

ACADEMICUS

Ofelia: lecturas y escenarios

Ophelia: readings and scenarios

Dra. Ana Levstein

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba - Argentina

Dra. María Calviño

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba - Argentina

Recibido: 12 de agosto de 2017/ Aprobado para publicación: 14 de septiembre de 2017

Cómo citar esta obra

Levstein, A., y Calviño, M. (2017). "Ofelia: lecturas y escenarios". En: *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, N. 1. Córdoba: UNC. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22671>



Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen

Con relación al personaje de Ofelia, la crítica canónica circula por dos tipos de apreciaciones opuestas, las cuales siguiendo a Max Patrick (1953) se designan como “sentimentales” y “eróticas”. Mientras que estas últimas suponen que Ofelia y Hamlet han tenido relaciones sexuales y hasta -en algunos casos- que ella pueda estar embarazada, la primera es la lectura más “tradicional”, donde ella es instrumento de su padre y pieza clave para activar el ascenso de Polonio en la corte. En este esquema predomina una mirada pasiva de Ofelia, con las emociones clausuradas (también las de Hamlet, en menor medida). Esta lectura destaca el contraste entre la lógica cortesana maquiavélica y pragmática de la Dinamarca de Claudio con la de Hamlet y su padre, más conservadores (o medievales) en relación con los temas de la sucesión del trono. Recordemos que la obra comienza en una especie de estado de sitio, porque las tensiones entre el príncipe Hamlet con el rey Claudio (su tío), alientan las ambiciones de Fortimbras, el joven sobrino del monarca noruego, al trono danés. Así, una Ofelia trágica, lejos de ser una versión del arquetipo universal que reproduce valores patriarcales, puede también leer el lugar donde los indecibles (palabra derridiana) se ponen en tensión sin resolución fija. Debido a que Ofelia es un personaje no puede ser considerado “como un todo”; no hay un concepto de su presencia o ausencia en las escenas del juego. Ella es la Alteridad de una fenomenología espectral (Derrida otra vez), reaccionando contra cada intento de llegar a ella. Si desde sus flores, poemas y juegos de palabras pudiéramos pensar en Ofelia como un artefacto en un sentido foucaultiano, sería una chica que, lejos de los estereotipos femeninos, se convierte en el lugar donde comienza el proceso de subjetivación, abriendo nuevos caminos al sentido, su multiplicidad y proliferación.

Palabras Claves

Ofelia; Shakespeare; Derrida; Diseminación.

Abstract

Since Max Patrick (1953) called them as “sentimental” and “erotic”, two kinds of opposite critical appreciations about Ophelia may be recognized in *Hamlet*, as a play where nothing seems to be exactly what it seems. The first appreciation (also

called “traditional”), presents Ophelia as an instrument for the plot by her father Polonius to keep his power and influence in the court of King Claudius, being unconditional. The second one (also mentioned as “romantic”) shows Ophelia as a young woman who decides to be free from his father’s tyranny living her true love for Hamlet, in flesh and blood. Indeed, in her silence of madness and death, she gives effective reality to the virtual content by Prince Hamlet in his soliloquies. So a tragic Ophelia, far from being version of a universal archetype reproducing patriarchal values, may be also read as the place where *indecidibles* (in Derridean word) are put in tension without fixed resolution. Because Ophelia as a character cannot be considered “as a whole”; there is no concept for her presence or absence in the scenes of the play. She is the Otherness/Alterity from a spectral phenomenology (Derrida again), reacting against every trying to get at her. If - since her flowers, poems and puns- we could think about Ophelia as an artifact in a foucaultian sense, she would be a girl who, far from feminine stereotypes, becomes the place where the subjectivation process begins, opening new ways to the sense multiplicity, proliferating.

Key Words

Ophelia; Shakespeare; Derrida; Dissemination.

Ofelia: lecturas y escenarios

Ofelia y la crítica

Con relación al personaje de Ofelia, la crítica canónica circula por dos tipos de apreciaciones opuestas, las cuales siguiendo a Max Patrick (1953) se designan como “sentimentales” y “eróticas”. Por cierto la primera es la lectura más “tradicional”, donde ella es instrumento de su padre y pieza clave para activar el ascenso de Polonio en la corte. En este esquema predomina una mirada pasiva de Ofelia, con las emociones clausuradas (también las de Hamlet, en menor medida). Esta lectura destaca el contraste entre la lógica cortesana maquiavélica y pragmática de la Dinamarca de Claudio con la de Hamlet y su padre, más conservadores (o medievales) en relación con los temas de la sucesión del trono. Recordemos que la obra comienza en una especie de estado de sitio, porque las tensiones entre el príncipe Hamlet con el rey Claudio (su tío), alientan las ambiciones de Fortimbras, el joven sobrino del monarca noruego, al trono danés.

La segunda apreciación, más “romántica”, dota de otra capacidad de agencia a Ofelia, quien no sería una doncella casta sino una joven mujer que busca independizarse de su padre a través de Hamlet, ubicándolo a éste en situación de liberarse de su tío por medio del ejercicio de su herencia. Esta lectura habilita una trama política propia de la modernidad, donde los antagonismos por los privilegios de grupos direccionan las acciones: tal por ejemplo, el envío que hace Polonio de su hijo Laertes a Francia, que es la corte que le quedaría en caso de perder a Ofelia en el “bando” de Hamlet.

Ofelia: personaje de lecturas indecibles y aporéticas

Se vuelve *indecible* señalar cuál de las dos lecturas presentadas es la “correcta”, porque Claudio manda a Hamlet a Inglaterra para hacerlo matar y la jugada no le sale bien. Este hecho bisagra sostiene *a la vez* la *legibilidad* de las dos vertientes críticas comentadas en torno a la actividad / pasividad, fortaleza / fragilidad de Ofelia en el marco de una construcción altamente compleja y densa de su locura y muerte por *supuesto* suicidio, toda vez que en el caso en que Hamlet no hubiera regresado con vida de Inglaterra, se puede suponer que ella no se hubiera quitado la suya.

Las simulaciones de simulaciones en un drama donde nada es lo que parece; el teatro dentro del mundo y viceversa; la “locura” dentro de la “cordura” y viceversa; las indecibles fronteras entre la vida y el arte; los abismos de sentido en *diseminación* que nos provocan *Hamlet* en general y Ofelia en particular, son los estímulos (y también las perplejidades) que sostienen esta indagación en clave derrideana. Es decir: se trata de aporías, espectros, secretos y enigmas que aún asedian la lectura de Shakespeare, de cuya muerte se cumplieron cuatro siglos en abril de 2016.

Words, words, words o ¿quién es Ofelia?

La problematización del lenguaje, su capacidad referencial, verdadera y moral, la discrepancia entre palabras y hechos es una preocupación habitual de la tragedia isabelina, particularmente en *Hamlet*. La advertencia de Laertes a Ofelia para que ella crea en la declaración de amor de Hamlet solo en la medida en que “*en el alto lugar que ocupa nada puede cumplir de lo que promete*” (I.iii,20-3), y la sospecha de Ofelia de que su hermano puede ser como los consejeros obsecuentes que muestran “*áspero y espinoso el camino del cielo, mientras como impíos y abandonados disolutos pisan ellos la senda florida de los placeres, sin cuidarse de practicar su propia doctrina*” (I.iii,48-51) son versiones de la antítesis como figura que marca la *contaminación*, *indecidibilidad* y *reversibilidad* de los dualismos ontológicos.

El lenguaje descansa sobre un abismo. Pensar semióticamente a Ofelia es, entonces, desencializarla, dislocarla de lugares comunes; deconstruirla. Y ese trabajo comienza por situarla por fuera del “encierro de los nombres” en una economía del *exilio*, la *errancia* y la *diferición* (*différance*) de la presencia y el sentido -constitutivamente inestables-, intentando capturar el personaje como evento efímero (Acosta, 2016: 143). Así, se parte desde una indefinición, un *exterior constitutivo*, una *pertenencia sin pertenencia* entre portavoz y reflejo mecánico de valores patriarcales, *falogocéntricos*, y ese *Otro* de lo patriarcal que no terminamos de saber como espectadores / lectores de qué se trata.

Se intenta pensar a Ofelia no desde la categoría onto-teológica del *Ser* sino desde el modelo deconstructivo-nietzscheano del *signo* y el *juego*. Desde la imposibilidad de toda reapropiación (del Ser, del Sentido, del Significado) en una instancia trascendente. Ofelia es el *fantasma*, el lugar sin lugar de una *resistencia* y de una *restancia*, infinitamente otra, impasible, indeterminada-indeterminable, inapropiable: un (algo) *cualquier / radicalmente otro* sin rostro. La irreductible alteridad, el “*excedente*”, lo que resta, lo que escapa hurtándose a cualquier “movimiento” reapropiador. Como el lugar de apertura al Otro, a lo incalculable, al acontecimiento y al *por-venir*.

Casi todo lo que se sabe de ella en el drama es a través de otros personajes. Sus parlamentos brevísimos aluden a la discrepancia palabras/hechos (simulaciones) o al delirio, es decir el discurso de la locura, de la “alteridad radical”. Esta huida de los arquetipos, esta *desterritorialización*, tanto en su vida como en su muerte sustenta nuestras premisas de lectura.

El “sentido” de Ofelia es un permanente devenir, una *différance* (término cuyo sentido no puede garantizarse a sí mismo, esto es: no puede “protegerse a sí mismo de la recontextualización”). La *différance* funcionaría como negación de Dios, de la verdad y del sentido como presencia estable. La *différance* desarticula la teoría del ser, mas no desde un pensamiento de la nada que niegue toda posibilidad de sentido (con lo que permanecería siempre al interior de la metafísica tradicional, tratando simplemente de revertir la jerarquía entre presencia y ausencia) sino *desde un pensamiento del exilio, donde el sentido es un momento inestable que nunca acontece ni se borra definitivamente*.

Con el sintagma *différance* se escapa del “encierro de los nombres”, siempre según una lógica de la escritura donde el sentido de los términos es *constitutivamente inestable*. *Différance* organiza una “economía de la diferición” que es economía de la desaparición (de la presencia). Es una lógica del exilio de la presencia y del Sentido. Por lo tanto una lógica espectral, fantológica. Inscribe la *borradura* en el texto metafísico. El gesto filosófico más original de Derrida y la operación filosófica fundamental de la deconstrucción “repite” ese gesto que plantea un indecible (sintagma *différance*) como “vía de escape” al texto de la metafísica y a su “economía de (reapropiación de) la presencia”; texto inscrito o escrito, trazado, dentro de un peculiar “régimen de repartición de los signos”. Se trata de un movimiento análogo consistente en “bloquear” u “obturar” la dimensión denotativa, referencial de la palabra. No solo la *indecidibilidad* daría cuenta en Derrida de la presencia fantasmal de aquella “lógica” aporética, sino también la *indecibilidad* de los términos que termina por vaciar a los nombres de su poder denotativo.

Cuando, en la extensísima segunda escena del acto II, salen Claudio y Gertrudis y Polonio le pregunta a Hamlet qué está leyendo, él responde: “*Palabras, palabras, palabras*” (II.ii,198). Esta repetición parece insistir en una distancia abismal entre la palabra escrita (el personaje lee un libro) y todas las demás. En efecto, la réplica sanciona el breve diálogo precedente cuando el príncipe le aconseja al Chambelán que proteja a su hija del Sol, dado que correría peligro de concebir y no precisamente en los términos más bendecidos. Aquí el Sol remite típicamente a la monarquía. Y Polonio, captado por completo en el fingimiento de Hamlet, cree que la pregunta lo distraerá, justamente, de sus propias “palabras”, recién pronunciadas.¹

¹ Cfr. *Hamlet*, Loc. cit.; vv.174-195. Las citas remiten a la edición de Everyman a cargo de John F. Andrews (London, 1993). Las traducciones son nuestras.

***To be, or not to be; that is the question?*²**

El hamletiano “ser, o no ser, esa es la cuestión” sería reformulado por Derrida en: “ser y no ser *a la vez*”, planteado como *indeconstruible, indialectizable*. El “Y” que une y separa a la vez y la “simultaneidad del “a la vez” puede leerse como el principio fundamental de la lógica aporética. Dicha lógica atraviesa a Ofelia, sobre todo en la llamada “escena del Convento”, donde Claudio y Polonio deciden espiar el momento en que Hamlet se encuentra con ella, mientras ella “lee” un libro (que en algunas puestas se le entrega al revés). La aporía es el corazón mismo de lo que hace a la deconstrucción ser lo que es y cómo es: la tensión entre pertenecer y no pertenecer, ni esto ni aquello al mismo tiempo. Participar sin pertenecer, en la frontera, en una lógica de la impureza y la contaminación. Alteridad irreductible al discurso filosófico (logocéntrico) que se articula bajo la lógica de la identidad y la no contradicción. La *différance* (otra manera de decir la aporía, el “suplemento” que suple y añade, el “resto” que es a la vez exceso y defecto, suma y sustracción, o sea y en definitiva, imposibilidad de *presente y presencia*) sería una noción que da cuenta, precisamente, de la imposibilidad de toda reapropiación (de su Ser, su Sentido, su Significado) en una instancia trascendente.

Para Hamlet el teatro se convierte en un medio para descifrar un mundo traicionero, donde Claudio puede “*halagar y sonreírse y ser un malvado*” (I.v,107) todos los demás -excepto Horacio- acaso estén interpretando un papel. Ninguna verdad por fuera de los textos, solo signos, “suplementos peligrosos”, diabólicos, es decir abismos de abismos, interpretaciones de interpretaciones. En este vértigo de extra-moralidad en el “inocente juego de los signos: ¿quién es ese signo que por comodidad llamamos *Ofelia*?

² La amplitud de significado del primer verso de este soliloquio central en la tragedia [II,1;vv.58-92] se restringe postulando, por lo general, su relación con la muerte y sus formas (homicidio/suicidio/accidente), y al mismo tiempo con las alternativas del ser y parecer de las acciones y temperamentos humanos. Cfr. Wilson Knight, ver Bibliografía.

Invención de Ofelia

Una de las tantas “definiciones” de la “deconstrucción”: es otro nombre para la *invención* y la *venida del otro*. ¿Qué alteridades nos da a pensar Ofelia en tanto personaje escrito? Ofelia en deconstrucción es ese desplazamiento perpetuo de los signos donde no hay plenitud de significado que los sostenga; donde el lenguaje descansa, entonces, “sobre un abismo”.

Deconstruir a Ofelia según la “estrategia doble”, como la llama Derrida porque consta de dos momentos: el primero, privilegiar dentro de un binomio conceptual dado, aquel concepto o término que estaba previamente subordinado en la jerarquía, o “*deconstrucción por inversión*”. En tal caso, si la crítica ha puesto el foco en Hamlet respecto del binomio Hamlet / Ofelia, haciendo de ésta última una portavoz de un discurso falogocéntrico y de poder patriarcal-territorial, nuestra intención es invertir dicha jerarquía, poniendo el foco en la idiosincrasia de Ofelia. Este primer momento es inseparable del segundo, que consiste en cuando, una vez desplazado el término, se lo reinscribe en un *texto otro* (“*deconstrucción por desplazamiento*”). Por este “movimiento” surge un “nuevo concepto”, que en el caso que nos ocupa se relacionará con lo ginocéntrico y una cierta locura de “despoder”-desterritorializante. En este sentido, se deconstruye la genealogía sublimante e idealizante y la emergencia irruptiva de un nuevo “concepto” de lo que no se deja ya, no se ha dejado nunca, comprender en el régimen anterior. Derrida se refiere a los sentidos encriptados, ocultos, secretos-secretados y “sujetos a represión” de los términos (conceptos, categorías) intervenidos y deconstruidos. La intervención deconstructiva remueve y des-sedimenta así los sentidos cristalizados, pero lo que trae desde el fondo de esos “nombres” no será nunca *exactamente* aquello mismo que quedó “reprimido” o “encriptado”. Esto es así porque la lengua se visualiza como una suerte de *estructura de retorno* cuya “vida”, según Derrida es espectral: “ el pensamiento es el alma cuyo cuerpo es la lengua”.

“La deconstrucción es el acontecimiento”. De allí su carácter *fantasmal hamletiano*: puede serlo todo, dar lugar a lo que sea que esté allí, por-venir, “esperando” su apertura, su dar-se o su “desatarse”. Como acontecimiento, la deconstrucción es el acontecimiento del advenimiento del otro y de lo otro, de lo

diferente y de lo radicalmente heterogéneo, una invención del otro que, en consecuencia, está signada por lo incalculable, que es otro nombre para lo que Derrida define como mesiánico. Podríamos relacionar el ritmo de la deconstrucción así entendida con la inestabilidad propia del teatro isabelino como escenario de textos nunca del todo escritos ni publicados. Cuando la popularidad de un actor que representaba -por ejemplo- al Espectro del padre de Hamlet (un fantasma era imprescindible en toda tragedia de venganza), daba razón suficiente para que el dramaturgo incorporase nuevas escenas con “apariciones” suyas a lo largo del primer acto, a fin de consentir al público (y al actor, que en nuestro ejemplo era muchas veces el propio William Shakespeare).

La deconstrucción autoriza “métodos” radicales, excéntricos, de “interpretación” de los textos, en donde ni la Verdad ni el Significado Último juegan un papel relevante, y en donde de lo que se trata es, en última instancia, de inventar y de dejar venir o advenir a través de la escritura, al Otro. Inventarlo, hacerlo venir, dejar (la) venir, a Ofelia (¿cuál de ellas? Nunca lo sabemos).

Ofelia escrita

“La escritura es esa experiencia de no presentación (ocultamiento, promesa, elipsis de algo que no se presenta). La escritura no se hace nunca presente, y cuando se presenta es siempre para anunciar alguna cosa que no está aquí”. Siempre *difiriendo*, la escritura (y la lengua) revestirán entonces un carácter espectral: anuncian, prometen, pero ocultan y no-presentan. La lengua, no pertenece”. No hay, no existe, no podría haber “propiedad alguna” sobre aquello que no se presenta, sea lengua o sea espectro.

La escritura es demonizada por el pensamiento metafísico occidental por ser heterogénea, múltiple y dar lugar a infinitas lecturas e interpretaciones. El texto escrito se constituye en una amenaza porque “impugna la soberanía del sentido”. El lector queda reducido a “objeto de un cálculo totalizante”, que puede incluso ser sacrificado en aras de la totalidad, la universalidad y la identidad del sistema. En la deconstrucción, por el contrario, la escritura ya no aparece como un terreno de dominio sino como un “juego” (abierto), como el lugar de apertura al

Otro, a lo incalculable, al acontecimiento y al *por-venir*. Exilio, errancia, “destinoerrancia”. Pues de lo que se trata es de una Ofelia-promesa que deja-venir-al otro, hacerlo venir incluso, a través de una escritura “liberada” (de la metafísica-de-la-presencia, del logos); una *escritura* que ya no busca su “centro”, un centro, sino que se lanza al riesgo y a la deriva de una “aventura”: la de la inapropiabilidad infinita del Significado.

El fantasma (en nuestro caso de Ofelia) es el lugar sin lugar de una resistencia y de una restancia, infinitamente otra, impasible, indeterminada-indeterminable, inapropiable: un (algo) cualquier / radicalmente otro sin rostro. La irreductible alteridad, el “excedente”, lo que resta, lo que escapa hurtándose a cualquier “movimiento” reapropiador. Se trata de una “lógica” de la resistencia y/o, podríamos decir, de la restancia. Esto porque Ofelia-personaje de escritura no interpreta una “presencia inicial” (una persona histórica por ejemplo, aunque tuviéramos testimonios de la misma); antes bien se constituye como una *legibilidad sin origen*. No se trata solo de “recoger” un Sentido diseminado, sino de diseminar el Sentido. Nuestra práctica interpretativa no se guía solo por un afán de descubrimiento o develamiento de la verdad (*aletheia*) sino, fundamentalmente, por un deseo de producción de sentido de generar texto nuevo, Ofelias nuevas.

Los trazos o *escritura* o *gramas* “no quieren decir nada” pero “hacen” algo: ponen en entredicho la concepción representativa del lenguaje y su concepción asociada del significado trascendental (como presencia o como presencia a la conciencia) y de la escritura como representación de la viva voz, de la palabra dicha. La lengua en su carácter *espectral*, como *estructura de retorno*, rompe también con la idea de que el lenguaje es un simple médium que “sustituye al verdadero ser”, que se pone en lugar de “otra cosa” que no es lenguaje. Inciden en los términos del vocabulario filosófico desbaratando su carácter *determinante*: cuestionan el carácter de concepto de los conceptos introduciendo quiebres y rupturas allí donde se suponía que la palabra o el concepto, en su pretendida unidad y homogeneidad, designaba unívocamente con claridad y distinción apuntando hacia un significado y no hacia otros. Los no-nombres derrideanos fingen así ser conceptos pero, al sobre-inscribirse sobre los conceptos o entre ellos, trabajan en contra del concepto: zarabanda espectral de los nombres, de las

palabras -de la *escritura por la escritura*- que acecha y acosa la “terminología” poniendo en entredicho la lógica de las designaciones unívocas, inscribiéndolo así en un movimiento de errancia, exilio o *diseminación*.

Nos encontramos con una errancia perpetua de sentidos que no se resuelve nunca en unidad. La promesa mesiánica se insinúa y se experimenta como una promesa sin garantías de realización. La tarea de la interpretación deviene infinita. Así la deconstrucción aparece, se presenta o *se da* no ya como un método, estrategia, operación o cálculo de lenguaje y/o efectuado *con* el lenguaje (métodos, estrategias y operaciones que entonces habría que “aplicar”, activamente, en toda lectura, a la pretendida “pasividad” de un texto) sino como un acontecimiento: algo que tiene lugar, que acontece.

Fantologías de Ofelia

En el espectro del padre de Hamlet, algo se muestra a la vez que se sustrae de la presencia. Resta allí, como garante de la marca escrita, pero escatimando siempre su presencia, o también su “presentificación”. El espectro en tanto “más allá del presente vivo” es esa no-presencia restante que posibilita la interpretación *a la vez* que imposibilita la clausura total del sentido de lo interpretado. El “resto” juega el papel de una excedencia (inapropiable, indescifrable) que oficia de condición de posibilidad de algo. El resto es indeterminable, indeconstruible, indialectizable como la Justicia; infinita, incalculable y nunca presente, siempre *por venir*.

El desplazamiento constante de los signos hace que Dios, la verdad o la presencia aparezcan como *eventos efímeros*. Ofelia, “evento efímero” permite una re-contextualización donde su materia es siempre mutante, está en devenir. Al decir de Francis Ponge, es como el hacha fabricada con la rama (materia) de un árbol, cuando ese árbol ve un buen gesto del leñador que se acerca a podarlo. Sin embargo, cuando éste vuelve con el hacha en actitud amenazante (para talarlo), el árbol tiembla y exclama interiormente: *quoque fili mi*, o bien: “Todo pero no esto”. Y la cosa se vuelve trágica cuando piensa: “¿Soy pues la madera de la que hacen las hachas? Eso es terrible”, recordando la célebre *Tentativa oral*.

Así la reflexión de Ponge atraviesa obsesivamente nuestra fantología de Ofelia:

[...] Los científicos que prepararon los descubrimientos que han ocasionado la bomba atómica -esto es de actualidad- si llegaran a decirse: “yo soy pues la madera de la que se hacen las bombas atómicas”, ¡irían demasiado lejos! Eso no es posible. ¡No, eso no es serio! (Ponge, 2015: 242).

Y más adelante, en lo que para nosotras define una ontología asediada, en una fenomenología espectral como la forma misma de la realidad:

Volviendo otra vez a la realidad, constataré que hacía falta, de todos modos, incluso si ese árbol hubiese querido volverse un barco, un armario, un cuadro, algo bueno, antes que un hacha, hacía falta que un hacha lo cortara. Vean como se ha complicado. No se pueden extraer demasiadas conclusiones cuando uno se acuerda de la realidad (Ponge, 2015: 242).

Al pensar en esta materia pongiana es difícil no acordarse de Ofelia en su simbiosis con las flores, el agua, las hierbas de San Valentín, tanto del malogrado casamiento y de su enigmática muerte por un lado, como de la simbiosis de calaveras sin clases sociales, enlodadas y perfectas para jugar a los bolos según las bromas de los dos sepultureros por el otro; o de las sangres envenenadas en el promontorio de cadáveres de la escena final. Cosas copulando con palabras, -como lo presentaría Ponge ya que eso es la *escritura*- ideas y acciones, es decir una realidad inaccesible, incógnita, un magma contradictorio e inextricable como lo visualizaron entre otros, Nietzsche, Ponge y Derrida.

La lógica fantológica o espectral del lenguaje sugiere que ningún *significado* posible en una lengua está “presente por sí mismo”, como si se tratase de una sustancia o una entidad estable, identificable, inmutable y fija (“significado ideal o trascendental”). Dicho en otras palabras: que no hay posibilidad de una lengua “propia”, porque es imposible apropiarse de lo que, por definición, nunca está “presente en su plenitud” como “algo” “pleno”, igual a sí mismo, *invariable*.

El fantasma figura de la alteridad radical, es la presentificación extraña de un “otro completamente otro” (del “mesías”, del “arribante”). El fantasma indica la presencia y la efectividad de lo aparentemente ausente. Nos recuerda que la presencia plena es un imposible: que está siempre diferida a un más allá; que nada está completamente presente o completamente ausente ni en la experiencia ni en la conciencia; que la fenomenalidad del fenómeno se encuentra afectada por el “retraso/zo, por la *différance*. La noción de *hantologie* traducida (no sin resto) al castellano como “fantología”, combina el verbo francés *hanter* (acechar, acosar, asediar) y *logos*. Designaría por lo tanto aquella lógica según la cual lo muerto, el muerto o el desaparecido, lo ausente, no sustrayéndose nunca del todo de la presencia, reaparece y retorna: acecha el presente viviente y a los vivos, como el espectro del rey Hamlet que regresa. La inminencia es entonces, también característica suya.

En “*Survivre*”, Derrida señala ese “guión invisible” que atraviesa la palabra: el “más que” significado por el “*sur*” (sobre) y la palabra *vivre* (vivir), operando una suerte de descomposición que simultáneamente recompone e incorpora en la palabra un sentido inédito: sobrevivir alude también a una vida que es “más que la vida” (*sur-vie*). En “*Aprender por fin a vivir*”, el concepto de supervivencia se transforma y queda definido así, luego de este “trabajo del guión”, como “una estructura originaria del vivir”. y como “la vida más intensa posible”. El trabajo del guión también puede articular dos palabras previamente separadas (por ejemplo el guión que separa y que une a la vez a la vida-la muerte, produciendo nuevos significados, en una dimensión lúdica del lenguaje, poniéndose en evidencia el carácter productor atribuido a los signos. La vida-muerte espectral de Ofelia es re-significada desde esta obsesión derrideana del *plus de vie* paradójal, que en su significado anfibiológico remite a la vez a un “no más vida” (detención de la vida) y “más vida” (en intensidad, en cantidad) así como al *trabajo del duelo que es coextensivo a todo trabajo*.

Ofelia ya no es un personaje susceptible de objetivar ni totalizar; *no hay concepto que permita su apropiación y determinación unilateral como presencia o ausencia, no hay medida que la abarque*; es una alteridad, de fenomenología espectral (como toda fenomenología derrideana) que se resiste a toda síntesis, un *exceso*, frente a cualquier contenido que pretenda determinarla. La fantología

supone la *caída* de cualquier convicción ontológica según la cual la objetividad sería la relación final con una trascendencia.

Ofelia teórica, Ofelia trágica

Ofelia teórica es una máquina interpretativa etnocrática, consagra universales, es tautológica, hegemonzadora y homogeneizadora, totalizadora y totalitaria, centrípeta. En la tensión lo viejo/lo nuevo, frena la novedad, bloquea la creatividad, tanto para bien como para mal (más clausura que apertura). Ofelia trágica: afirma la diferencia, al igual que el poeta Francis Ponge cuando dice: “Amo esta mesa porque no se toma por un piano”: respeto, veneración y modestia por cada cosa, cada fuerza o “soplo de vida”, los insectos, las mascotas: no sabemos quiénes ni qué son. Romper la “noria antropocéntrica”, sumergirse en la inmanencia, no juzgar porque siempre es en función de “trascendentes”, es decir, de dispositivos hermenéuticos que cancelan la diferencia, las posibilidades de libertad.³

Ofelia trágica, lejos de ser un arquetipo del universal femenino dócil, frágil, reproductor de valores patriarcales (leyendo *literalmente* cierta explícita misoginia shakesperiana) es el lugar de tensión máxima de los indecibles que no se resuelven. No hay dialéctica, ni teoría ni sensatez, ni sentido común en su loco amor. Si pudiéramos desde sus delirios y sus guirnaldas pensar en un “dispositivo Ofelia” (en el sentido deleuziano), pensamos en una chica que lejos de consagrar los estereotipos femeninos, deviene un lugar desde donde las líneas de subjetivación parecen especialmente capaces de trazar caminos de creación, lejos de los universales, se abre a la multiplicidad, a la proliferación. El dispositivo trágico lleva a la alegría, aún en la afirmación del dolor, a una maquinaria singular-hetero-céntrica, en lugar de etno-tauto-céntrica. Ofelia más que habilitar los “feminismos” habilita “vitalismos”: des-obtura las inmanencias, las singularidades, las otras formas y “formas otras” de entender lo femenino y lo vital. Los *universales*

³ La propuesta de la dualidad que encabeza este apartado no correspondería exactamente a la planteada al comienzo del trabajo, según las dos posiciones críticas allí mencionadas (aproximación sentimental y aproximación erótica). El presente artículo forma parte de un planteo de lectura más amplio, actualmente en desarrollo, y en este contexto debe entenderse el foco sobre Ofelia teórica expuesto aquí.

violentan las *variaciones continuas*. Ofelia en su locura y muerte parece oponer “micro-esquizias” a los “micro-fascismos”, crear no solo “otros dispositivos” (que seguirían secundarizados y derivados respecto del universal) sino “dispositivos otros”, es decir descentramientos que recortan de diferentes maneras las variaciones continuas.

Ante el nihilismo del espíritu de venganza que organiza a Hamlet como personaje y como texto, como “principio trascendental de nuestro modo de pensar” (como lo propone Deleuze en su “Nietzsche”), Ofelia trágica parece apuntar a “la gran ecuación: querer=crear”, imponer verdades, legislar y mandar en lugar de obedecer. Lo trágico como positividad pura y múltiple, alegría dinámica. “Trágico es el lanzamiento de dados. Todo lo demás es nihilismo, pathos dialéctico y cristiano, caricatura de lo trágico, comedia de la mala conciencia”. A Ofelia, en un mundo de hombres guerreros, vengativos y procaces, no le falta el sentido trágico de la afirmación, la exterioridad, la inocencia y el juego. No piensa en “azares de ganancia y de pérdida” sino que se entrega a su destino y lo ama: *amor fati*. Todo el azar de una vez, no una combinación final deseada, querida, anhelada, sino la combinación fatal y amada. Ofelia consume (en el silencio de la locura y la muerte) lo que Hamlet soliloquia y experimenta virtualmente. Ofelia es la gran trágica entre los trágicos: muere de su propia muerte, da el *pas au delà*, tan deseada, tan temida. La propiedad (de su vida que no es de ella porque está expropiada por el amor y el odio de otros) no es nada fuera de esta ley de diferición: juega al fort/da del vendaje y la desbandada de su deseo, tanto en sus “capturas” como en sus “fugas”. A la Máquina-Estado del Poder, territorializante, sobrecodificada, despótica y paranoica, Ofelia opone la Máquina de Guerra del Amor, desterritorializada, descodificada, anárquica y esquizoide.

Ley y contra-ley, dobles vínculos y aporías atraviesan la obra “fantológica” por antonomasia

Si el fantasma es realmente el alma que afirma ser ¿cómo puede pedirle al príncipe que usurpe la prerrogativa de Dios y mate a Claudio? Esta es otra de las creencias isabelinas en relación con los espectros, tan difundida en la época como

que son ilusiones, o espíritus que vienen del purgatorio por permiso divino, o demonios disimulados para tentar a los vivos a cometer pecados mortales. Tal como lo demuestra Kenneth Muir, la obra pone a prueba cada una de estas teorías, sin privilegiar ninguna por sobre las demás.⁴ La inconsistencia entre la versión del fantasma respecto a su escatológico estado y su muy poco cristiano mandato a Hamlet confirmaría su diabólico origen. Duplicidad y doble vínculo en el comienzo. En el principio la repetición, dice Derrida. Solo en el *Hamlet* de Shakespeare el público mantiene la simpatía por el héroe de principio a fin. Y esto no era insignificante considerando que Hamlet es responsable, directa o indirectamente, de las muertes de por lo menos otros cinco personajes de la tragedia antes de matar finalmente a Claudio.

En el núcleo de *Hamlet* se encuentran diversos silencios importantes y enigmáticos. El carácter del fantasma permanece impenetrable. La prohibición cristiana de la venganza en ningún momento se trata explícitamente. El mandato del fantasma “no manches con delito el alma” resuena extrañamente, dado que esto, casi por definición, es lo que siempre hacen los vengadores isabelinos. Aunque muchos críticos, a menudo, han afirmado lo contrario, el príncipe de Dinamarca es prácticamente el único de los protagonistas trágicos de Shakespeare a quien es imposible darle consejo. Pero Hamlet no puede ni matar a Claudio a sangre fría, ni decidirse por hacer caso omiso del mandato de su padre sin violar algo en su naturaleza más íntima. El dilema que los atormenta a ambos no es ciertamente fruto de sus obras. Peor aún, no admite solución. Lógica aporética. Haga lo que haga cometerá un acto de culpable auto-mutilación. Todo recuerda la frase derrideana: *el instante de la decisión es una locura*.

La escena del convento: ¿Ofelia se somete o se libera del código patriarcal? Un encuentro “provocadamente casual”.

La crítica shakespeariana designa por lo general como “del Convento” al núcleo dramático de la primera escena del acto III de la tragedia. A lo largo de una extensión de 190 versos, la acción comienza con el Rey, la Reina, Polonio, Ofelia,

⁴ *Shakespeare: Hamlet* (1963).

Rosencrantz, Guildenstern y otros nobles presentes. Después de una breve indagación que los reyes hacen a los amigos del Príncipe con relación al confuso estado de ánimo de Hamlet [*"turbulent and dangerous lunacy"* (frenesí peligroso y turbulento) en III.i,4; *"he feels himself distracted"* (se siente perturbado) en III.i,5; *"a crafty madness"* (una locura artificiosa) en III.i,8; el Rey Claudio le hace saber a la Reina la estrategia de vigilancia que pondrán en marcha él mismo y Polonio ocultándose [*"lawful espials"* (espías lícitos) en III.i,34; *"seeing unseen"* (viendo sin ser vistos) en III.i,35] para poder observar un encuentro supuestamente casual de Ofelia y Hamlet. Gertrudis consiente, y le marca a Ofelia una sumisión similar cuando, incluyéndola en el mismo parlamento de respuesta al Rey, de pronto le dice: *I shall obey you / And for your part, Ophelia, I do wish / That your good beauties be the happy cause / Of Hamlet's wildness; so shall I hope your virtues / Will bring him to his wonted way again, / To both your honors. // Te obedezco / Y deseo, Ofelia, por tu parte / Que el bien de tu belleza sea la causa feliz / De la turbación de Hamlet; espero así que tus virtudes / Lo harán volver a su ánimo de costumbre / Para el honor de ustedes (III.i,39-44)*. Hasta aquí registramos al menos tres oxímorones-*indecidibles* respecto del enigma Ofelia:

1) El *despoder* o un cierto *acratismo* (términos de R. Barthes) de la niña respecto del poder de los hombres en relación al establecimiento aporético de una acción *ilegítima* (espionaje) que no obstante el rey y Polonio legitiman de hecho *haciendo (la) ley : lawful espials*. Podemos presuponer que en este texto de Shakespeare que tanto dice sobre el derecho y la justicia, el poderoso funda la ley *ad hoc*, según su conveniencia. La violencia fundadora de la ley en una instancia que antes de esa *decisión* no es legal ni ilegal sino a-legal. La falta de fundamento ontológico-racional de la ley, el origen místico de la autoridad, como reza el subtítulo del ensayo derrideano (*Fuerza de ley. El origen místico de la autoridad*).

2) Igualmente en relación al despoder de Ofelia y lo que Derrida llama el "efecto visera" "desde el que heredamos la ley: el sentirnos vistos por una mirada con la que será siempre imposible cruzar la nuestra. Como no vemos a quien nos ve y dicta la ley, y promulga la inyunción, una inyunción por otra parte contradictoria, como no vemos a quien nos ordena: "jura" (*swear*), no podemos

identificarlo con certeza, estamos entregados a su voz. A quien dice: “Soy el espectro de tu padre” (*I am thy Fathers Spirit*“), solo podemos creerle bajo palabra. Sumisión esencialmente ciega a su secreto, al secreto de su origen: primera obediencia a la inyunción, que condicionará a todas las demás.” (Derrida, 2003: 21-22). Podemos, bajo la luz de esta cita de Derrida, pensar el encuentro provocadamente casual de Hamlet-Ofelia bajo la mirada de Polonio y Claudio y el aparente consentimiento de Ofelia para el mismo en paralelismo con el encuentro intempestivo del espectro de Hamlet padre con Horacio y Marcelo primero y con Hamlet hijo después. Y la espectral disimetría y anacronía que interrumpe toda especularidad al no ver a quien nos mira. “Quizá la enseña suprema del poder: poder ver sin ser visto” (Derrida, 2003: 22) ¿Da Ofelia a entender a Hamlet que está siendo mirado por Polonio y Claudio? Ciertas puestas en escena de *Hamlet* que la muestran leyendo un libro al revés, darían a pensar que Ofelia protege a Hamlet hasta el final. Este es uno de los tantos secretos que Ofelia se lleva a la tumba.

3) Este mecanismo acordado de sujeción de Ofelia es idea explícita de su propio padre, y está anticipado en II.ii,164. Allí, en medio de la presentación inicial del mismo tema (los reyes ocupados en desentrañar actitudes excéntricas u hostiles del príncipe heredero) Polonio se muestra convencido de que Hamlet estaría dando señales de afecto apasionado por Ofelia, hija del propio Chambelán. En su ansiedad por compartir con los reyes la evidencia les propone: *At such a time, I'll loose⁵ my daughter to him / (To Claudius) Be you and I behind an arras then. / Mark the encounter. If he love her not, / And be not from his reason fall'n thereon, / Let me be no assistant for a state, / But keep a farm and carters. //* En un momento así, le soltaré mi hija a él / (A Claudio) Usted y yo estaremos detrás de un tapiz entonces / Observen el encuentro. Si él no la ama, / Y no viene de allí el extravío de su razón, / Ya no seré ningún consejero de estado, / Sino un cuidador de granja y de carretas (II.ii,164-69).

⁵ Nuestro énfasis. *To loose*: del inglés medio *lous*; y este del islandés antiguo *lauss*. La acepción isabelina es, como ampliamos más adelante, soltar, largar, desatar. No obstante, desde fines del siglo XIV se aplicaba también a la conducta de mujeres sexualmente desprejuiciadas. Persiste este uso actualmente, calificado de “inmoral” en los diccionarios (8° acepción en el OAD; 4° en el Merriam-Webster).

El contexto rural asociado con la ignorancia de los asuntos políticos y del mundo cortesano en la imagen final de la declaración de Polonio está presente también en el uso del verbo *to loose* para describir la acción de “poner a Ofelia en escena”, y provocar el encuentro con Hamlet que servirá de prueba diagnóstica ante los reyes. Es el término aplicado en ganadería para indicar la suelta de ganado al rodeo a fin de contarlo, aparearlo o venderlo. Pero esta anticipación indica también que en el Acto III los personajes están re-presentando (nuevamente) lo acordado “para” Ofelia, para captarla e involucrarla en esa otra re-presentación, que incluirá a Hamlet como espectador. Mucho habría aquí para desarrollar -que se concretará en otra etapa del presente trabajo- sobre la palabra, concepto y diferentes realidades (rurales) de “escena” (*skené* = cobertizo), que, por ejemplo, para los sacerdotes de Grecia Antigua eran precisamente los cobertizos donde se cambiaban de indumentaria para los diferentes roles de rituales dionisiacos, *escapando a la vista* de los espectadores y fieles. Estaríamos abordando un punto ciego e invisible de toda visibilidad y fenomenalidad sobrenatural y paradójica. “La visibilidad furtiva e inaprensible de lo invisible o una invisibilidad de un algo visible, esa *sensibilidad insensible* de la que habla El Capital...” (21 Espectros de Marx). Resulta paradójico el *I’ loose my daughter* de Polonio, quien al “soltarla” a la escena del encuentro (calculado, planificado) con Hamlet, cuando tanto él como su hija se convierten en un indecible que tensiona la duplicidad de comedor-comido o señuelo-entrampado en su propia trampa. Si su hija deviene “ganado” (y él así la pierde), también él pierde su rango de consejero de Estado y pasa a “cuidador de granja y carretas”. Ofelia y Polonio, padre e hija, se deslizarían como por un tobogán desde los sofisticados simulacros y disimulos de la corte danesa a la ruralidad más rústica y *groseramente evidente*.

Así, la escena del Convento propiamente dicha da comienzo cuando ambos “padres” (Claudio, monárquicamente disociado de toda acotación verbal “práctica”) reproducen las indicaciones en la voz de Polonio, servicial y artero: *Ophelia, walk you here. Gracious, so please you, / We will bestow ourselves. Read on this book, / That show of such an exercise may color / Your loneliness. We are oft to blame in this: / 'Tis too much proved that with devotion's visage / And pious action we do sugar o'er / The devil himself. // Ofelia, camina por aquí. Su Gracia, si os place / Nosotros nos ocultaremos. Tú leyendo en este libro, / Eso es muestra de un*

ejercicio que puede dar color / A tu soledad. A menudo somos culpables de esto: / Sobradamente comprobado está que con devoción en el rostro / Y un acto piadoso acaramelamos / Al diablo mismo. [III.i.45-51]. A continuación, Claudio aprueba las acotaciones de Polonio y este anuncia el ingreso de Hamlet, que directamente inicia el soliloquio más definitivo del drama (*To be, or not to be; that is the Question: (...) // Ser, o no ser, esa es la cuestión* (III.i,58-92).

Derek Jacobi, el veterano de la Royal Shakespeare Company que participó en tres producciones de la obra como actor (dos en Inglaterra⁶ y una en Elsinore), pero también la dirigió y produjo para la televisión, es categórico en relación con la interpretación de esta escena, y su Prólogo para la edición crítica de *Everyman* en 1996 marca una inflexión al respecto: me he ido convenciendo más y más de que “*To be or not to be*” no debe tratarse como soliloquio, sino como un parlamento dramático para Ofelia. Y mis razones están muy bien ancladas en el texto.

El modo en que está dispuesta la “Escena del Convento” deja en claro que Hamlet no está meramente errando por el castillo con ideas de muerte en la cabeza. Claudio acaba de decirle a Ofelia que *We have closely sent for Hamlet hither* (“Acabamos de mandar a llamar a Hamlet aquí”) en III.i,31. De modo que Hamlet está llegando a un lugar concreto en un momento concreto para responder a un llamado. Si suponemos que ellos han sido amantes, que están enamorados, entonces qué mejor oportunidad para que él pueda decirle: “Aquí es donde está mi cabeza en este momento: estoy pensando en cometer suicidio”. Él le habla a ella, atravesándola, rodeándola. Él le soliloquia a ella, si prefieren.

Y bien, ¿qué hace Ofelia mientras él está haciendo eso? ¿Se queda sentada ahí? Por cierto. ¿Qué otra cosa puede hacer ella? Ella está en una situación muy falsa, habiendo sido puesta ahí por su padre y el Rey. Ella sabe que ellos están escuchando detrás del cortinado. No quiere estar ahí. Sabe que es un señuelo. Es una situación completamente falsa para ella. Hamlet es el hombre a quien ella ama.

El soliloquio concluye en el verso 90, cuando Hamlet percibe a/actúa su percepción de Ofelia y declara, en admirable consonancia con la piedad que a ella le obligan a fingir: (...) *Soft you, now / The fair Ophelia! –Nymph, in thy orisons / Be all my sins remembered. // Ahora, silencio / La hermosa Ofelia... Ninfa, en tus plegarias / Sean todos mis pecados recordados* en III.i,90-92. Seguidamente el

⁶ Con Lalla Ward (1980) y Kate Winslet (1996) en el papel de Ofelia.

encuentro entre ambos deviene abrupto y desolado: ella busca enfocar el diálogo en la devolución de las cartas de él, y él lo va convirtiendo en una indagación sobre el comercio imposible entre la honestidad y la hermosura por parte de ella. Niega su propio afecto hacia Ofelia brutalmente (*I did love you once / Te amé una vez* (III.i,117); *I loved you not / Yo no te amé* (III.i,121) y cinco veces la manda furioso a un convento.⁷ La primera vez en respuesta a la llaneza de la cordura de ella, cuando le dice: *I was the more deceived. / Yo fui la más engañada* (III.i,22).

Admitida la lectura de Jacobi, tan dedicada a “los padres” ocultos está la performance de Hamlet con Ofelia como a ella el soliloquio precedente, cuando aquellos suponen que él todavía no la ve. Él la manda al convento para que no sea madre de pecadores o víctima de calumnias, entre otras inferencias semejantes que buscan poner en primer plano la corrupción de la corte danesa y una enajenación personal en relación con la vida emotiva. Significativamente, el término “Nunnery” (Convento) se usaba en el inglés de la época de Shakespeare para referirse también a los burdeles, acentuando la distancia afectiva entre hombres y mujeres. La conexión entre el libro que se le da a Ofelia para leer y el lugar convenido para la lectura (un volumen de oraciones o quizás la Biblia, en la sede de una corte fatua), indica una tensión que el Convento en su acepción directa resolvería. No obstante, permeado el drama con una profusa imaginería que dice engaño, abuso, infección y podredumbre, la connotación del uso contemporáneo reenvía esa tensión a un ámbito de clausura, desmesura y ocultamiento.

Podríamos suponer que el suicidio de Ofelia es su respuesta, paradójicamente vital, al dramático soliloquio-interlocución (tercer oxímoron-indecidible) de Hamlet a Ofelia, sin testigos. Entre la disyuntiva del mundo como un convento/burdel de monjas o de putas, donde cualquier promesa de descendencia y de amor están condenadas de antemano, pareciera que Ofelia encuentra su línea de fuga creadora de nuevos valores, nuevas libertades, un *not to be* que no obstante es, en el “más allá de su presente vivo” un *To Be*, una eterna, relanzada, reformulada, e irresponsable *question*: lo que Nietzsche llamaría un vector de “transvaloración”.

⁷ *Get thee to a nunnery / Vete a un convento* y sus variantes, en los versos: 123; 132; 139; 142 y 152.

Bibliografía

Acosta, J. A. (2016). *La deconstrucción en los márgenes. La concepción de la "praxis filosófica" de Jacques Derrida: entre Occidente y la Tradición Judía del Libro*. Tesis Doctorado en Filosofía, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Inédita.

Bevington, D. (2008). *Shakespeare's ideas. More things in heaven and earth*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Derrida, J. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Derrida, J. (2003). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. (2008). *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Madrid: Tecnos.

Derrida, J. (2010). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Ford Davies, O. (2007). *Performing Shakespeare. Preparation. Rehearsal. Performance*. Londres: Nick Hern Books.

Max Patrick, J. (1953). "The problem of Ophelia". En: Matthews, A., y Emery, C. (comp.). *Studies in Shakespeare*, pp. 139-144. Florida: University of Miami Press.

Ponge, F. (2015). *Métodos. La práctica de la literatura, el vaso de agua y otros poemas-ensayo*. Rosario: Adriana Hidalgo.

Shakespeare, W. (2014). *Hamlet*. Buenos Aires: Aguilar.

Shakespeare, W. (2000). *Hamlet*. Londres: The Everyman Shakespeare.

Shakespeare, W. (2006). *Hamlet*. Barcelona: Vitae.

Wells, S., y Taylor, G. (eds.). (2005). *The Oxford Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press.