

DOSIER

La tragedia
moderna.
Mito y política
en el *Hamlet*
de Carl Schmitt

Modern Tragedy.
Mith and Politics in the
Carl Schmitt's *Hamlet*

Miguel Rossi*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

mrossi@lorien-sistemas.com

Ricardo Laleff Ilieff**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

ric.la.ilie@gmail.com

Resumen

Este artículo aborda los argumentos desplegados por Carl Schmitt en *Hamlet o Hécuba*¹ (1956) con el objeto de analizar la relación entre mito y política en el mundo moderno. Se argumenta cómo el tratamiento de la obra shakesperiana permite poner en relieve, de forma crítica, algunas de las consideraciones teóricas más eminentes del autor alemán. En ese marco, se muestra la relevancia de reflexionar sobre la conexión hecha por Schmitt entre *Hamlet* y *Leviatán*, indicando formas organizacionales diversas, que permitieron lidiar con las distintas escisiones que constituyeron y constituyen al derrotero histórico de Europa.

PALABRAS CLAVE: mito, tragedia, *Hamlet*, Hobbes.

Abstract

The article addresses Carl Schmitt's arguments on *Hamlet* or *Hecuba* (1956) aiming to analyze the relationship between myth and politics in the modern world. It is argued that the analysis of the shakespearean work allows to critically highlight some of Schmitt's most important theoretical considerations. In that regard, the relevance of thinking about how Schmitt himself connected *Hamlet* with *Leviathan* is indicated by pointing out different organizational forms that allowed dealing with the different divisions that constituted and constitute the historical course of Europe.

KEYWORDS: myth, tragedy, *Hamlet*, Hobbes.

Recepción 12-12-18 / Aceptación 28-02-19

¹ Carl Schmitt, *Hamlet o Hécuba* (Valencia: Pre-Textos, 1994).

* Doctor en Ciencia Política por la Universidad de San Pablo (Brasil). Investigador principal del Conicet con sede en el Instituto de Estudios Sociales y Políticos de la Patagonia. Profesor titular regular de la Cátedra de Filosofía y profesor asociado a cargo de la Cátedra de Teoría política y social en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente de posgrado en diversas universidades de Argentina y del extranjero. Autor de numerosos artículos y capítulos de libros así como compilador de varias publicaciones argentinas e internacionales. En la actualidad dirige un proyecto de investigación UBACYT titulado: La problemática del lazo social en la teoría política contemporánea; y un proyecto PICT llamado: Crítica al sustancialismo de la concepción liberal de los derechos. Implicancias para la subjetividad, el lazo social y la estatalidad, a partir de reactualizaciones contemporáneas de la lectura de Hegel. Es a su vez director de *Anacronismo e irrupción. Revista de teoría y filosofía política clásica y moderna*.

** Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigador asistente del Conicet con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Docente de grado y de posgrado en el área de Teoría y Filosofía política. Director del proyecto de investigación: Valores y política en la modernidad. Carl Schmitt, lector de Max Weber y Martín Heidegger (PRII-UBA) y miembro de otros grupos de investigación —como Crítica al sustancialismo de la concepción liberal de los derechos. Implicancias para la subjetividad, el lazo social y la estatalidad, a partir de reactualizaciones contemporáneas de la lectura de Hegel (PICT) y Conceptos clave de la Filosofía política y jurídica en una perspectiva histórica: recepciones, debates, mestizajes (CUIA-Conicet). Organizó las jornadas: Actualidad de Carl Schmitt. A 30 años de su muerte (2015) celebradas en la UBA. Es autor de *La política y la derrota. Un contrapunto entre Antonio Gramsci y Carl Schmitt*.

Introducción

A pesar de las extensas y variadas recepciones que han tenido, desde hace décadas, la obra y el pensamiento de Carl Schmitt en el mundo hispano-hablante, poco se ha escrito sobre su *Hamlet* o *Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama* de 1956. Y aunque en los últimos años, esta pequeña obra gozó de la atención de especialistas de habla inglesa,² no es nuestra tarea aquí repasar o comparar recepciones de la obra del polémico autor alemán. Si comenzamos acentuando cierta desatención o descuido en relación a las páginas de dicho libro, es porque deseamos enfatizar las potencialidades que encierra para pensar algunas de las constantes y más importantes preocupaciones teórico-políticas de Schmitt. En este sentido, en las próximas líneas analizaremos *Hamlet* o *Hécuba* con la intención de ofrecer un tratamiento riguroso de una obra que encierra variadas y fructíferas lecturas sobre distintos aspectos del decir schmittiano.³

² La revista estadounidense *Telos* editó en 2010 un número especial al respecto. Debido a la importancia de sus artículos, muchos de ellos serán referenciados en el transcurso de este texto. Por otro lado, entre las interesantes excepciones que se cuentan en nuestra lengua, cabe señalar el excelente estudio introductorio a la edición española del *Hamlet* schmittiano escrito por Román García Pastor y José Luis Villacañas Berlanga en 1994. En gran medida, nuestro aporte puede entenderse como un diálogo con lo esbozado por tales autores.

³ No resulta sencillo tipificar o clasificar aquellos trabajos que tomaron *Hamlet* o *Hécuba* como centro de interés específico. A manera de orientación para los lectores los agruparemos de acuerdo con la temática predominante sobre la cual versan. Así, es posible citar aquellos dirigidos a enfatizar la interlocución de Schmitt con algunos de sus contemporáneos —como Theodor Adorno [David Pan, 1987], Walter Benjamin [Enzo Traverso, “‘Relaciones peligrosas’. Walter Benjamin y Carl Schmitt en el crepúsculo de Weimar”, *Acta Poética* 28 (1-2) (2007): 93-109; Katrin Trüstedt, “Hecuba Against Hamlet: Carl Schmitt, Political Theology and the Stake of Modern Tragedy”, *Telos* 153 (2010): 94-112] y Ernst Kantorowicz [Jennifer Rust, “Political Theologies of the Corpus Mysticum: Schmitt, Kantorowicz, and de Lubac”, en *Political Theology and Early Modernity*, Graham Hammill y Julia Reinhard Lupton, editores (Chicago: The University of Chicago Press, 2012), 102-123; Eric L. Santner, “The Royal Remains: Carl Schmitt’s *Hamlet* or *Hecuba*”, *Telos* 153 (2010): 30-50]—, aquellos que se ocuparon del decisionismo [Roy Ben-Shai, “Schmitt or Hamlet: The Unsovereign Event”, *Telos* 147 (2009): 77-98; Drew Daniel, “Neither Simple Allusions Nor True Mirrorings: Seeing Double with Carl Schmitt”, *Telos* 153 (2010): 51-69; Victoria Kahn,

Nos concentraremos en la tematización sobre el mito, tópico que se entronca de lleno con las célebres disquisiciones del autor alemán en cuanto a la estatalidad y la teología-política.⁴ Efectuaremos tal empresa sosteniendo que a través de *Hamlet* o *Hécuba* es posible observar cómo Schmitt introdujo aspectos para sus elucubraciones sobre política moderna. Lo consignado en 1956 puede considerarse el reverso de lo denotado tiempo atrás por el autor en *El Leviatán en la teoría del Estado de Thomas Hobbes. Sentido y fracaso de un símbolo político*⁵ publicado en 1938, y como complemento del pequeño ensayo *Tierra y mar* de 1942.⁶ Al ocuparse de esta pieza teatral, Schmitt dio cuenta del carácter mitológico de lo político y, por tanto, de la índole eminentemente conflictiva de la existencia moderna. De manera que, para el filósofo alemán, en *Hamlet* se refleja y proyecta la escisión y la urdimbre trágica del quehacer político moderno.

En el primer apartado nos abocaremos a señalar los elementos fundamentales con los que Schmitt interpreta *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, observando cómo apela a determinados componentes históricos de la política europea, a fin de especificar el carácter de mito trágico de la obra

“Hamlet or Hecuba: Carl Schmitt’s Decision”, *Representations* vol. 83, núm. 1 (2003): 67-96; Octavio Majul, “El hechizo de la escena. El Hamlet de Schmitt, entre Don Quijote y Fausto”, *Anacronismo e irrupción*, vol. 5 (2015): 138-169] y, finalmente, otros que vincularon su contenido con determinados aspectos biográficos [Andreas Höfele, “Hamlet in Plettenberg: Carl Schmitt’s Shakespeare”, *Shakespeare Survey* 65 (2013): 378-397; “Der Einbruch der Zeit: Carl Schmitt liest Hamlet”, *Philosophisch-historische Klasse Sitzungsberichte Heft* 3 (2014), Bayerische Akademie der Wissenschaften München; Carlo Galli, “Presentazione. Il trauma dell’ ‘indecisione’”, en Carl Schmitt, *Amleto o Ecuba. L’irrompere del tempo nel gioco del dramma* (Bologna: Il Mulino 1983)].

⁴ Como bien indicaron García Pastor y Villacañas, en *Hamlet o Hécuba* “se plasma uno de los motivos constantes” del pensar schmittiano: “la reflexión acerca de Europa y su destino, vinculada siempre a las tensiones entre mitología y teología política”. García Pastor y Villacañas, “Hamlet y Hobbes. Carl Schmitt sobre mito y modernidad política”, en Carl Schmitt, *Hamlet o Hécuba*, VII.

⁵ Carl Schmitt, *El Leviatán en la doctrina del Estado de Thomas Hobbes. Sentido y fracaso de un símbolo político* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997).

⁶ Carl Schmitt, *Tierra y mar. Una reflexión sobre la historia universal* (Madrid: Trotta, 2007).

shakesperiana. En un segundo apartado analizaremos la forma en que destaca la singularidad de tal tragedia, en comparación con las antiguas piezas griegas y el *Trauerspiel* alemán. Luego, en un tercero, emprenderemos la revisión de aquellos aspectos que Schmitt cifra detrás del protagonista de la obra, los cuales le permiten desplegar una visión compleja sobre lo político y el derrotero del *Leviatán* hobbesiano. Concluiremos con ciertas interrogantes que cuestionan las derivas continental y británica de la estatalidad, subrayadas por el propio pensador alemán.

La historia y sus irrupciones

En la introducción a su trabajo, Schmitt expresa: “Hamlet se muestra todavía hoy como un mito vivo”,⁷ pero aprehender la sustancia de ese mito —lo aclara en los siguientes párrafos— resulta imposible desde ciertas perspectivas analíticas. Desde el comienzo Schmitt sienta una posición crítica contra aquellos enfoques estetizantes, los cuales explican la sustancia de las obras artísticas por las virtudes de sus hacedores; como también contra las lecturas psicoanalíticas que se apropian de figuras de la tradición occidental de forma despreocupada, dando “lugar a un laberinto inextricable”.⁸

A lo largo de *Hamlet* o *Hécuba* este tipo de severas consideraciones sobre los modos de leer la obra se multiplican, porque Schmitt deja bien demarcada su perspectiva sobre un texto literario tan célebre como profuso en apropiaciones y resignificaciones. A diferencia de otras, la schmittiana pretende posicionarse como una lectura que apela a un sustrato político e histórico, que deviene en mítico. Por ello, sus advertencias metodológicas renuncian a inscribirse en la filología y a seguir las premisas de la estética; en definitiva, el de Schmitt no es un trabajo dirigido

⁷ Schmitt, *Hamlet*, 8.

⁸ Schmitt, *Hamlet*, 7.

a los estudiosos del legado shakesperiano, sino a los lectores con vocación política, familiarizados con los debates suscitados por su polémica pluma.⁹

¿Cómo es que Schmitt efectúa la resignificación de Hamlet como mito? ¿Cómo se relaciona esta operación con aquellos aspectos nodales de su pensamiento sobre lo político?

Desde el inicio de su texto, Schmitt destaca la importancia de la historia sin aconsejar que sea menester concebir *Hamlet* como una suerte de mero reflejo de ella. Como señalaremos a medida que avancemos con nuestra hipótesis de lectura, Schmitt busca evitar los riesgos del historicismo, sin abjurar de la importancia del contexto. Sitúa a *Hamlet* en ciertas coordenadas específicas —en la Inglaterra isabelina—, a fin de poner en relieve cómo esas mismas coordenadas dieron formato a una obra excelsa; sobre todo, para señalar que esa cualidad es menos mérito del dramaturgo que de una particular conexión con lo histórico que lo comprende, excediéndolo. Sólo con esto en claro resulta posible para Schmitt entender por qué en *Hamlet* irrumpió el tiempo, haciendo de su personaje principal un mito para la Europa moderna que, en verdad, elucida la propia existencia política del continente. Más adelante, Schmitt explicita la diferencia entre la tragedia moderna y la griega, entre el mito y el mero juego dramático, y entre Shakespeare y los poetas románticos alemanes. Es importante concentrarnos en aquellas marcas del texto que aclaran cómo nuestro autor apunta que la obra shakesperiana

⁹ Stefan Hermanns y Andreas Höfele reconstruyen los primeros contactos de Schmitt con Hamlet: leyó la obra en la edición a cargo del renombrado filólogo alemán Nicolaus Delius. Por otro lado, hacia 1952, la hija de Schmitt, Anima, tradujo un estudio de Lilian Winstanley titulado *Hamlet and the Scottish Succession* de 1921, cuya edición germánica contó con un prefacio del propio filósofo, el cual recibió una recepción crítica en el diario *Der Spiegel* donde se remarcó su conocido colaboracionismo con el nazismo. Stefan Hermanns “Introduction to Carl Schmitt’s Foreword to Lilian Winstanley’s *Hamlet and the Scottish Succession*”. *Telos* 153 (2010): 161-163. Höfele, “Hamlet in Plettenberg” y “Der Einbruch der Zeit”.

no puede entenderse cabalmente a partir de “una corriente estrictamente histórica”¹⁰ y, al mismo tiempo, cómo es que, sólo al partir de la historia, es posible aprehender su dimensión de mito trágico.¹¹ Comencemos haciendo hincapié en que Schmitt no niega que Shakespeare haya sido “un dramaturgo isabelina que concibió sus obras para el público londinense”;¹² lo que refuta es que siendo Shakespeare un dramaturgo de la época londinense, su *Hamlet* pueda explicarse solamente por su época. *Hamlet* es un mito que desborda los pormenores originarios que motivaron o rodearon a la pluma shakesperiana.

Para escapar de las trampas del historicismo, Schmitt indica de qué modo es posible valerse de la historia para entender *Hamlet*, y de qué modo la historia misma irrumpe en sus versos. No en vano solicita al lector su compañía y paciencia en un recorrido analítico que comienza con las dos irrupciones del tiempo en la obra, para luego develar qué hace de *Hamlet* un verdadero catalizador de lo político.¹³ Hacia el final de la introducción, Schmitt confiesa lo arriesgado de su intervención, esto es, que un mito haya sido gestado a partir de una obra teatral en plena era secularizada o, en términos weberianos, “desmagificada”:

Cuando se piensa lo mucho que el espíritu europeo se ha desmitificado desde el Renacimiento, resulta verdaderamente asombroso que, en Europa, y desde la esencia del espíritu europeo, haya podido crecer un mito tan poderoso y reconocido como el de Hamlet. ¿Dónde, pues, está el fundamento de que una obra

¹⁰ Schmitt, *Hamlet*, 7.

¹¹ Tal abordaje se enmarca en una operación interpretativa con efectos teórico-políticos, por lo cual sus características no se explican a partir de supuestas fallas metodológicas que habría pretendido subsanar con el correr de las páginas, como sugiere Carsten Strathausen, “Myth or Knowledge? Reading Carl Schmitt’s *Hamlet or Hecuba*”, *Telos* 153 (2010): 7-29.

¹² Schmitt, *Hamlet*, 8.

¹³ “Quisiera pedir al lector que me siga durante algún tiempo por terrenos que no son los de la explicación psicológica, sin quedarnos tampoco con los métodos y resultados de la escuela histórica”, Schmitt, *Hamlet*, 9.

teatral de los últimos años de la época isabelina haya dado origen al raro caso de un moderno mito europeo?¹⁴

Es en los dos capítulos iniciales —titulados “El tabú de la reina” y “La figura del Vengador”— donde Schmitt demarca con claridad la forma en que es posible valerse de la historia para llevar la pieza shakesperiana más allá de la particularización del saber. En el primero, Schmitt apunta que Shakespeare se valió de la tragedia *Orestes* de Esquilo y de la saga nórdica *Amleth* para su propio drama. Remarca que las tres se estructuran con base en un asesinato y siempre aparece en primer plano la pregunta sobre “la participación de la madre en el crimen”.¹⁵ En la pieza de Esquilo, “el hijo mata al asesino y también a su propia madre”; en la nórdica, “unidos ambos, madre e hijo, matan al asesino”, mientras que en la shakesperiana se deja “en la oscuridad si la madre es o no es cómplice” del asesinato.¹⁶ Según Schmitt, tal oscuridad de la trama se ve confirmada o aumentada por los trabajos de los especialistas, sugiere que la omisión respondería a “un encubrimiento, ciertamente peculiar, pero claramente intencionado y planificado”.¹⁷ La operación discursiva de 1956 no pretende develar lo que Shakespeare no explicitó con su pluma; hacerlo sería volver al enfoque psicologicista que ahonda en la mente del poeta y que el propio alemán busca desechar desde el inicio de su interpretación; hacerlo sería adscribirse al historicismo que encuentra en el contexto de producción las explicaciones últimas de un texto.¹⁸

¹⁴ Schmitt, *Hamlet*, 9.

¹⁵ Schmitt, *Hamlet*, 11.

¹⁶ Schmitt, *Hamlet*, 12.

¹⁷ Schmitt, *Hamlet*, 13.

¹⁸ Hans-Georg Gadamer critica la lectura schmittiana al considerarla presa de un “falso historicismo”. Según tal perspectiva, presente en *Verdad y método*, es la obra la que irrumpe en el tiempo y no viceversa, pues toda pieza necesita de “indeterminaciones”, de lo contrario la comprensión perdería libertad y exhibiría “una realidad falsa, en la que el acontecer estaría tan claro como una

Schmitt presenta como evidente que la “oscuridad” en torno a un asunto tan grave sobre el cual gira la trama no puede justificarse por el genio poético y sus licencias. Señala entonces, que en *Hamlet* “algo es evitado” intencionalmente “por circunstancias objetivas dadas, por razones de tacto o a causa de algún miedo”.¹⁹ De allí que infiera que se está “ante un *tabú*, que el autor de la obra respeta y que le obliga a excluir la respuesta sobre la culpa de la madre”. Esa pregunta por la imputación no aparece explícita nunca en los versos del autor británico; parecería impropio que se tratara de una suerte de “tacto o consideración hacia las mujeres” de su parte, ya que en este tipo de asuntos Shakespeare solía ser “directo y claro hasta la brutalidad”²⁰ —lo que resultaría del todo evidente tomando como referencia palabras que el personaje principal de la obra dirige a su madre, las cuales utiliza como “dagas”.²¹

Hamlet, por tanto, posee una peculiaridad que como pieza trágica la distingue de “la simple seguridad” de otras. Se trata de un tabú “perfectamente concreto” relacionado con la reina María Estuardo. Su esposo “Henry Lord Darnley, el padre de Jacobo, fue horriblemente asesinado por el conde Bothwell en febrero de 1566”, mientras que “en mayo de

cuenta”, Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 1999), 592. Más allá de la pertinencia de este juicio, lo que resulta evidente es que el horizonte de tal apreciación es bien distinto al schmittiano; Gadamer tiene en mente indagar sobre el método hermenéutico, al situarlo al interior de la experiencia humana en el mundo, en ese marco comenta, en unos pocos párrafos, el abordaje de Schmitt sobre *Hamlet*, quien verdaderamente efectúa una interpretación de la obra shakesperiana como parte de un discurso sobre lo político. Schmitt justifica el tono de su lectura al enfatizar la transfiguración de Hamlet en mito, que excede los ámbitos de la estética y de la historia. De allí que repare precisamente en la necesidad de eliminar el “error historicista” de “interpretar a Hamlet según la figura de Jacobo”, pues de lo contrario tal disposición reconduciría “a un museo de cera histórico o supondría el intento de inyectar sangre a un fantasma, una forma de vampirización”, Schmitt, *Hamlet*, 44. Sobre la apreciación de Gadamer, ver: Ben-Shai, “Schmitt or Hamlet”; Galli, “Presentazione”, y Höfele, “Hamlet in Plettenberg” y “Der Einbruch der Zeit”.

¹⁹ Schmitt, *Hamlet*, 14.

²⁰ Schmitt, *Hamlet*, 14.

²¹ Schmitt, *Hamlet*, 15.

ese mismo año”, con una “premura indecorosa y sospechosa”, la reina “contrajo matrimonio con el mismo conde Bothwell, el asesino de su marido”.²² Tras estos acontecimientos, María proclamó su inocencia y recibió el consecuente apoyo de sus aliados católicos, así como las esperables afrentas de sus enemigos —“la Escocia protestante, Inglaterra y todos los que dependían de la reina Isabel”—, quienes “estaban convencidos —de que— era la verdadera instigadora del asesinato”.²³

Las coordenadas históricas en las que *Hamlet* vio la luz no fueron las mismas que aquellas del asesinato del marido de María Estuardo, por lo tanto, el tabú no respondería a una restricción del pasado autoimpuesta por Shakespeare, sino a un elemento cuyas consecuencias seguían operando a principios del siglo XVII.

Schmitt remarca que *Hamlet* se estrenó en Londres entre los años “1600 y 1603 [...] tiempo en que todos esperaban la muerte de la reina Isabel y todavía no se había determinado su sucesión”.²⁴ Sin herederos directos, Isabel “fue aplazando la cuestión de la designación de un sucesor sin que nadie osara sacar a la luz tan espinosa cuestión”, de hecho —señala nuestro autor de modo bastante tendencioso y ligero— “un inglés que habló sobre ello perdió las manos como castigo”.²⁵ En ese particular contexto, Shakespeare y su compañía —como miembros del “círculo de los condes de Southampton y Essex”— apostaban por Jacobo como sucesor de Isabel, esto por ser el hijo de María. Una vez que éste efectivamente heredó el trono, el famoso poeta fue beneficiado con títulos y hasta nombramientos, tales como el de “ayuda de cámara real”.²⁶ En consecuencia, una “realidad histórica temible” explicaría por qué la

²² Schmitt, *Hamlet*, 15.

²³ Schmitt, *Hamlet*, 15.

²⁴ Schmitt, *Hamlet*, 15.

²⁵ Schmitt, *Hamlet*, 16. Sobre la lectura schmittiana en torno a la herencia, ver lo sugerido por Eduardo Rinesi, *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes* (Buenos Aires: Colihue, 2011).

²⁶ Schmitt, *Hamlet*, 16.

cuestión de la culpa materna en el asesinato del rey debía ser “cuidadosamente evitada”²⁷ en la pieza teatral, lo que se encontraría rubricado además por el grado de afectación de Shakespeare en el decurso de las intrigas palaciegas.²⁸

Al tabú de la reina que sirve para mostrar cómo intervino “la realidad histórica en el *Hamlet* shakesperiano”, se suma “una segunda y más potente irrupción” que explica “la desviación de la figura del vengador hacia la de un melancólico inhibido por la reflexión”,²⁹ es decir, “la *hamletización del vengador*” con las consecuentes e “incontables contradicciones”³⁰ en el carácter del protagonista del drama. Es importante remarcar que, si en el tabú de la reina opera el polémico acontecimiento del asesinato del marido de María Estuardo, en el segundo es su hijo Jacobo quien se halla “tras el *Hamlet* de la escena”, verdadera figura que “los espectadores de su tiempo” podían ver cuando en el escenario contemplaban “la más larga y difícil entre las obras de Shakespeare, al mismo tiempo, la más popular”.³¹ Schmitt sostiene que la figura detrás del atribulado personaje teatral resultaba capturable por la imaginación de la audiencia, y también debía serlo para la curiosidad de sus propios lectores: “si los dogmas de una determinada filosofía del arte no cierran nuestros ojos, también nosotros hoy seremos capaces de reconocer esa figura”.

Ahora bien, nótese que allí cuando el mito parece despuntar en el horizonte de su lectura, Schmitt verifica el límite heurístico de la historia. Refiere que lejos está de afirmar que “el *Hamlet* de Shakespeare sea una copia del rey Jacobo”, ya que “tal cosa hubiera sido imposible no

²⁷ Schmitt, *Hamlet*, 17.

²⁸ Aun cuando no sea el punto nodal de su crítica a la estética, con esto Schmitt inscribe al propio dramaturgo inglés en las vicisitudes políticas de su época; ello le permite comenzar a conducir su lectura de *Hamlet* hacia la dimensión de mito político.

²⁹ Schmitt, *Hamlet*, 19.

³⁰ Schmitt, *Hamlet*, 21.

³¹ Schmitt, *Hamlet*, 20.

sólo artística sino también políticamente”.³² Admite que es preciso evitar colocar “las innumerables alusiones efímeras” de la obra “al mismo nivel que las irrupciones esenciales”³³ que en ella se comprueban. De hecho, a pesar de que “la detención y ejecución” del conde de Essex sirvió de modelo a Shakespeare para elaborar la muerte del personaje principal, no se puede corroborar que ya hay “dos Hamlets, el Hamlet-Jacobo de la primera parte y el Hamlet-Essex de la segunda”, pues “el Hamlet-Jacobo es la figura fundamental y la problemática de la figura del vengador surge desde el presente histórico-temporal de ese hijo de María Estuardo”.³⁴

Esta suerte de distancia entre los aspectos contextuales y las irrupciones históricas en la obra muestra cómo *Hamlet* permite entender la modernidad. Desde la perspectiva schmittiana, en la propia persona de Jacobo tomó “cuerpo la completa escisión de su época, un siglo de divisiones religiosas y de guerra civil”. Sólo a partir de tal asidero “la relación entre la tragedia y el presente histórico” pudo encarnarse por el ficticio príncipe de Dinamarca.

Schmitt destaca algunos pormenores biográficos de Jacobo, tales como su condición de gobernante “filósofo y teólogo” proveniente de un linaje en el cual sólo él “tuvo una muerte natural mientras estaba en el trono”; su nacimiento como “bautizado” católico y niño arrebatado “a su madre y educado en el protestantismo por los enemigos de ella”; su rol de simulador, adoptado principalmente “para no perder la corona real —al— unirse a los protestantes” y a Isabel, “la enemiga mortal de su madre”.³⁵ Resulta de particular interés el énfasis de Schmitt al hecho de que Jacobo fuera un rey preocupado por defender el derecho divino de los gobernantes en un contexto de declive de tales principios. A través del

³² Schmitt, *Hamlet*, 21.

³³ Schmitt, *Hamlet*, 22.

³⁴ Schmitt, *Hamlet*, 24.

³⁵ Schmitt, *Hamlet*, 24.

semblante “desgarrado”³⁶ del rey, Schmitt señala los rasgos característicos de la naciente era. No es menor que subraye que sus contemporáneos lo tildaron de “pedante antipático y medio loco, un ridículo barrigón de piernas flacas, babeante y de ojos saltones” y que “católicos y protestantes, jesuitas, calvinistas y puritanos y, sobre todo, los peligrosos ilustrados, acabaron con él”.³⁷

Lo que es preciso tener en claro es que fue el tiempo el que irrumpió en el drama shakesperiano y no que el drama shakesperiano sea un reflejo exacto de su tiempo. Con tal premisa, el análisis schmittiano se adentra, una y otra vez, en los dominios efectivos de la política gestando una relación particular con la historia y alejándose de toda subsunción en la estética o en la psicología. De hecho, si bien la historia irrumpió en la maravillosa obra de un poeta, poco le importa a Schmitt quién fue ese poeta o cuáles fueron sus vicisitudes biográficas, pues se trata de entender la dimensión como mito político que adquirió *Hamlet* para Europa. Por ello, afirma que “la realidad histórica es más poderosa que cualquier estética y más poderosa también que el sujeto más genial”.³⁸ Aunque “frente al autor de la tragedia aparecía un rey, en su propia existencia, cuyo carácter y destino eran producto de la división de su época” por el “cisma religioso”, las figuras históricas veladas deben entenderse como catalizadoras de un mito, uno que alcanzó magnitud continental. Sólo así se explica por qué Jacobo se esconde en Hamlet sin ser *Hamlet* la historia del rey Jacobo. En este esquema de interpretación las especulaciones políticas del círculo proclive al rey —del cual formaba parte Shakespeare— quedan también en un segundo plano, pues “la figura de Hamlet estaba en el mundo y el mito había iniciado ya su camino”.³⁹

³⁶ Schmitt, *Hamlet*, 25.

³⁷ Schmitt, *Hamlet*, 25. En el artículo de Drew Daniel se destaca el libro sobre demonología escrito por Jacobo. Daniel, “Neither Simple Allusions”.

³⁸ Schmitt, *Hamlet*, 26.

³⁹ Schmitt, *Hamlet*, 26.

El mito trágico

Tras evidenciar cómo el tiempo histórico irrumpió en el drama, Schmitt pasa a preguntarse: “¿de dónde toma la tragedia el acontecer trágico del que vive?”.⁴⁰ A continuación advierte, una vez más, que “las disciplinas y parcelas científicas se han especializado en un proceso de división del trabajo llevada al extremo”, por lo que resulta común que Shakespeare y *Hamlet* sean adscritos sin más “al campo de la historia de la literatura, mientras María Estuardo y Jacobo [aparecen como] competencia de los historiadores de la política”, tal distribución temática redundante en que sea harto “difícil vincular a Hamlet y a Jacobo”.

Frente a la estética que considera “la obra de arte como una creación autónoma, cerrada en sí misma e independiente de la realidad histórica o sociológica”, que juzga su vinculación con la realidad política como una “perturbación de su belleza” y una “degradación” de su valor,⁴¹ Schmitt avanza al remarcar ese carácter existencial de la tragedia moderna. Ante su interrogante sobre la fuente de la tragedia, desafía aquellas respuestas centradas en “la libre y soberana fuerza creadora del poeta” tan extendidas por ese “culto al genio que instauró el *Sturm und Drang* alemán del siglo XVIII”. Nuestro pensador vuelve al núcleo de su crítica esbozada en *Romanticismo político* (1919),⁴² donde denunció el ocasionalismo y la veleidad de tal movimiento. Con esto en mente, en 1956 asegura que una obra como *Hamlet* no se explica por “la libertad de creación del poeta”, ni por la “libertad artística absoluta [...] baluarte de la subjetividad”.⁴³ La diferencia entre Shakespeare y los “grandes poetas dramáticos” alemanes —como “Lessing, Goethe, Schiller, Grillparzer y Hebbel”— resulta por ende evidente: éstos escribieron “sus dramas como libros destinados

⁴⁰ Schmitt, *Hamlet*, 27.

⁴¹ Schmitt, *Hamlet*, 28.

⁴² Carl Schmitt, *Romanticismo político* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2005).

⁴³ Schmitt, *Hamlet*, 28.

a la impresión”, como “trabajadores domésticos” a cambio “de unos honorarios”, mientras que aquel “no escribió obras para la posteridad, sino para su público londinense” que tenía una “existencia concreta”.⁴⁴ Schmitt aclara que tratar a los poetas alemanes de “trabajadores domésticos” no conlleva una “intención desdeñosa” de su parte, más bien apunta a una diferencia a considerar que excede la dimensión autoral. Es más, “ni siquiera puede decirse” que Shakespeare escribiera sus obras, pues nunca tuvo “un público formado por espectadores que hubieran leído previamente la obra representada y la conocieran a partir de un libro impreso”. Sus creaciones surgieron en “estrecho contacto con la corte londinense, con el público londinense y con los actores londinenses”, sobre ello es menester reparar.⁴⁵

Al eximir de relevancia política al genio autoral y remarcar la importancia de una audiencia, Schmitt extrae a Shakespeare de un determinado ámbito intelectual —el literario— para llevarlo a un fenómeno inmediato: el de la representación teatral. Esto no es un detalle menor en términos teórico-políticos. Mediante la discusión con la estética en general y con los románticos en particular, Schmitt destaca una situación histórica-espiritual en donde la audiencia pasa a ser crucial para entender la constitución de un ámbito existencial.

Si el tabú evidencia un saber compartido que permite mantenerlo operante, en la gestación de un espacio comunitario ese saber abona el pasaje de un drama trágico al de un mito trágico. *Hamlet* no es, por tanto, una “pieza histórica” que “ nombra personajes y acontecimientos” conocidos por el público despertando “determinadas representaciones y expectativas con las que trabaja el autor”;⁴⁶ es una obra en la cual la

⁴⁴ Schmitt, *Hamlet*, 29.

⁴⁵ Schmitt, *Hamlet*, 30.

⁴⁶ Schmitt, *Hamlet*, 31.

historia violenta un argumento y se entremezcla con él. *Hamlet* es mito que toca de lleno a esa modernidad política caracterizada por la escisión producto de las guerras civiles confesionales europeas. En este punto de su argumentación, Schmitt apela a una torsión argumental. De las coordenadas históricas y las alusiones políticas encubiertas pasa al carácter comunitario de una situación existencial, que devela con más certezas en dónde reside la novedad del nacimiento de un mito trágico a comienzos de un periodo caracterizado por la muerte de Dios. Si en la Antigüedad la tragedia griega emergió después del mito para resignificarlo, mostrando su poca actualidad en un contexto donde los dioses del Olimpo ya no imperaban en el mundo de la democracia, porque la existencia humana pasó a estar atravesada por los avatares de la acción sin garantías; en la tragedia moderna el mito nace con la obra misma que lo expresa. Con *Hamlet*, la tragedia moderna se convirtió en mito, en uno de tipo trágico.

Reparemos un poco más en las diferencias que marca Schmitt entre tales emergencias trágicas. Si bien es cierto que ambas se valen de la función del mito, no lo hacen de la misma manera. En tiempos de Esquilo, Sófocles y Eurípides se trataba de reinterpretaciones de un fondo mítico reconocido en la comunidad, por ello se dieron distintas variaciones sobre un mismo personaje o historia;⁴⁷ en cambio, con Shakespeare, nació una obra cuya dimensión mítica apareció reconstruible posteriormente, debido a las polaridades políticas que se revelarían intrínsecas a la existencia europea. En palabras del filósofo alemán, “mientras la tragedia antigua se encuentra con el mito y a partir de él crea los sucesos trágicos, [en el caso de *Hamlet*] se ha producido algo extraño aunque típicamente

⁴⁷ Al respecto, ver: Carlos García Gual, *Mitos, viajes héroes* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2011).

moderno: el autor, a partir de la realidad inmediata con la que se encuentra, da origen a un mito”.⁴⁸

A pesar de las diferencias entre tragedia antigua y tragedia moderna, es posible rastrear una concordancia entre ambas: en uno y en otro caso la audiencia permite dar cuenta de un espacio comunitario en donde el mito opera políticamente: “el público, reunido en la sala de los espectadores, representa en su concreta presencia un espacio público que comprende al autor, al director, a los actores y al público, incluyéndolos a todos”.⁴⁹ En este sentido, no es sólo que “un autor de piezas teatrales destinadas directamente a la representación ante un público bien conocido” mantenga “una relación de intercambio psicológico y sociológico” con éste, sino que, además, forme “parte de un espacio público común”. Ese “incluyéndolos a todos” comprende a personas que pueden no haber sido nunca parte del público, de lo que se trata es de la amalgama entre autor y audiencia, un espacio existencial que excede las particularidades. Es por ello que “ese espacio público marca un límite definitivo a la libertad de creación del autor dramático”.⁵⁰ De modo que entre autor y audiencia se forja un lazo esencial, “los sueños que el dramaturgo teje en su obra deben poder ser soñados también por el espectador, con toda la concreción y las variaciones de los acontecimientos recientes”, de lo

⁴⁸ Schmitt, *Hamlet*, 40.

⁴⁹ Schmitt, *Hamlet*, 30. La mención aquí a la comunidad no es casual, a través de ella es posible salirse de la lectura continuista de la obra schmittiana [Montserrat Herrero, *El nomos y lo político: la filosofía política de Carl Schmitt* (Navarra: EUNSA 2007)], que observa en lo teológico-político un elemento que atraviesa sus consideraciones más eminentes, para así analizar ciertos matices donde se destaca una discontinuidad de su decir, la cual alumbra aspectos novedosos. Uno de ellos tiene que ver, justamente, con la hipótesis de un fundamento comunitario de la relación amigo-enemigo. Al respecto ver: Ricardo Laleff Ilieff, “Schmitt y la comunidad. Lo velado, lo visible, lo oculto”, en *El lazo social desde la filosofía política*, Miguel Rossi, compilador (Buenos Aires: Grama, 2015), 125-148.

⁵⁰ Schmitt, *Hamlet*, 30.

contrario —si los acontecimientos narrados resultan “algo incomprensible y carente de sentido”— “el público deja de seguir la obra”.⁵¹

Una vez delineada la piedra angular de *Hamlet* como mito trágico de la modernidad, Schmitt justifica por qué no es posible concebir a la obra shakeriana como cualquier otra expresión literaria de su época. En diálogo con Walter Benjamin —en una tardía respuesta de su parte a una epístola recibida en 1930—, Schmitt diferencia drama de tragedia.⁵² Destaca que “lamentablemente nos hemos habituado a germanizar simplemente el término *Tragödie* con la palabra *Trauerspiel*, confundiéndolas”, imposibilitando especificar la “cualidad de lo trágico”.⁵³ *Hamlet* no es *Hécuba*, es decir, no es sólo una pieza teatral “siempre fascinante”; no es tampoco “una obra acabada” con una intencionalidad evidente, pues esa “unidad de tiempo, espacio y acción no está cerrada ni da lugar a un puro proceso en sí mismo”.⁵⁴ *Hamlet* eleva “el drama hasta la altura de la tragedia” añadiendo un “*plus*”.⁵⁵ La tragedia cuenta con un “excedente que no poseen otras obras

⁵¹ Schmitt, *Hamlet*, 31. Stephanie Frank destaca la importancia de la noción de esfera pública (*Öffentlichkeit*) en *Hamlet o Hécuba*. Según la autora, en una época postteológica, Schmitt termina reintroduciendo la autoridad de Dios en el rol de la audiencia, mostrando la tragedia como un camino para atestiguar su autoridad. Stephanie Frank, “Re-imagining the Public Sphere: Malebranche, Schmitt’s Hamlet, and the Lost Theater of Sovereignty”, *Telos* 153 (2010): 70-93. Por su parte, Daniel señala —en crítica a Frank— que, a través de *Hamlet*, Schmitt complejiza su abordaje teológico-político. Tanto Frank como Daniel ubican el trabajo de 1956 en el mismo matiz. Daniel, “Neither Simple Allusions”. Para nosotros el espacio mítico sugiere un registro de indagación por fuera de la teología política, es decir, una apertura y no un cierre, desde arriba, a la inmanencia de la comunidad.

⁵² En ese año Benjamin escribió una carta a Schmitt anunciándole el envío de su libro *El origen del Trauerspiel alemán* de 1928, donde le confesó la influencia que ejerció su pensamiento sobre el propio. Traverso, “Relaciones peligrosas...” Según Hermanns, “si Schmitt hubiera estado interesado en Hamlet o Shakespeare en ese momento, probablemente habría respondido la carta”. Hermanns, “Introduction to Carl Schmitt’s”, 162, traducción propia.

⁵³ Schmitt, *Hamlet*, 32.

⁵⁴ Schmitt, *Hamlet*, 36. Como bien indica Katrin Trüstedt, Hécuba implica, para Schmitt, el peligro de una estetización y, por ende, un regreso al romanticismo. Trüstedt, “Hecuba Against Hamlet”.

⁵⁵ Schmitt, *Hamlet*, 37.

teatrales”, basado “en la realidad objetiva del acontecer trágico mismo, en la unión y los vínculos enigmáticos entre hombres indudablemente reales con el curso insondable de los acondicionamientos igualmente reales”. En la tragedia, “todos los afectados tienen conocimiento de una realidad irrevocable que no ha sido planeada por ningún cerebro humano sino que sobreviene y existe en la exterioridad”; de hecho, “la realidad inalterable es la roca muda contra la que se quiebra el juego de la obra y estalla el oleaje de la auténtica tragedia”.⁵⁶ Por consiguiente, existe una “incompatibilidad entre la tragedia y la libre creación” autoral a la que apelan los románticos, pues en la tragedia “la más genial creación no aporta nada”:

El núcleo del acontecer trágico, la fuente de la auténtica pureza de lo trágico, es de tal forma inalterable que no puede ser producto de la imaginación de un mortal ni inventado por un genio. Al contrario: cuanto más original es la creación, más manifiesta es la construcción; cuanto más acabado el juego de la obra, mayor la seguridad de que lo trágico será destruido. El espacio común que en toda representación teatral abarca al autor, los actores y los espectadores, no se basa en las reglas lingüísticas y teatrales comúnmente reconocidas, sino en la experiencia de vida de una realidad histórica común.⁵⁷

⁵⁶ Schmitt, *Hamlet*, 37.

⁵⁷ Schmitt, *Hamlet*, 38. Al analizar la lectura schmittiana de *Hamlet*, Galli y Höfele trazan cierto paralelismo entre las características del personaje del drama y la visión del autor sobre su propia trayectoria intelectual. Según estos comentaristas, esta última también estaría atravesada por una escisión, debido a las convulsionadas situaciones políticas de la primera mitad del siglo xx de las cuales participó. Schmitt mismo habría efectuado cierta autoexculpación de sus polémicas intervenciones durante el nazismo. Más allá de la validez o no de esta lectura, creemos que el valor fundamental de su reflexión sobre *Hamlet* concierne a su vinculación con aspectos cruciales de su visión sobre la política moderna. Galli, “Presentazione”, y Höfele, “Hamlet in Plettenberg” y “Der Einbruch der Zeit”.

Como ya se ha dicho, esa realidad histórica común no puede “reemplazar al mito”.⁵⁸ El punto es que Shakespeare, cuyas obras son “indudablemente teatrales” y no están “lastradas por problemas filosóficos o estéticos”, no retrocedió ante “las alusiones ni los reflejos” históricos, permitió en su pluma “auténticas irrupciones”.⁵⁹ Justamente el tabú de la reina y la hamletización del vengador terminan siendo las “dos puertas a través de las cuales accede el elemento trágico de un acontecer real en el mundo de la obra, convirtiendo el drama en tragedia, la realidad histórica en mito”. La “grandeza incomparable” de Shakespeare reside en que “movido por el temor y la consideración, guiado por el tacto y un profundo respeto, extrajo de la masa confusa de la actualidad política de sus días la figura capaz de elevarse hasta el mito”. Pero el mito excedió las intenciones de Shakespeare. En otros términos, que al poeta “le fuera dado aprehender el núcleo de una tragedia y alcanzar el mito” era “la recompensa a su profundo respeto, al recato que le hizo respetar el tabú y transformar en Hamlet la figura de un vengador”.⁶⁰ Así, “un drama se elevó hasta la tragedia para poder, de esta manera, transmitir a los tiempos y generaciones futuras el presente vivo de una figura mítica”.⁶¹

¿Qué implica *Hamlet* como mito para un pensador contemporáneo como Schmitt, un crítico de la modernidad preocupado por la estabilidad del ordenamiento político?

⁵⁸ Schmitt, *Hamlet*, 39.

⁵⁹ Schmitt, *Hamlet*, 40.

⁶⁰ Schmitt, *Hamlet*, 40.

⁶¹ Schmitt, *Hamlet*, 41.

Hamlet y la estatalidad

En el “Resumen” del escrito de 1956, Schmitt enumera algunos de los puntos capitales de su interpretación sobre *Hamlet* y los conecta con sus preocupaciones teórico-políticas más notables. En ese marco, califica la distinción entre drama y tragedia como la más importante, en tanto permite acceder al “núcleo inalterable y eminente de una realidad histórica única, comprendiendo su elevación hasta el mito”.⁶² Aclara que “como es sabido, el espíritu europeo desde el Renacimiento se ha desmitificado, tanto como desmitologizado”, a pesar de ello “la creación literaria europea ha producido tres grandes figuras simbólicas: don Quijote, *Hamlet* y Fausto”; sólo *Hamlet* “ha alcanzado la condición de mito”.⁶³ ¿En qué se diferencian estos tres grandes personajes de las letras europeas, esos tres “descarriados del espíritu”? Según nuestro autor, “Don Quijote es español y de un catolicismo puro; Fausto, alemán y protestante”, mientras que “Hamlet ocupa un lugar entre los dos, en la división que ha determinado el destino de Europa”, éste es el aspecto “más importante del tema hamletiano”.

Desde el comienzo de sus páginas, Schmitt pretende cifrar su reflexión en una dimensión europea y no sólo alemana; más adelante veremos cómo se terminará situando, al pensar la deriva política de su propio tiempo. En este sentido, dictamina que *Hamlet* no es Alemania como lo pretendió señalar el poeta Ferdinand Freiligrath en pleno siglo XIX. *Hamlet* es, en verdad, Europa: la escisión que atraviesa a dicha región desde el nacimiento de la modernidad. En otros términos, *Hamlet* trata de una “estirpe real que fue destruida por el destino de la división religiosa europea”; de allí que su historia sea “el lugar donde creció el

⁶² Schmitt, *Hamlet*, 45.

⁶³ Schmitt, *Hamlet*, 45.

mito trágico de Hamlet”.⁶⁴ Para avanzar con su apuesta interpretativa, Schmitt debe efectuar una serie de precisiones que lo obligan a movilizar a *Hamlet* más allá de *Hamlet*, esto es, ir de *Hamlet* a *Leviatán*. Antes de revisar ese punto, debemos retener la razón por la cual don Quijote y *Fausto* no llegaron a convertirse en lo que sí lo hizo *Hamlet*.

Para Schmitt, tales historias no alcanzaron aquello más allá de las vicisitudes singulares que animaron a sus autores, es decir, aquello que representa la sustancia misma del mito y sugiere una situación existencial más compleja. En cierta medida, las obras de Cervantes y de Goethe representaban la parcialidad de los espíritus y una dimensión demasiado local. El protagonista de la novela cervantina es un personaje católico perimido, creado en un momento de declive del imperio y de la propia literatura caballeresca. En lo que respecta a *Fausto*, sus versos denotan una parcialidad de Europa y del propio espíritu alemán. En cambio, con *Hamlet* se muestra algo de una relevancia mayor a los motivos de su autor, algo que excede a las figuras de Jacobo, María Estuardo y de cualquier otra figura histórica que pudiera haber colaborado para que Shakespeare creara los perfiles de sus personajes. *Hamlet* mismo es la escisión moderna. De modo que Alemania no puede ser *Hamlet*, aun cuando Alemania no haya sido ajena a la división existencial. Como bien indican García Pastor y Villacañas, con esta obra teatral se observa por qué “Europa es siempre una unidad que sólo vive en la escisión”,⁶⁵ en tanto “siempre se desgarran desde su propio ser”, tal como el protagonista shakesperiano.⁶⁶

⁶⁴ Schmitt, *Hamlet*, 45.

⁶⁵ García Pastor y Villacañas, “Hamlet y Hobbes”, IX.

⁶⁶ García Pastor y Villacañas, “Hamlet y Hobbes”, X. Höfele destaca que en una carta a Ernst Jünger fechada el 1 de agosto de 1956, Schmitt escribió: “1848: Deutschland ist Hamlet. 1918: Europa ist Hamlet. 1958: die ganze Westliche Welt ist Hamlet” [“1848: Alemania es Hamlet. 1918: Europa es Hamlet. 1958: el mundo Occidental entero es Hamlet”] Höfele, “Der Einbruch der Zeit”, 392, traducción propia. Esto debilita la posibilidad de entablar lecturas basadas centralmente en ciertos pasajes presentes en *Glossarium*, su íntimo cuaderno de anotaciones.

En uno de los mencionados excursos del libro —más precisamente en el segundo—, Schmitt discute explícitamente con Benjamin.⁶⁷ En tales páginas, procura señalar que los aspectos nodales de *Hamlet* se ubican en un verdadero momento de clivaje entre épocas, al no ser “eclesiales en el sentido medieval” ni “estatales o políticos en el sentido concreto que el Estado y la política adquieren con el desarrollo de la soberanía estatal a lo largo de los siglos XVI y XVII en el continente”.⁶⁸ De manera que “Hamlet no es cristiano en ningún sentido específico”,⁶⁹ como tampoco se encuentra “en el camino del Estado soberano del continente europeo, que tenía que ser neutral en cuestiones religiosas y confesionales porque había surgido de la superación de la guerra civil entre las confesiones”.⁷⁰ Schmitt vuelve a valerse de la historia para ir más allá de ella. En esa línea, destaca que la debilidad de la óptica benjaminiana es que “no concede la importancia suficiente a la diferencia entre la situación general insular inglesa y la europea-continental y, con ello, a la diferencia entre el drama inglés y el drama barroco alemán”. En otras palabras, el enfoque de Benjamin parte de “categorías histórico-artísticas” como “Renacimiento o Barroco”⁷¹ mas no de efectivas contraposiciones políticas.⁷²

A pesar de las aprobaciones al trabajo del heterodoxo autor al contener su trabajo “multitud de observaciones perspicaces” y permitir la apertura a “importantes perspectivas”,⁷³ Schmitt muestra que el abordaje benjaminiano es insuficiente para aprehender la dimensión mítica de *Hamlet*. De allí que aclare que sus “observaciones perspicaces” no sean

⁶⁷ Intitulado: “Sobre el carácter bárbaro del drama shakesperiano: a propósito de *El origen del drama barroco alemán*, de Walter Benjamin, Ernst Rowohlt Verlag, Berlín 1928”.

⁶⁸ Schmitt, *Hamlet*, 51.

⁶⁹ Schmitt, *Hamlet*, 52.

⁷⁰ Schmitt, *Hamlet*, 53.

⁷¹ Schmitt, *Hamlet*, 53.

⁷² Sobre el debate entre ambos pensadores, consultar: Galli, “Presentazione”.

⁷³ Schmitt, *Hamlet*, 51.

“sólo para la historia del arte y del espíritu en general, sino también en relación con los dramas de Shakespeare y, principalmente, el *Hamlet*”, esto es, sólo para cuestiones estéticas. Su elogio encubre la defensa de su propio análisis y detracción a la de su antiguo polemista. Lo que vuelve a quedar claro es que Schmitt no aboga por cortes temporales provistos por la historia o la estética; defiende que las diferencias mostradas por las particularidades míticas de una obra como la shakesperiana permitan elucidar lo político.

Con sus apartados finales, Schmitt deja abierta la posibilidad de pensar el derrotero de las formas políticas europeas. Así, *Hamlet* se vincula necesariamente con *Leviatán*. Para aprehender tal gesto es menester recordar que la obra de Shakespeare se inscribió en un momento diferente al de Hobbes, es decir, un momento pre-estatal.⁷⁴ De hecho, coincidió “con la primera fase de la revolución inglesa” que comenzó “con la destrucción de la Armada Invencible en 1588” y finalizó “en 1688 con la expulsión de los Estuardo”.⁷⁵ Por aquellos años, Inglaterra “se separó del continente europeo y dio el paso que la llevaba de la existencia terrena tradicional a una existencia marina”,⁷⁶ convirtiéndose en “la metrópoli de un imperio mundial transoceánico, así como en el país de origen de la revolución industrial”.⁷⁷ Desde la perspectiva schmittiana, Inglaterra “no organizó un ejército estatal, ni una policía, ni tampoco una justicia o hacienda en el sentido estatal del continente”, “bajo la dirección de navegantes y piratas” y “más tarde de compañías comerciales”; puso en marcha la “conquista de un nuevo mundo” a partir de “la conquista marina de los océanos del mundo”, todo ello “sin atravesar el paso del Estado continental”.

⁷⁴ La “Inglaterra de la época Tudor se encaminaba, en muchas cosas, hacia el Estado”, y aunque en “Marlowe y Shakespeare” apareciera la palabra *status* con “un sentido específico”, su significado remitía a “bárbara, lo que aquí quiere decir pre-estatal”. Schmitt, *Hamlet*, 54 y 55.

⁷⁵ Schmitt, *Hamlet*, 53.

⁷⁶ Schmitt, *Hamlet*, 54.

⁷⁷ Schmitt, *Hamlet*, 55.

La escisión y el fuero interno

Si con Shakespeare el tiempo irrumpió haciendo de un drama un mito trágico que muestra cómo Europa habita en la escisión, con Hobbes el mito apareció como instrumento destinado a neutralizar los conflictos confesionales del siglo XVII, posibilitando una forma política novedosa. En otros términos, con *Hamlet* se da una incursión que desdibuja al autor y constituye a la obra en una suerte de explicitación de las vicisitudes de una comunidad, mas no como su mera expresión estética; con *Leviatán* el genio teórico de un pensador habilita un instrumento político novedoso, que toma la fuerza de un antiguo mito, el cual terminará haciendo viable acabar con la guerra civil religiosa. De lo que se trata es, entonces, de observar cómo se inscribió el problema mismo del mito en plena época de la estatalidad. Como sabemos, para Schmitt la época de la estatalidad fracasó. La cuestión es que Hobbes falló en un punto no menor de su teorización, porque habilitó el fuero interno al expresar que, si bien la obediencia es pública e incontestable, no necesita de la creencia para cimentar el lazo de sujeción propio de la soberanía.⁷⁸

Además, para Schmitt falló porque hizo un uso técnico del mito sin entender lo que el mito moderno muestra, esto es, la existencia eminentemente desgarrada de lo político que no puede resolverse por fuera de lo político. Partiendo de lo expresado en *Hamlet* o *Hécuba*, se podría decir que el problema del *Leviatán* no se produjo por la apertura al fuero interno y la consecuente admisión de una brecha que conllevó su fracaso más allá de la intencionalidad hobbesiana; el problema estuvo en

⁷⁸ Esto “resultó ser el germen mortal que destruyó desde adentro al poderoso Leviatán y que mató al dios mortal”, pues al Leviatán “le fue fatal la cuestión de la fe y el milagro”. Schmitt, *El Leviatán en la doctrina*, 111 y 105.

que el pensador británico pretendió anular el componente trágico de la modernidad, al hacer del mito algo del orden de la técnica.⁷⁹ A partir de este gesto decisivo, la técnica se convirtió en el centro de referencia que neutralizó los conflictos religiosos del siglo XVII; como contrapartida efectuó una creciente tecnificación de la existencia, amenazando con su total despolitización.⁸⁰ Con esta apreciación, en 1956 Schmitt no apela a restablecer una mitología desde el poder político, más bien denuncia el lugar alcanzado por los paradigmas técnicos que obturaron una cabal comprensión de la existencia europea.⁸¹ En otros términos, a través de *Hamlet*, Schmitt llega al trasfondo mítico de lo político y denuncia el derrotero de las polaridades europeas. Concibe al continente como una unidad fracturada desde su interior; pero lo que hace más interesante su análisis es que decide concentrarse en la función de separación que se expresa en el mito shakesperiano —como le pasa al propio personaje de la pieza— y no en la sutura que todo mito produce, es decir, en cómo esa unidad misma llamada Europa tiene un fundamento mítico, tal como sería esperable si se tratara de una tragedia griega.⁸²

⁷⁹ No se trata de que Hobbes haya elegido el mito equivocado o que no entendiera su importancia, sino que intentó anular la dimensión trágica de la política a partir de la utilización técnica del mito. Kahn, “Hamlet or Hecuba”. Esto no implica que Schmitt fallara en concebir como opuestos al mito y la técnica —como también señala Kahn—, pues su postura muestra que la técnica no anula la dimensión del mito y que éste excede al costado individual, sea tanto el de su creación como el de su uso.

⁸⁰ Se trata de un tópico ampliamente tratado por el autor. Ver: Carl Schmitt, “La época de las neutralizaciones y las despolitizaciones”, en *El concepto de lo político* (Buenos Aires: Folios, 1984).

⁸¹ Según Yves-Charles Zarka, Schmitt construyó, a través de Hobbes, “una verdadera historia nazi del pensamiento político”, con objeto de generar una “nueva mitología política” cuando, a su parecer, no habría “nadie más ‘antschmittiano’ que Hobbes”. Yves-Charles Zarka, *Carl Schmitt o el mito de lo político* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 54 y 37.

⁸² Höfele arguye que Schmitt buscó recuperar una unidad de las esferas de la vida rotas por la Ilustración, sin aceptar que esa unidad fuera el mito. Como hemos argumentado, es menester entender las premisas de la lectura schmittiana sobre *Hamlet* a tono con una determinada disposición política, la cual muestra cómo el mito irrumpe en la obra shakesperiana, representando la escisión propia de la era moderna. Andreas Höfele, “Hamlet in Plettenberg: Carl Schmitt’s Shakespeare”, *Shakespeare Survey* 65 (2013): 378-397.

Hablar de Hobbes es hacerlo desde esa función neutralizadora del mito pues, para Schmitt, el autor del *Leviatán* procuró exhibir el camino que conduciría a clausurar la polaridad de su tiempo. Se trató de un intento motorizado por un pregnante símbolo bíblico, en el marco de una lacerante guerra civil. Hobbes terminó habilitando una nueva fractura existencial que abriría paso a los intentos despolitizadores de los paradigmas técnico-económicos imperantes en el mismísimo siglo xx, a saber: el liberalismo y el marxismo.⁸³ Si recordamos las páginas de *El Leviatán en la doctrina del Estado de Tomás Hobbes*, Schmitt ensayó una suerte de elegía del Estado moderno ante su defección, admitió el enorme esfuerzo hobbesiano por neutralizar las pugnas confesionales, pero también mostró la responsabilidad por dar rienda libre al fuero interno, base del particularismo economicista.⁸⁴ Desde su óptica, fue el liberalismo el cual colaboró en la emergencia de poderes intermedios que procuraron despedazar al *Leviatán* y devorar su carne, partidizando sus funciones y haciendo de la obediencia algo destinado a una multiplicidad.⁸⁵ Con una cláusula neutralizadora como la que denota la frase “Jesús es el Cristo”,⁸⁶

⁸³ Recordemos que en el pensamiento schmittiano la neutralización asume dos acepciones: una como neutralización de los conflictos en una comunidad política, y otra como los intentos de neutralización de lo político por criterios que operan buscando despolitizar y limitar el criterio amigo-enemigo. Ricardo Laleff Ilieff, “Schmitt y la paradoja del Estado total”, *Discusiones filosóficas* (2015): 33-47 y “Politización y despolitización en el pensamiento de Carl Schmitt”, *Ágora filosófica* (2016): 63-75. En el caso de la primera, alude a la tarea misma de toda forma política; en la segunda, denuncia determinadas tradiciones modernas de raigambre economicista. Ya en *Catolicismo romano y forma política*, liberalismo y marxismo aparecen como paradigmas hermanos que compiten por dominar la “tierra electrificada”. Carl Schmitt, *Catolicismo romano y forma política* (Madrid: Tecnos, 2011), 16.

⁸⁴ En dicho escrito la responsabilidad de Hobbes resulta evidente, aun cuando —en un tono antisemita evidente— Schmitt se refiere al accionar de autores judíos como Baruch de Spinoza, quien acertó a descubrir la brecha “apenas visible” por Hobbes. Schmitt, *El Leviatán en la doctrina*, 111.

⁸⁵ Al respecto, ver: Ricardo Laleff Ilieff, “La deuda y el deber. Carl Schmitt y el individuo”. *Pléyade* 20 (2017): 85-104.

⁸⁶ Thomas Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), 489.

emergió una nueva escisión producto de un individualismo operante ya en la propia legitimidad del pacto individual.⁸⁷

Schmitt no leyó *Hamlet* con afán de denostar a su siempre admirado Hobbes, pues en definitiva el drama shakesperiano y la deriva hobbesiana muestran aspectos singulares y complementarios de la existencia moderna europea. *Hamlet* no se contrapone a la apuesta hobbesiana, sólo indica el origen de la escisión europea moderna, los trazos fundamentales de un vínculo entre mito y política, cuyo origen religioso alcanza intensidad política.⁸⁸ Ir más allá de *Hamlet* es toparse con *Leviatán*, sólo así es posible darse cuenta de lo que para Schmitt continuó desgarrando a Europa.

En este sentido, no es menor que el pensador alemán destaque en diversos trabajos que Inglaterra sorteó la escisión religiosa a partir de una mutación existencial de lo terrestre a lo marítimo, de un reino isleño a un imperio mundial. No es tampoco irrelevante que subrayara que el esquema leviatánico terminó abrevando en los países continentales de Europa, los cuales conservaron su apego a la tierra. Si apelamos al pequeño ensayo *Tierra y mar* veremos la importancia política que Schmitt otorga a las concepciones espaciales, pues “las grandes transformaciones histó-

⁸⁷ En una nota a pie en la última edición de 1984 de *El concepto de lo político*, Schmitt expresó que Hobbes permitía entender la apertura a la trascendencia del ordenamiento estatal reinterpretando, tardíamente, todo su pensar en clave teológico-política. Acerca de los efectos de esta operación discursiva, se recomienda ver: Laleff Ilieff, “Schmitt y la comunidad”.

⁸⁸ Parafraseando a Victoria Kahn, se podría decir que Shakespeare no provee un antídoto como Hobbes. Sin embargo, la cuestión es más compleja. Expresar semejante argumento lleva a poner de relieve que Schmitt no efectúa una lectura de Hamlet en torno a la decisión o desde una perspectiva decisionista, como sostienen los trabajos de Ben-Shai, Galli o Majul. Incluso, la propia hamletización del vengador aparece mencionada en el marco del problema de la irrupción, primer nivel de su análisis que conduce a la dimensión eminentemente política que destaca a partir del mito. Sumado a ello, la respuesta a la perspectiva benjaminiana tampoco asume esta cuestión. En todo caso, es preciso advertir que Schmitt hace de la escisión manifiesta en *Hamlet* un aspecto que la despersonaliza, lleva lo político hacia un problema definido por la existencia de una comunidad.

ricas suelen ir acompañadas, en verdad, de una mutación de la imagen del espacio”.⁸⁹ Destaca que “la historia universal es la historia de la lucha entre las potencias marítimas contra las terrestres y de las terrestres contra las marítimas”.⁹⁰ Con eso en mente, es posible captar las consecuencias de que Inglaterra efectuara una transfiguración como la señalada. Aquí *Hamlet* vuelve a aparecer en escena: la responsable de tal proceso fue la reina Isabel —la “gloriosa fundadora del poderío naval inglés”—, quien “inició la lucha contra el Imperio católico español” haciendo de su comarca un país rico al cual afluían de “todos los mares” el “fabuloso botín de los corsarios y piratas británicos”.⁹¹ Inglaterra no llevó a cabo tal conversión de manera por completo autónoma o como producto del genio isabelino, más bien supo ser “la heredera” y “la sucesora universal de aquel inmenso esfuerzo de los pueblos europeos”⁹² que exploraron y conquistaron tierras lejanas durante tantas décadas. A partir de ello, se efectuó un orden espacial de carácter planetario: “la tierra firme pertenece ahora a una docena de Estados soberanos; el mar, a nadie, a todos y, en realidad, a uno solo: Inglaterra”.⁹³ En ese marco, Inglaterra “adoptó una forma de vida puramente marítima”, “desterrizada”, cambiando las relaciones con los países de Europa, extendiendo su imperio “a todos los rincones del orbe” y posibilitando que su metrópoli se estableciera más allá de la isla, pues “era un centro móvil de un Imperio mundial esparcido sin continuidad por todos los continentes”.⁹⁴ “La isla no era ya un trozo

⁸⁹ Schmitt, *Tierra y mar*, 49.

⁹⁰ Schmitt, *Tierra y mar*, 26.

⁹¹ Schmitt, *Tierra y mar*, 43.

⁹² Schmitt, *Tierra y mar*, 47.

⁹³ Schmitt, *Tierra y mar*, 67.

⁹⁴ Surge una nueva arista que no toma al territorio como decisivo; la guerra naval pasa a tener como elemento característico “el bombardeo y el bloqueo de las costas enemigas y la captura de barcos mercantes”, dirigiéndose de igual modo a combatientes como a no combatientes. Schmitt, *Tierra y mar*, 72 y 68.

de Europa” y “su destino ya no estaba, por tanto, necesariamente ligado al continente”, “la nave podía levar anclas y echarlas en otro lugar del planeta”; “el gran pez, el *Leviatán*, podía ponerse en movimiento y buscar otros océanos”.⁹⁵ En suma, se configuró una polaridad histórica decisiva que perduró en el horizonte de una época: lo económico y lo político se batían en un duelo que excedía a la antigua confrontación religiosa.

Al analizar la lectura de Schmitt sobre *Hamlet* hemos puesto de relieve la importancia que ocupa el mito en su pensamiento político. Hacerlo nos condujo al problema de la estatalidad y a su interpretación sobre el *Leviatán*. En su libro de 1938 sobre Hobbes, la figura del Estado aparece como un monstruo marino que terminó haciéndose efectivo políticamente en el continente europeo, abandonando su existencia acuática por una terrestre. Por su parte, en *Tierra y Mar*, se destaca como un símbolo que conservó su dimensión originaria en una Inglaterra que transmutó su existencia política sin necesidad de desarrollarse estatalmente. Aclara Schmitt en tal escrito: “en el siglo XVIII con la invención de la maquinaria”, “la naturaleza elemental del gran Leviatán” se vio “afectada por un cambio interno” que “no fue percibido en su momento”,⁹⁶ por lo que “la gran potencia marítima fue, al mismo tiempo, la gran potencia del maquinismo”.⁹⁷ Se transformó “de gran pez, en gran máquina”, ésta fue la que cambió “la relación entre el hombre y el mar”, ya que “un dominio de los mares basado en la industria mecánica es evidentemente algo muy distinto de un poderío naval conquistado en durísima, inmediata lucha librada a diario con el elemento marino”. La Revolución Industrial terminó por convertir “a los espumadores de océanos y a los hijos del mar en constructores de máquinas y servidores de su poder”,⁹⁸ afectando el “secreto de la

⁹⁵ Schmitt, *Tierra y mar*, 73.

⁹⁶ Schmitt, *Tierra y mar*, 74.

⁹⁷ Schmitt, *Tierra y mar*, 75.

⁹⁸ Schmitt, *Tierra y mar*, 75.

supremacía británica” en “su más íntima esencia”, sin que nadie se diera cuenta de ello porque como “pez o máquina, el *Leviatán* se hizo en todo caso más fuerte y poderoso y su reino parecía no tener fin”.⁹⁹ La transformación inglesa fue un lento proceso iniciado por la lucha entre imperios marítimos, precisamente entre uno de corte católico —España— y otro protestante —Inglaterra—. Schmitt entiende la escisión religiosa de la época como un elemento decisivo para los siglos posteriores, ya que incluso “bucaneros, rochelenses y mendigos del mar” tenían a un mismo “enemigo político” —“el Imperio católico español”— lo cual generó la conformación de “un gran frente histórico, el del protestantismo mundial contra el catolicismo mundial de la época”.¹⁰⁰ En ese marco, los corsarios y piratas británicos emprendieron el “gran negocio del botín” que convirtió a Inglaterra en un país rico, en tanto “cientos y miles de ellos se convirtieron entonces en *corsairs-capitalist*, capitalistas corsarios”.¹⁰¹

En sus diversos textos, Schmitt parece no reparar en un aspecto crucial de todo este proceso. Dicho más claro: en *Hamlet* o *Hécuba* sólo señala la Reforma como momento crucial de la polaridad existencial, sin agregar palabra alguna sobre la particularidades que adoptó el protestantismo en Inglaterra. Esto no es un detalle menor, incluso en *Tierra y mar* destaca abiertamente “la hermandad histórico mundial que liga el calvinismo político con las energías marítimas”¹⁰² y —con evidente influencia de Weber— señala cómo operó la “dura creencia en la predestinación”¹⁰³ para la construcción de una modernidad atada a un imperio de la mercantilización. En uno y en otro texto presenta un episodio de la escisión europea atravesado por el economicismo, por un lado, y la defensa de lo político, por otro; es decir, la Inglaterra protestante imperial por un lado

⁹⁹ Schmitt, *Tierra y mar*, 76.

¹⁰⁰ Schmitt, *Tierra y mar*, 42.

¹⁰¹ Schmitt, *Tierra y mar*, 44.

¹⁰² Schmitt, *Tierra y mar*, 66.

¹⁰³ Schmitt, *Tierra y mar*, 65.

y la Europa católica secularizada por otro. Esta Europa secularizada supo apelar a la máquina leviatánica para hacer posible la vida en sociedad. Lo que queremos alertar es el problema de esta operación discursiva, que no entrega consideración alguna sobre la forma política que adoptó Inglaterra para superar la escisión: el anglicanismo. Éste es algo más que un efecto del calvinismo y más también que parte de un avance marítimo sin la vinculación estatal delineada por Hobbes.¹⁰⁴ Esta postura de Schmitt le permite responsabilizar a la Inglaterra imperial de la economización y la tecnificación general de la existencia europea, la cual atenta contra el imperativo político de un orden territorial en busca de la homogeneización del mundo a partir de una falsa universalidad. El anglicanismo permite ver que no se trata de un debate teológico, la contraposición religiosa originaria vista en *Hamlet* ha sido superada. El asunto es que Schmitt no se percató de la forma en que *Hamlet* se superó en Inglaterra, sólo destaca la apariencia externa de ese fenómeno.

Cabe plantearse si la lectura schmittiana no descuida que fue en Inglaterra donde la escisión hamletiana se resolvió, al apelar a una forma política que concentró la jefatura política y religiosa, lo profano y lo sagrado, lo mundano y lo trascendente, diferenciándose de la resolución temporal continental desplegada a través del *Leviatán*; resolución ésta que terminaría por tecnificar la existencia a través de un mito. Indagar en el discurso teórico-político de Schmitt a partir de esta clave de lectura conduce a distinguir un tipo de secularización particular en la época isa-

¹⁰⁴ Galli en su texto "Presentazione" señala que Schmitt, al leer *Hamlet*, expresa una tercera forma de representación política de tipo pre-estatal, a diferencia de la católica esgrimida en *Romanticismo político* o la eminentemente leviatánica ligada a la dimensión teológico-política. Galli, quien sigue en este punto a Schmitt, tampoco destaca la ausencia de una reflexión sobre el anglicanismo ni analiza los efectos teórico-políticos de un abordaje que pondera el mito de la comunidad. Sobre el problema de la representación en Schmitt, ver: Miguel Ángel Rossi, "A problemática da representação política no pensamento de Carl Schmitt", *Prometeus. Filosofia em Revista* (2008): 88-102.

belina, sin los ribetes de un iluminismo que, según los conocidos juicios de *Teología política*, negó la tradición cristiana sin advertir su deuda para con ella;¹⁰⁵ además de que la economización asumió una forma distinta a la inglesa, partiendo de un individualismo legitimado por la defensa hobbesiana del fuero interno. En definitiva, el anglicanismo generó un proceso no-rupturista con la tradición cristiana, permitió solventar la permanencia de lo religioso en lo político y de lo político en lo religioso, conservando el poder de sutura del mito en la figura simbólica de la corona. La forma política inglesa no asumió la tarea de articular lo alto y lo bajo, pues ya estaba condensado en una misma autoridad. En este sentido, se puede conjeturar que Schmitt presenta la escisión europea de su tiempo desde una parcialidad coyuntural, la cual lo lleva a no poder ubicar cabalmente el movimiento de las fuerzas economicistas y al propio problema del mito en pleno siglo xx. A diferencia del luteranismo, que legitimó el origen divino del poder de la espada al autonomizar su ejercicio, y del calvinismo, que sostuvo que el ejercicio de lo político debía atenerse cotidianamente a las disposiciones divinas, en el anglicanismo lo religioso se conserva en lo político, a partir de una autoridad que evita toda escisión.¹⁰⁶ En definitiva, Schmitt se olvida de que los corsarios ingleses no dejaban nunca de perseguir su botín en nombre de la reina.

¹⁰⁵ Al respecto, ver: Schmitt, *Teología política*.

¹⁰⁶ En sus disquisiciones sobre el problema de la secularización, Blumenberg señaló que la teología política schmittiana pretendía justificar una política teológica que reintroducía la importancia de la persona para sostener la decisión. Si bien no es el lugar para adentrarnos de lleno en tal debate, con nuestra referencia al anglicanismo pretendemos señalar que en Inglaterra la política no tiene necesidad de ser teológica, al no estar presente ese desafío planteado por la autoconfirmación iluminista del hombre; allí la política es confesadamente teológica y la teología es evidentemente política. No se trata de una articulación entre la idea y los valores cristianos con la materialidad y la legitimidad immanente, sino de una yuxtaposición. Hans Blumenberg, *La legitimación de la Edad Moderna* (Valencia: Pre-Textos, 2008).

Referencias

- Ben-Shai, Roy. "Schmitt or Hamlet: The Unsovereign Event". *Telos* 147 (2009): 77-98.
- Benjamin, Walter. "El origen del Trauerspiel alemán". En *Obras*, libro I, volumen 1. Madrid: Abada Editores, 2006.
- Blumenberg, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Daniel, Drew. "'Neither Simple Allusions Nor True Mirrorings': Seeing Double with Carl Schmitt". *Telos* 153 (2010): 51-69.
- Frank, Stephanie. "Re-imagining the Public Sphere: Malebranche, Schmitt's Hamlet, and the Lost Theater of Sovereignty". *Telos* 153 (2010): 70-93.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1999.
- Galli, Carlo. "Presentazione. Il trauma dell' 'indecisione' ". En *Carl Schmitt, Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*. Bolonia: Il Mulino, 1983.
- García Gual, Carlos. *Mitos, viajes héroes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- García Pastor, Román y José Luis Villacañas Berlanga. "Hamlet y Hobbes. Carl Schmitt sobre mito y modernidad política". En *Carl Schmitt. Hamlet o Hécuba*. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- Hermanns, Stefan. "Introduction to Carl Schmitt's Foreword to Lilian Winstanley's Hamlet and the Scottish Succession". *Telos* 153 (2010): 161-163.
- Herrero López, Montserrat. *El nomos y lo político: la filosofía política de Carl Schmitt*. Navarra: EUNSA, 2007.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Höfele, Andreas. "Hamlet in Plettenberg: Carl Schmitt's Shakespeare". *Shakespeare Survey* 65 (2013): 378-397.

- _____. “Der Einbruch der Zeit: Carl Schmitt liest Hamlet”. *Philosophisch-historische Klasse Sitzungsberichte Heft 3* (2014), Bayerische Akademie der Wissenschaften München.
- _____. *No Hamlets: German Shakespeare from Friedrich Nietzsche to Carl Schmitt*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Kahn, Victoria. “Hamlet or Hecuba: Carl Schmitt’s Decision”. *Representations* vol. 83, núm. 1 (2003): 67-96.
- Laleff Ilieff, Ricardo. “Schmitt y la comunidad. Lo velado, lo visible, lo oculto”. En *El lazo social desde la filosofía política*, compilado por Miguel Rossi, 125-148. Buenos Aires: Grama, 2015.
- _____. “Schmitt y la paradoja del Estado total”. *Discusiones filosóficas* (2015): 33-47.
- _____. “Politización y despolitización en el pensamiento de Carl Schmitt”. *Ágora filosófica* (2016): 63-75.
- _____. “La deuda y el deber. Carl Schmitt y el individuo”. *Pléyade* 20 (2017): 85-104.
- Majul, Octavio. “El hechizo de la escena. El Hamlet de Schmitt, entre Don Quijote y Fausto”. *Anacronismo e Irrupción*, vol. 5 (2015): 138-169.
- Pan, David. “Political Aesthetics: Carl Schmitt on Hamlet”. *Telos* 72 (1987): 153-159.
- Rinesi, Eduardo. *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- Rossi, Miguel Ángel. “A problemática da representação política no pensamento de Carl Schmitt”. *Prometeus. Filosofia em Revista* (2008): 88-102.
- Rust, Jennifer. “Political Theologies of the Corpus Mysticum: Schmitt, Kantorowicz, and de Lubac”. En *Political Theology and Early Modernity*, editado por Graham Hammill y Julia Reinhard Lupton, 102-123. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

- Santner, Eric. "The Royal Remains: Carl Schmitt's Hamlet or Hecuba". *Telos* 153 (2010): 30-50.
- Schmitt, Carl. *El concepto de lo político*. Buenos Aires: Folios, 1984.
- . *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- . *El Leviatán en la doctrina del Estado de Thomas Hobbes. Sentido y fracaso de un símbolo político*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.
- . *Romanticismo político*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- . *Tierra y mar. Una reflexión sobre la historia universal*. Madrid: Trotta, 2007.
- . *Teología política*. Madrid: Trotta, 2009.
- . "Foreword to the German Edition of Lilian Winstanley's Hamlet and the Scottish Succession". *Telos* 153 (2010): 164-177.
- . *Catolicismo romano y forma política*. Madrid: Tecnos, 2011.
- . *Glossarium. Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1958*. Berlín: Duncker & Humblot, 2015.
- . *Hamlet oder Hekuba: Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 2017.
- Strathausen, Carsten. "Myth or Knowledge? Reading Carl Schmitt's Hamlet or Hecuba". *Telos* 153 (2010): 7-29.
- Traverso, Enzo. "'Relaciones peligrosas'. Walter Benjamin y Carl Schmitt en el crepúsculo de Weimar". *Acta Poética* 28 (1-2) (2007): 93-109.
- Trüstedt, Katrin. "Hecuba against Hamlet: Carl Schmitt, Political Theology and the Stake of Modern Tragedy". *Telos* 153 (2010): 94-112.
- Zarka, Yves-Charles. *Un detalle nazi en el pensamiento de Carl Schmitt*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Zarka, Yves-Charles. *Carl Schmitt o el mito de lo político*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.