mayorías en los escenarios de los teatros públicos.

Al mismo tiempo, Inglaterra, que ha comenzado a construirse como imperio, encuentra en la tradición romana su modelo a seguir y un espejo en el cual reflejarse. El currículum escolar isabelino, al igual que el resto del aparato ideológico del estado inglés, se encuentra atravesado por la "cuestión romana". Desde los primeros años de su educación primaria, los niños estudian la doctrina cristiana y la gramática latina y se ejercitan en la lectura, recitación y memorización de las obras de los principales autores de la Roma clásica. Aprenden de Erasmo el arte del embellecimiento retórico y ejercitan su latín escrito en la redacción de ensayos, cartas, declamaciones y discursos, mientras practican la oralidad latina en representaciones de las obras de Séneca, Plauto y Terencio.

La erudición clásica desplegada por Shakespeare es el resultado de su tránsito escolar y formará parte de su sello estilístico personal durante toda su carrera como poeta y dramaturgo. Cultivará el arte de hermosear sus textos fuente, resignificarlos, transmutarlos; trasponer textualmente prosa y verso e insuflar su obra con lenguaje sublime para ofrecerla a sus audiencias y lectores. Consciente de su propio horizonte de expectativas, así como también del de los miembros de su audiencia -tanto los instruidos como los analfabetos-, sabe hasta dónde pueden seguirlo y comprender las numerosas transgresiones que opera sobre historias ampliamente conocidas por el público. Invita con ellas a la reflexión sobre temas pertinentes a su tiempo: política, filosofía, familia, géneros, arte, teatro. Las libertades que se toma con los viejos textos escolares que perviven en su prodigiosa memoria interpelan la inteligencia y la memoria colectiva de su audiencia en un proceso múltiple y diverso de lectura que atraviesa todos los espacios del acontecimiento teatral.

En este juego de memoria e inteligencia que propone a sus espectadores, Shakespeare problematiza la idea de imperio sustentada en el estatuto modélico romano: un imperio corrupto que se erige sobre la sangre de los cuerpos brutalizados, violados, mutilados y asesinados de sus mujeres y esclavos; una sociedad patriarcal, misógina, feminicida, cazadora de brujas, disciplinadora de cuerpos y apropiadora de niños. En sus Sonetos, en sus poemas narrativos, en toda su obra dramática, Shakespeare desliza con magistral sutileza la incómoda pregunta metodológica: ¿Acaso pretendemos convertirnos en un imperio de la misma forma que Roma?

En este sentido, la figura de Ricardo III, movido esencialmente por sus ambiciones personales, es profundamente ilustrativa de los *riesgos* políticos, sociales, estéticos y poéticos que puede traer aparejado el modelo imperial romano. El cuerpo de Ricardo es el cuerpo de una monarquía contrahecha, como él, desde su nacimiento; una monarquía que, como él, orienta su accionar antes por su interés personal que por el de su patria y utiliza la virtud y la astucia de la que se vanagloria, no al servicio de la grandeza de su país, sino de su propio provecho y engrandecimiento personal. El Ricardo shakesperiano seduce a su pueblo y a la audiencia con el atractivo de su enorme inteligencia, pero lo que propone es, en última instancia, un abismo habitado por monstruos.

Es ese mismo Ricardo shakesperiano que en nuestra tierra retomarán plumas como la de Sarmiento al reponer la famosa consigna “Mi reino por un caballo” para dar curso a su exposición sobre las figuras de Facundo y de Juan Manuel de Rosas (Rinesi, 2016). La historia puede ser presentada, escrita y deslizada en una tradición que produce su propia visión distorsiva de la literatura y la dramaturgia para situar, asociar y proponer interpretaciones funcionales a sus intereses de clase sobre los actores políticos que la protagonizaron.

Aunque no llega a conocer la experiencia de la vida democrática, Shakespeare se encuentra dolorosamente familiarizado con los riesgos y las catastróficas consecuencias de la interrupción del orden institucional. En la actual coyuntura de nuestra región, las conmemoraciones de quiebre y recuperación de los procesos democráticos se enmarcan en la incertidumbre acerca del futuro de la democracia misma y conviven con los estruendos de las ultraderechas empoderadas e impunes. Los nuevos liderazgos que emergen en América Latina, algunos de ellos capaces de poner en acto ante el electorado rasgos mesiánicos, y que aspiran, sobre todo en tiempos de campaña, a ocupar un lugar pretendidamente revolucionario y heroico, resultan en verdad apenas una lamentable copia imperfecta, defectuosa, grotescamente distante y bien lejana de la altura de los héroes clásicos. Su fracaso último estriba en que apelan a conquistar amplias porciones de un electorado constituido por sectores despolitizados, desencantados, profundamente antisociales y también irritados y enfurecidos, pero que en cualquiera de sus variantes, a la postre engrosan con facilidad las filas de la antipolítica.

En este contexto de crisis y alarma Shakespeare, al igual que todos los autores clásicos, alza su voz calma, clara e inconfundible. Su tragedia histórica *Ricardo III* ofrece la alternativa reparadora de una reflexión comunitaria que pone en diálogo sobre su escenario los complejos procesos sociopolíticos que enmarcan su obra y su tiempo histórico, el pensamiento clásico y las teorizaciones contemporáneas. Este proceso de lectura y memoria colectiva profundamente enraizada en una metaforización de lo político nos invita a revisar las formas que tenemos los seres humanos de ser y estar juntos. Desde la vertiente ineludiblemente social y política de su producción literaria, Shakespeare, que ya lo ha visto todo, *nos* escribe. Nos escribe y nos advierte.

Referencias

Álvarez Rodríguez, R. (2013). La huella de El Príncipe de Maquiavelo en la literatura inglesa. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, Vol. 9, 2013, pp. 19-41. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Bate, J. y Rasmussen, E. (eds.) (2011). *The Merry Wives of Windsor* by William Shakespeare. New York: Random House, Inc.

Bate, J. y Rasmussen, E. (eds.) (2012). *Henry VI. Parts I, II and III* by William Shakespeare. New York: Random House, Inc.

Boron, A. (2000) "Maquiavelo y el infierno de los filósofos", en T. Várnagy (comp.): *Fortuna y Virtud en la República Democrática. Ensayos sobre Maquiavelo*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 167-177.

Donkor, M. (2016). Richard III and Machiavelli. Disponible en: https://www.bl.uk/shakespeare/articles/richard-iii-and-machiavelli.

Ismail, A. M. (2017). Shakespeare's Machiavellianism from *Richard III* to *Richard II*. *Journal of Raparin University*, Vol. 4, No. 13, December 2017.

Lefort, C. (1988) *Las formas de la historia: ensayos de antropología política*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Maquiavelo, N. (1992) *El Príncipe*. (Trad. Miguel Ángel Granada) Buenos Aires: Alianza Editorial.

Moro, T. (1989) *Utopía*. (Trad. Antonio Bonanno) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Palmer, J. (1962). *Political and comic characters of Shakespeare*. New York: St. Martin's Press.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rinesi, E. (2003). *Política y tragedia: Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires: Colihue.

Rinesi, E. (2016). *Actores y soldados. Cinco ensayos hamletianos.* Buenos Aires: UNGS.

Sartori, G. (1990). ¿Qué es Política? Servicio de Documentación en Ciencia Política. Ficha Nº 1. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria

Siemon, J. (ed.) (2013). *The Jew of Malta* by Christopher Marlowe. London: Bloomsbury Publishing, Plc.

Sylvester, R. (ed.) (1963). The History of King Richard the Third by Master Thomas More Undersheriff of London c. 1513. *The Complete Works of St. Thomas More,* Vol. 2. Yale: Yale University Press. Esta ed. 2012 (ed. Mary Gottschalk).

Várnagy, T. (comp.) *Fortuna y Virtud en la República Democrática. Ensayos sobre Maquiavelo*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 185-230.

Watson, G. (1976). Machiavel and Machiavelli. *The Sewanee Review*, Vol. 84, No. 4 (Fall, 1976), pp. 630-648. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Wegemer, G. and Smith,S. (eds.). (2020). *Utopia & selected Epigrams by Thomas More*. Irving: University of Dallas.