

# ANACRONISMO e IRRUPCIÓN

Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna

8

Tragedia,  
comedia y  
política.



**UBA Sociales**  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

**Revista Anacronismo e Irrupción**  
ISSB 2250-4982 – Volumen 5 – N° 8  
Mayo 2015 – Noviembre 2015  
Instituto de Investigaciones Gino Germani  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires - Argentina



*La revista Anacronismo e Irrupción es una publicación semestral vinculada al grupo de estudio de Teoría Política Clásica y Moderna, inscripto en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

*Abocada a la Teoría y Filosofía Política, se propone aportar a la labor de intercambio y difusión de la producción científica del área, publicando artículos sujetos a las condiciones de referato doble ciego y que comprenden distintas modalidades: artículos focalizados en temáticas específicas de la Teoría Política clásica y moderna, artículos que hacen hincapié en hermenéuticas contemporáneas en torno a lo clásico y moderno, contribuciones que expliciten avances de investigaciones y reseñas críticas.*

**Revista Anacronismo e Irrupción**

Instituto de Investigaciones Gino Germani  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires  
Presidente J. E. Uriburu 950, 6to. Piso  
(1114) Buenos Aires, Argentina  
Tel.: (54) (11) 4508-3815  
Fax: (54) (11) 4508-3822

E-Mail: [anacronismoeirrupcion@sociales.uba.ar](mailto:anacronismoeirrupcion@sociales.uba.ar)

Catálogo



**Anacronismo e Irrupción**

Tragedia, comedia y política.

ISSN 2250-4982 - Vol. 5 N° 8 - Mayo 2015 a Noviembre 2015

## Sumario

Cuerpo Editorial .....	5 – 7
Editorial .....	8 – 11
 <b>Dossier:</b> <b>Tragedia, comedia y política.</b>	
La tragedia como idea política. Apuntes para la reconstrucción crítica de la tradición trágica. <i>The tragedy as a political idea.</i> <i>Notes for the critical reconstruction of the tragic tradition.</i> Camila Arbuét Osuna .....	12 – 30
El malestar en la ciudad: política de la verdad y tragedia en la lectura foucaultiana de <i>Edipo Rey</i> . <i>The Uneasiness in the City: Politics of Truth and Tragedy in Foucault's</i> <i>Reading of Oedipus Rex.</i> Julia Monge .....	31 – 53
La verdad y las formas políticas: la lectura temprana de la tragedia de Edipo en Michel Foucault. <i>Truth and Political Forms: Michel Foucault's early Reading of the</i> <i>Tragedy of Oedipus.</i> Marcelo Raffin .....	54 – 78
Platón y Aristófanes leídos por Leo Strauss, o la risa como expresión del pensamiento político. <i>Plato and Aristophanes read by Leo Strauss, or Laughter as an</i> <i>Expression of Political Thought.</i> Dolores Amat .....	79 – 116
<i>Mimesis y Phrónesis: la función política de la tragedia en Aristóteles.</i> <i>Mimesis and Phrónesis: The Political Role of Tragedy in Aristotle.</i> Mariana Castillo Merlo .....	117 – 137

El hechizo de la escena. El Hamlet de Schmitt, entre Don Quijote y Fausto. <i>The Cunning of the Scene.</i> <i>Schmitt's Hamlet, between Don Quixote and Faust.</i> Octavio Majul Conte .....	138 – 169
---	-----------

Tragedia, comedia, drama: Hegel y la escena política. <i>Tragedy, Comedy, Drama: Hegel and the Political Scene.</i> María José Rossi – Marcelo Muñiz .....	170 – 185
--	-----------

### Más allá del Dossier

Un desafío contemporáneo: El Príncipe en clave de género. <i>A Contemporary Challenge: The Prince in Terms of Gender.</i> Suyai Malen García Gualda .....	186 – 211
---	-----------

La materia de la vida. Bio-onto-logía del laberinto y bio-política de la risa. <i>The Matter of Life.</i> <i>Bio-onto-logy of Labyrinth and Bio-politics of Laughter</i> Germán O. Prósperi .....	212 – 240
---	-----------

Política, tiempo y sujeto en una <i>mise en scène</i> althusseriana. <i>Politics, Time and Subject in an Althusserian Mise en Scène.</i> Esteban Dominguez .....	241 – 270
--	-----------

### Clases magistrales y conferencias

Notas sobre la tragedia y el mundo de los hombres. <i>Notes on Tragedy and the World of Men.</i> Eduardo Rinesi .....	271 – 296
---	-----------

### Contrapuntos

Tragedia y política. Desde la Antígona de Sófocles a la Antígona Furiosa de Gambaro. <i>Tragedy and Politics.</i> <i>From Sophocle's Antigone to Gambaro's Furious Antigone</i> Guillermo Lariguet .....	297 – 315
--	-----------

**Reseñas**

Sebastián Torres – Vida y tiempo de la república. Contingencia y conflicto político en Maquiavelo. Eugenia Mattei .....	316 – 321
Laurent Bove – La estrategia del conatus. Afirmación y resistencia en Spinoza. Pedro Yagüe .....	322 – 327
<b>Normas de Publicación</b> .....	328 – 334

## Cuerpo Editorial

### Directores

Miguel Ángel Rossi  
Cecilia Abdo Ferez

### Comité de Dirección

Julio César Casarín Barroso Silva  
Gisela Catanzaro  
Fernando Lizárraga  
Luciano Nosetto  
Gabriela Rodríguez

### Comité de Redacción

Juan Acerbi  
Luis Blengino  
Hernán Borisonik  
Alejandro Cantisani  
Diego Conno  
Laura Duimich  
Ricardo J. Laleff Ilieff  
Elena Mancinelli  
Rodrigo Ottonello  
Alejandra Pagotto  
María Cristina Ruiz del Ferrier  
Javier Alejandro Vázquez Prieto

### Consejo Editorial

Gerardo Aboy Carles. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina.*

Cicero Araujo. *Universidade de São Paulo, Brasil.*

Sebastián Barros. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB), Argentina.*

Francisco Bertelloni. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina.*

Maurico Beuchot. *Universidad Nacional Autónoma de México, México.*

Paula Biglieri. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM), Argentina.*

Atilio Boron. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA), Argentina.*

María Eugenia Borsani. *Universidad Nacional del Comahue, Argentina.*

José Emilio Burucúa. *Instituto de Altos Estudios Sociales, Argentina. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.*

Gabriel Cohn. *Universidade de São Paulo, Brasil.*

Luis Antonio Cunha Ribeiro. *Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Brasil.*

Marilena Chaui. *Universidade de São Paulo, Brasil.*

Gaetano Chiurazzi. *Università dei Torino, Italia,*

Rubén Dri. *Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina.*

Ricardo Forster. *Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina.*

Julián Gallego. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina.*

Stéphane Douailler. *Universidad Paris 8, Francia.*

Alejandro Groppo. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Católica de Córdoba (UCC), Argentina.*

Horacio González. *Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina.*

Eduardo Grüner. *Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina.*

Claudia Hilb. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Guillermo Hoyos. *Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.*

Fabián Ludueña Romandini. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Argentina.*

José Pablo Martín. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina.*

Claudia Moatti. *Universidad Paris 8, Francia. Universidad del Sur de California, Estados Unidos de América.*

Francisco Naishtat. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.*

Georges Navet. *Universidad Paris 8, Francia.*

Teresa Oñate. *Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.*

Eunice Ostrensky. *Universidade de São Paulo, Brasil.*

Pablo Oyarzún. *Universidad de Chile, Chile.*

Beatriz Porcel. *Universidad Nacional de Rosario, Argentina.*

Marcelo Raffin. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Jacinto Rivera de Rosales. *Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.*

Alicia Schniebs. *Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Hugo Seleme. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina.*

Diego Tatián. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.*

Tomás Várnagy. *Universidad Nacional de La Matanza, Argentina. Universidad de Buenos Aires, Argentina.*

Patrice Vermeren. *Universidad Paris 8, Francia.*

Susana Villavicencio. *Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Argentina.*



## Editorial

Llamamos a esta revista *Anacronismo e Irrupción* como un modo de afirmar, no sólo la consustancialidad de la Teoría Política y la historicidad, sino también nuestra forma particular de comprender e intervenir *en esa relación*.

Pensar la Teoría Política en relación con la historicidad implica no limitarnos a comprenderla como un mero *corpus* de conceptos. Un corpus que incluyera – pongamos- al Estado, el poder, la dominación, las instituciones, y que definiría una frontera inamovible entre aquello que “pertenece” a la disciplina y aquello que no. Ese corpus existe y, sin embargo, poner todos esos conceptos juntos en una hoja en blanco no hace de un texto, un texto de Teoría Política.

Implica no entenderla tampoco como un *diálogo* entre autores reconocidos; diálogo incondicionado y metahistórico, siempre a la espera de ser reabierto por un lector igualmente abstracto. Ese diálogo, si existe, no podría obviar los silencios, los cortes y los malentendidos entre quienes logran, a veces, hablar.

Pensar la Teoría Política en relación con la historicidad vuelve móviles las fronteras disciplinarias, las relativiza y las pone en tensión, aunque no las anula. Reivindicamos a la Teoría Política como un *hacer teórico siempre urgido* –de algún modo- por la “época”, como una forma de pensamiento no autosuficiente ni pasible de girar únicamente sobre sí, como un pensamiento que no puede ser sólo pensamiento del pensamiento, sino que tiene, como determinación, que vérselas con aquello que comprende poco y tarde, aquello que lo rasga y lo rechaza, que lo seduce y lo ningunea. Comprendemos a la Teoría Política como ese pensar interpelado por el tiempo, aunque éste, sin embargo, pueda existir sin aquel. Como un agregado que nadie solicita en estas formas académicas y que, no obstante, suele instrumentarse por los mismos que no lo reclaman, de otras maneras. Un pensar que a veces se vuelve

normativo, otras justificatorio, a veces simplificador, otras crítico, a veces binario y otras complejizador. Que no siempre está a la altura de lo que sucede y, en ocasiones, lo sobrepasa. Un pensar para el cual el binarismo y la simplificación con los cuales ciertos escenarios se determinan y en los que –ocasionalmente- ese pensar se inscribe (o incluso produce), no necesariamente es una pobreza que él deba rechazar, porque también el binarismo le es un desafío, y no sólo la más amable multiplicidad. Un pensar que puede hacer algo incluso con aquello que no es lo que espera, porque su tarea no es embellecer, pero tampoco lo es ser crónica ni archivo exótico, ni indiferencia, ni palabrerío de jerga. Un pensar al cual el elemento “política” no le resulta un adjetivo intercambiable por cualquier otro.

Nombramos antes la inadecuada palabra “época”. Aceptar escribirla, aunque reconozcamos su inadecuación, es trabajar con las palabras como aquello impropio: no sólo por desajustado, sino por ajeno, por ser supuesta propiedad de otros. Trabajar con palabras sin volverlas posesiones conlleva una incomodidad que defendemos y también pone los baremos de una disputa por la significación. La relación de la Teoría Política con la historicidad, que aquí afirmamos, trabaja con las palabras sabiendo que son impropias y que, justamente por eso, no tiene necesidad de “renunciar” a ellas. Hablamos de época, cuando lo que queremos es desmontar ese concepto (junto con otros, como “contexto”, cada vez más cercano a la “escenografía”), porque sostenemos la necesidad del anacronismo para la Teoría Política.

El rechazo del anacronismo se impone como un deber a todo buen especialista. Podría resumírsele en el deber de “no proyectar” el presente al pasado o, lo que es igual, en la exigencia de interpretar el pasado sólo con las categorías del pasado. Este deber disciplinario demanda no mezclar los tiempos, saber ajustarse a lo que “la época permite”, saber qué cosa “no pudo existir en esa época” y controlar el impulso de agregarlo, proponer cruces sólo entre contemporáneos, apegarse a que sólo la antigüedad diga de la antigüedad y saber que nada hace un medievalista leyendo a un moderno, sino “salirse de su campo”, quizá como pasatiempo de ocasión.

Lo que está a la base de esta obligación autoasumida de rechazar el anacronismo se resume en la noción de “época” que antes criticamos, entendida como aquella concordancia eucrónica, aquel tiempo idéntico, adecuado a sí mismo, en el que todo lo pertinente –incluso la inteligibilidad- es contemporáneo. Lejos de aceptar esta supuesta identidad del tiempo y de suponer una inteligibilidad adecuada a la época, aquí reivindicamos la necesidad del anacronismo –porque él atraviesa todas las contemporaneidades- y concebimos el tiempo como un complejo andamiaje de otros tiempos, impuros, poblados de objetos e imágenes sobredeterminadas, frente a las cuales sólo es posible arriesgar interpretaciones que no siempre son ni evidentes, ni adecuadas, ni coherentes, ni regidas por el “estilo” que se espera de ellas, ni por la armonía entre sus elementos. Lo anacrónico es aquel diferencial de tiempos heterogéneos que aparece en los objetos e imágenes, y es esa plasticidad, esa mezcla o montaje de tiempos, la que debe ser interrogada, bajo la forma de la distancia o la ajenidad entre quien estudia y lo estudiado. El anacronismo implica que ninguna época es autosuficiente y que al evitar las cronologías y las linealidades, se puede asumir el riesgo del descubrimiento de lo plegado en el objeto. Es decir, el anacronismo implica la necesidad de la fantasía y la invención en la teoría.

El anacronismo tiene límites. No cualquier empaste de tiempos y temas y autores y acontecimientos es válido. Y sin embargo, cuáles lo son no puede ser establecido a priori. Tiene límites también, porque lo que se pretende no es introducir cualquier nueva ficción en las imperantes. Resistirse a saber algo del pasado bajo la forma del recobrar, o peor, del recobrarnos, resistirse a unificar el tiempo –como si nosotros fuéramos los unívocos- cuando él es un complejo diferencial de heterogéneos, no implica que toda cosa que se haga sea aceptada. Pretendemos atender a esas concepciones de la historia y la política en las que se requiere no sólo comprender, sino cortar; no únicamente entender, sino inquietar; no sólo atender a lo extraño, sino provocar una interrupción que la misma cosa exige. Implica provocar una involuntaria irrupción de algo que aparecía cómodamente plegado e idéntico, plenamente significado y valorado. Anacronismo e irrupción son complementarios.

El anacronismo y la irrupción no desconocen tradiciones. Más bien, toman a esas tradiciones como efectos de un citado de textos y de acontecimientos que se quieren emparentar, y al hacerlo, algo pervive y algo muta, en una dinámica durable. El citado puede ser caprichoso, ilusorio, y sin embargo, ese capricho es una forma repetida de la búsqueda de legitimación política: piénsese sólo en las veces en que ciertos personajes de la historia se autonombren –a primera vista, injustamente- los seguidores de, los hijos, los que toman “la máscara”, los que siguen la estela de otros anteriores. Los jacobinos, con los romanos y su versión burguesa de los atenienses y ascética de los espartanos, por traer un ejemplo. ¿Por qué la teoría no podría hacerse eco de esas citaciones caprichosas e indagar qué dinámica –incluso inconsciente- las sostiene?

Hablamos entonces de producir una revista de Teoría Política clásica y moderna no desde la posición de quien ignora la tradición y las disciplinas, sino desde la de aquél que, encarnándolas, las desconcierta y al hacerlo, se ve desconcertado, descolocado en su “posición”. Pretendemos conformar un espacio en el que, al no ocupar el lugar preestablecido que se asigna a la Teoría Política de épocas y a sus publicaciones, permanezcamos en lo atópico, y por qué no, apostemos a lo atípico. Parecer principiantes antes que filólogos, traidores antes que traductores, trabajadores de la investigación antes que especialistas -y aún así, hacer filología, traducciones y tener un arsenal bibliográfico-. Pretendemos conformar un espacio dentro de los “márgenes de la ciudad” –por así llamarlos-, aún cuando para el ojo avezado sea más fácil catalogarnos de extranjeros. Si la heterogeneidad compleja de los tiempos se inscribe en situaciones espacio-temporales que también son múltiples (incluso en la forma del binarismo y la polarización), ante esto, sólo se puede proponer ejercitar teorías políticas que se quieran inconclusas, discursos en vilo. Ante esto, cualquier forma de método y cualquier texto producido se convierten en un motor para una nueva indagación, para otro intento. Esta inquietud y esta búsqueda es lo que queremos compartir.

## La tragedia como idea política. Apuntes para la reconstrucción crítica de la tradicción trágica.

The Tragedy as a Political Idea.

Notes for the Critical Reconstruction of the Tragic Tradition.

Camila Arbuét Osuna\*

*Fecha de Recepción: 30 de marzo de 2015*

*Fecha de Aceptación: 08 de abril de 2015*

**Resumen:** *Pensar la tragedia en teoría política supone repasar una tradición de discurso. La tragedia no es simplemente una metáfora estética oportuna para abordar situaciones políticas, es y ha sido, durante muchos siglos, toda una perspectiva política y una matriz de análisis. El trabajo reflexivo sobre la misma ha iniciado de forma sistemática de la mano de la teoría política moderna y no se ha detenido hasta nuestros días. La pregunta obligada es entonces ¿cuáles son las particularidades que hacen del discurso trágico un punto tan recurrente dentro de la teoría política como para lleguemos a sostener que se trata de una tradición de discurso en sí? A esta pregunta pretende responder el siguiente artículo, y para ello se valdrá: en primera instancia, de un repaso de los nudos problemáticos sobre los que trabaja la tragedia en su vínculo con la teoría política; y, en segundo lugar, de una problematización histórica de los mismos.*

### **Palabras**

**clave:** *Tragedia, política, historia.*

---

\* Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades (UNQ), con la tesis “Tragedia, Hábito y Política. El derrotero de un triángulo exitoso”, dirigida por el Dr. Eduardo Rinesi y codirigida por el Dr. Elías Palti. Traductora y prologuista de Tragedia Moderna de Raymond Williams, para Edhasa (2014). Investigadora posdoctoral de CONICET. Docente de Teoría Política en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Su área de investigación ha sido, desde hace siete años, el vínculo entre tragedia y teoría política, especial pero no exclusivamente en el contexto inglés y francés durante el siglo XVII. Correo electrónico: [camila\\_arbuet@hotmail.com](mailto:camila_arbuet@hotmail.com)

**Abstract:** *Think tragedy in political theory assumes review a tradition of discourse. The tragedy is not just a metaphor aesthetic timely to address political situations, is and has been, for many ages, a political perspective and an analysis matrix. The reflective work on it has begun systematically by the modern political theory and has not stopped to this day. The obvious question is, then, what are the features that make the tragic discourse a recurring point in political theory as to reach argue that it is a tradition of discourse themselves are? The following article tries answer this question and it will use: firstly, a review of the problematic nodes on working tragedy in its link with political theory; and, secondly, a historical problematization of those nodes.*

**Keywords:** *Tragedy, Politics, History.*

La tragedia como idea y como concepto<sup>1</sup> teórico políticos puede ser pensada en al menos dos niveles analíticos distintos y complementarios, que son los que posibilitan la reconstrucción crítica de eso que Raymond Williams ha llamado la “tradición trágica”<sup>2</sup>.

Por un lado, en un primer nivel, podemos preguntarnos qué es lo que la tragedia capta de su tiempo, cuáles son los malestares y las expectativas que ella intelige como parte de una determinada “estructura de sentimientos”<sup>3</sup>. Para, de este

<sup>1</sup> Podríamos aquí señalar la diferencia entre un término y otro, siguiendo los pasos que esbozara Walter Benjamin en la introducción a *El origen del drama barroco alemán*; pero dicha distinción solo sería útil para la parte de la tradición trágica heredada del idealismo alemán, en este trabajo apuntamos a dar una panorámica de la tradición en su conjunto y, por ende, utilizaremos ambas nociones (“idea” y “concepto” trágicos) indistintamente.

<sup>2</sup> Cfr. Williams, Raymond, *Tragedia Moderna*, Buenos Aires: Edhasa, 2014.

<sup>3</sup> El concepto “structure of feeling”, usualmente traducido como “estructura de sentimientos”, es clave dentro de la producción teórica y literaria de R. Williams. Aparece en casi todas sus obras y refiere a la particular capacidad de apertura a una nueva percepción sensible que tienen las sociedades, históricamente determinadas, sobre la vida, los sentidos, los deseos, la muerte y los demás. Si bien estas percepciones tienen importantes variaciones de un individuo a otro Williams reconoce ciertos patrones históricamente comunes, que pueden ayudar a inteligir algunas sensibilidades emergentes compartidas, que se desprenden de una específica reelaboración y cristalización de la tradición. Dichos patrones históricos (posiblemente sea más certero hablar de síntomas históricos) son siempre susceptibles de relecturas y reescrituras por encontrarse en constante formación y despliegue. Del diálogo y tensión entre las variaciones individuales, personales, presentes, de esos sentimientos y las cristalizaciones sociales, formales, institucionales, pasadas, de los mismos, surge la “estructura de sentimientos”, a modo de pasaje que busca desdibujar el binomio y recuperar la complejidad de la conexión agónica.

modo, llegar a pensar cómo en su particular forma discursiva (mezcla de literatura, filosofía y política) la tragedia se despliega como una matriz especialmente sensible para cristalizar los pilares de una cultura, pilares que los grandes momentos de crisis exponen para resignificar: las formas que adoptarán el Estado, el patriarcado, el Destino (o cualquier otra noción epocal que encarne a la “necesidad”), las posibilidades históricas de la acción política, las categorías de hombres y mujeres, el diferencial valor de las vidas y de las muertes de los mismos, etc. De la revisión, reconfiguración y reafirmación del sentido de estos pilares es de aquello que la tragedia trata. Por eso es que podemos sentirnos tentados a decir que la tragedia emerge en las crisis, como lo ha sostenido George Steiner en su célebre libro *La muerte de la tragedia* (1961) y como por lo general lo han supuesto los grandes exponentes de la tradición trágica, pero nosotros defenderemos (siguiendo a Williams) que la tragedia opera todo el tiempo; y que la única diferencia es que en los momentos de crisis las preguntas que ella intercepta son muchísimo más visearles y virulentas para el orden dominante.

Por otro lado, en un segundo nivel de análisis de la idea trágica, se puede pensar en cómo la tragedia es concebida e instrumentalizada en cada momento histórico. Dado que la tragedia es también en sí misma –en su forma– una idea que ha demostrado ser particularmente fértil para abonar e interpelar el suelo de la política, llenando de metáforas y de movimientos miméticos a la teoría y la acción política, podemos observar cómo a lo largo de la historia diversos autores se han servido de ella para diagnosticar y pronosticar políticamente; en este sentido, por ejemplo, es posible leer el *Manifiesto Comunista* como un texto que hace un uso programático de la idea trágica (como lo ha señalado José Sazbón<sup>4</sup>). De hecho durante todo el siglo XIX y buena parte del siglo XX la presencia y la ausencia de grandes narrativas trágicas fueron leídas como los estigmas políticos de sus épocas y de épocas pasadas. Solo por dar algunos ejemplos del siglo XIX, podemos observar cómo para Nietzsche y para Kierkegaard la incapacidad de producir tragedia es un signo de debacle

---

<sup>4</sup> Cfr. Sazbón, José, *Historia y representación*, Cap. “El fantasma, el oro, el topo”, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

histórica, en *El origen de la tragedia* (1886) y en *De la tragedia* (1843) respectivamente, mientras que tenemos a Marx sentenciando al '48 como la época de la farsa<sup>5</sup>, es decir, una época en la que el peso de los muertos imposibilita a los actores políticos forjar su propio destino (y con él su propia idea de tragedia). Este segundo nivel de análisis muestra cómo la producción trágica de un tiempo ha sido *interpretada* –es decir, performativamente utilizada– por diversos autores, a lo largo de la historia de la Modernidad, a modo de síntoma histórico político, por lo general de crisis y de apogeo a la vez... difiriendo sustancialmente, en esta utilización, las perspectivas de los mismos en torno al estado que vendrá o vino luego de ese momento exiguo y triunfal al que denominamos trágico: la gloria (la promesa de un mundo mejor) o la caída (el romántico regocijo por el derrumbe).

Este segundo nivel de análisis tiende a hacernos creer en la excepcionalidad de la tragedia y en la potencia demostrativa de esa excepcionalidad. Y esto es comprensible principalmente cuando la tragedia como síntoma se transforma en un llamamiento (como lo es claramente en el caso de Marx y en el de Kierkegaard, aunque sean llamamientos completamente diferentes) pero no lo es solo entonces: también la ausencia de la tragedia como síntoma de una imposibilidad necesita de su extravagancia histórica. Es decir, la enunciación programática de la política precisa que la tragedia sea una excepción, pero también lo necesita el diagnóstico melancólico que nos recuerda las fundaciones pasadas y nos hace desear una repetición imposible. Pero a pesar de ambos deseos –que han tenido gran éxito forjando los mitos de la tradición trágica imperante–, como hemos dicho antes, *siempre hay tragedia operando*. Suponer lo contrario es adherir esa fantasía que podemos llamar la “ficción

---

<sup>5</sup> Como sabemos, Marx escribe en *El dieciocho Brumario*: “Hegel ha dicho alguna vez que los hechos importantes de la historia universal es como si ocurrieran dos veces. Pero omitió añadir: primero, como tragedia, y después, como farsa” (Marx, Karl, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid: Alianza, 2009. 11.). Cita que, como toda la teoría marxista, ha sufrido regularmente la interpretación de una literalidad aplanante, y que no nos habla de una estructural necesidad histórica sino de la prolongación de una experiencia real en una repetición política temerosa, que se desarrolla impotente bajo las sombras de un fáustico pasado inventado.



de la resolución”<sup>6</sup>, que hace posible el éxito de la prolongación decisionista sobre la matriz trágica y que facilita la traslación histórica del mito trágico.

Expliquemos lentamente. Quién decodifica teórico políticamente la tragedia por primera vez en la historia de Occidente es Hegel y quien vira por primera vez esta decodificación para que no sea un acto sanguinario de afirmación del Estado es Marx. Desde la teorización hegeliana sabemos que la tragedia es aquel lenguaje excelso que al transformarse en concepto, cuando entra en contacto con la Idea, deja de ser representación y se convierte en el sistema de legalidad que constituye una “individualidad universal”, en palabras de Hegel: “Estos personajes [trágicos] exteriorizan la íntima esencia, demuestran *el derecho* de su actuar, afirmando serenamente y expresando determinadamente el *pathos* al que pertenecen, libres de circunstancias contingentes y de la particularidad de las personalidades, en su individualidad universal.”<sup>7</sup>

Dicha afirmación del derecho individual y autoconsciente en el drama se da, a la vez, en las dos partes en futura disputa, armando una escena donde ambas legalidades (positivas) se anulan entre sí (creando una negatividad). Esta anulación es obligatoria porque en la cerrazón de cada uno de estos sistemas de legalidad que se pretenden absolutos el reconocimiento de la verdad del otro supone la carencia, la falibilidad, de la propia verdad: su imposibilidad de ser total. Entonces, la reconciliación de la unión imposible solo se produce en la expiación fatal del crimen: “El movimiento del obrar muestra su unidad en la mutua destrucción de ambas potencias y de los caracteres autoconscientes. La reconciliación de la oposición consigo misma es el *Leteo del mundo subterráneo en la muerte*”.<sup>8</sup> Con ello, la tragedia presentaría a la vital reconciliación entre lo sensible y lo conceptual que el arte debe engendrar como tendencia necesaria pero imposible, por ende, en estos términos, la tragedia puede generar autoconciencia individual pero no reconocimiento.

---

<sup>6</sup> Noción desarrollada en mi tesis doctoral “Tragedia, hábito y política. El derrotero de un triángulo exitoso” [en prensa].

<sup>7</sup> Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. 425. [La cursiva es nuestra]

<sup>8</sup> Ídem. 429.

Entonces, cuando esta individualidad universal, que es una positividad, encuentra a otra legalidad, hay tragedia. Es decir, cuando un sistema de valores (una identidad) se opone a otro de un modo tal en que la sola existencia del Otro (por lo general encarnado bajo la figura del “extranjero”, pero fácilmente pensable como cualquier identidad política que plantee su ser autónomo: “mujer”, “negro”, “trabajador”, etc.) pone en cuestión la supervivencia del propio, asistimos a una encerrona trágica. Bajo esta condición se impone una decisión de carácter terminal, que imaginariamente supone la afirmación (y reconfiguración) de lo Uno a costa de la eliminación de lo Otro, conjurando lo absoluto y resolviendo el conflicto en una síntesis. Más allá de este último punto –la conjura de lo absoluto– que ya la Modernidad ha negado como realidad aunque sostiene como fantasía, es importante advertir que la antinomia en realidad nunca se resuelve, solo se reproduce como una resolución prometida y ésta ni siquiera cumple el objetivo de mínima que enuncia, que es exorcizar el miedo al Otro. Es más, aun si lograrse momentáneamente este objetivo nada modesto aplastando al Otro, la tragedia continuaría porque los Otros son tan infinitos como nuestra capacidad de crear identidad y falta.

En otras palabras, es preciso decir que en realidad el tendal de cadáveres de la escena final –tanto en la tragedia como en la política– refunda pero no resuelve. La tragedia como sistema no está para resolver, está para decidir o, mejor dicho, está para justificar una decisión. Es en este sentido una forma de legalidad, en palabras de Benjamin: “El elemento trágico consiste en la *legalidad* que regula el lenguaje hablado entre los hombres. [...] Esto significa que no hay tragedia fuera del diálogo humano, y que no hay forma de diálogo humano que no sea trágica”.<sup>9</sup>

A pesar de que no coincidimos con esta obligatoriedad del malentendido en el diálogo humano, creemos que esta noción sirve para desvincular efectivamente la idea de tragedia de la de resolución y relacionarla con la de legalidad. Nuestra actitud reflexiva ante esta supuesta característica resolutoria es la que posibilita la desnaturalización de la violenta decisión final, aparentemente necesaria, y hace foco,

---

<sup>9</sup> Benjamin, Walter, *La metafísica de la juventud*, Cap. “El significado del lenguaje en el drama y la tragedia”, Barcelona: Paidós, 1993.

en vez de en la eliminación del Otro, en el proceso de autoafirmación subjetiva que tuvo lugar a lo largo del desarrollo de la tragedia. De este modo, haciendo este corrimiento, podremos notar como solo en una tensión que es percibida (al menos para una de sus partes) como trágica, el sujeto (colectivo o/e individual) tiene habilitadas –aunque no resueltas– las condiciones de decibilidad para su emancipación.

Los ejemplos extremos que proveen las revoluciones, para esta situación de encerrona y posibilidad, son los más evidentes. En ellas podemos ver cómo una ristra de programas políticos encontraron, en un marco crítico, su posibilidad de enunciación y, en muchos casos, de acción, a pesar de que su realización y éxito fuese finalmente obturado y su tragedia se precipitase. Solo en la revolución civil inglesa, por mencionar algunos programas, encontramos la enunciación de: la socialización de la tierra, la prohibición del reclutamiento forzado, la igualdad de género para el trabajo y la política, la abolición de la esclavitud en sentido amplio –es decir, la abolición de la explotación de la negritud<sup>10</sup> y de la propiedad privada–, etc.. Más allá de cual haya sido su final, en el transcurso de dicha encerrona partes que no componían el debate se transformaron en sujetos políticos y esto es porque la cuenta de los incontados, como diría Rancière<sup>11</sup>, tiene lugar en medio de una tensión trágica. Pero también tenemos que tener en consideración que la misma lógica afecta a los acontecimientos que denominamos “tragedias personales” y que obviamente no son menos políticos.

Por ende, debemos comprender que ante ese momento de duda e indecisión, en el que el héroe trágico es obligado a decidir –es decir, a inmolarsse– para que su sistema social viva arrasando el del Otro, la concepción del vínculo entre tragedia y política puede dispararse en dos direcciones opuestas:

---

<sup>10</sup> Haciendo referencia mediante este término a la larga tradición de escritos políticos emancipatorios que tomaron a la estigmatización e identificación racial como uno de los pilares de inteligibilidad de la dinámica opresiva del binomio Capital/Estado y viraron su sentido haciendo de esta identificación una potente identidad política que –al igual que la lucha feminista– haciendo de su diferencia un valor político. Tradición que tiene como grandes exponentes a Aimé Césaire y a Angela Davis.

<sup>11</sup> Cfr. Rancière, Jacques, *El desacuerdo*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

*Uno.* Podemos pensar reaccionariamente que la política es esta decisión última, haciéndonos eco de la definición schmitteana de soberanía, y en consonancia deducir que la presentación de las partes que nos lega naturalizada la estructura trágica estaba puesta al exclusivo servicio de cimentar –haciendo veraz– esa decisión excepcional.

*Dos.* Podemos, en cambio, poner sobre la mesa de examen a la matriz que hace posible que el reconocimiento de ese Otro, íntimamente diferente, sea leído obligatoria y sistemáticamente como una amenaza; y entonces reflexionar sobre a) los motivos del exultante éxito de esta matriz, b) las consecuencias de la propagación de la misma, c) sus formas de reescritura a lo largo de la historia, d) otras maneras de pensar la acción política por fuera del reparto de partes que supone la ‘natural’ escena trágica, inicialmente reparando en la legitimidad del acto de habla del Otro.

Es así como un efecto de lectura se convierte en una decisión política y de efectos de lectura se trata la tradición trágica, o de ese movimiento que Harold Bloom ha mentado como “la ansiedad de la influencia” (un texto leyendo a otro texto y así sucesivamente, escribiendo desde y para una tradición, incluso para ser los apócrifos de una tradición). En la tragedia dicha inscripción no es meramente literaria –si tal cosa existiese– sino que perturba la idea misma de existencia, y esta perturbación no es unívoca, es incluso profundamente contradictoria.

Esto se debe a que la tragedia se desarrolla en medio de una contradicción trágica, que su cuerpo posibilita y que sus lectores hacen funcionar, una contradicción entre la tragedia como estructura cerrada y la tragedia como potencialidad enunciativa, entre la tragedia como sistema y la tragedia como momento disruptivo. De modo que a los dos niveles de análisis que hemos presentado con anterioridad –el del movimiento textual *de* la tragedia y el del movimiento exegético *con* la tragedia, preguntando en un caso por la tragedia *en* la historia y, en otro, *de* la historia– se le suman la forma en que estos niveles son puestos al servicio, por los escritores y lectores, de una determinada tradición trágica. Veamos como esto funciona en la práctica.

Sabemos que la tragedia es principalmente el discurso sobre el que recuesta el orden dominante el peso de su fundación, que toda relación de poder tiene en sus orígenes una tragedia y que así como la creación de Roma tiene a Rómulo y Remo, el Estado moderno tiene a *Hamlet* y la sociedad posrevolucionaria tiene a Beckett. El carácter fundacional de la tragedia ha sido todo un tópico dentro de la teoría política, pero baste con quedarnos con la idea que esbozara Vladimir Propp en *Edipo a la Luz del Folklore* para comprender hasta que punto esto es así. Propp dice que Edipo es la tragedia en la que se procesa el paso de una matriz matriarcal a una patriarcal, de una comunidad nómada a una sedentaria, de una organización tribal a una estatal, y que este pasaje fundacional se sostiene en la estigmatización del parricidio/regicidio y en la prerrogativa del filicidio, ambos movimientos justificados por la invención de la profecía.

La profecía es completamente ajena a los pueblos que no conocían el Estado. La profecía siempre aparece en el sistema estatal patriarcal. El hijo ni siquiera puede desear la muerte del padre. En cambio, el padre, en cuyas manos está todo el poder, es libre de actuar con su hijo a su antojo. Edipo, que ha dado muerte a su padre, es un bellaco, aunque involuntario; en cambio la actitud de Layo, que ha intentado matar a su hijo, no es criminal. Un cuadro totalmente distinto lo dan las formas primitivas, cuando aún no existe el poder estatal y el poderío del padre está naciendo [...] Grecia ha sacado de aquí la tragedia del pecado involuntario, la más grave para un griego: el parricidio. La profecía no se basa en nada. Su motivación es la historia.<sup>12</sup>

Vemos en este ejemplo como fundación estatal, parental, heterosexual (y siguen las firmas) y tragedia van de la mano. Esto se debe a que la función trágica ha sido la forma literaria de ‘tramitar’ un trauma, instaurar un mito y hacer funcionar sus fantasmas. La tragedia es un parteaguas sociopolítico, como lo ha demostrado

---

<sup>12</sup> Propp, Vladimir, *Edipo a la luz del folklore*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1980. p.102-103

Eduardo Rinesi<sup>13</sup> en su estudio sobre *El mercader de Venecia*, obra que lleva al sùmmum la exposición de una victoriosa fundación: el triunfo de una Venecia joven, rica, católica y heterosexual sobre una ciudad cuyos personajes exitosos eran un judío y un homosexual. Sin embargo, en el discurso que sirve para fundamentar el orden se encuentran también las esquirolas del pasaje, los restos de lo anterior y su resistencia, la espectralidad de las historias y de la Historia que estaban abiertas antes del signo mítico y que seguirán abiertas, como alegorías dramáticas, en las posibilidades de la tragedia. Esa amalgama es la que constituye la potencialidad del discurso trágico: su contradicción interna. Y así como tenemos la tradición de las fundaciones de *Edipo* y *Antígona* también tenemos las esquirolas que estos regaron en el desarrollo de sus tragedias, en el proceso de afirmación de un orden, en el caso de Antígona por ejemplo encontramos que:

Antígona representa los límites de inteligibilidad expuestos en los límites del parentesco. Pero lo hace en una forma no muy pura, y que sería difícil de romantizar o considerarla un ejemplo a seguir. Después de todo, Antígona se apropia del posicionamiento y del lenguaje de quien ella se opone, asume la soberanía de Creonte, e incluso reivindica la gloria destinada a su hermano, sintiendo una extraña lealtad a su padre, unida a él a través de su propia maldición [...] su discurso ofrece una alegoría de la crisis del parentesco: ¿qué acuerdos sociales pueden ser reconocidos como amor legítimo, y qué pérdidas humanas pueden ser explícitamente lloradas como pérdidas reales y consustanciales?<sup>14</sup>

Esto que Butler señala como la “impureza” de Antígona, es una de las tantas formas que puede asumir la contradicción que nosotros marcamos; y la reconstrucción histórica de esta contradicción, que la tradición intenta sosegar, es un buen punto de

---

<sup>13</sup> Rinesi, Eduardo, *Las máscaras de Jano*, Buenos Aires: Gorla, 2009.

<sup>14</sup> Butler, Judith, *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure, 2001. P. 41-42

partida para tratar de conmover las cristalizaciones trágicas de la experiencia intersubjetiva moderna. Veamos entonces cómo se configuraron dichas cristalizaciones en los macro procesos de transformación que la tradición trágica experimentó a lo largo de la historia de la Modernidad, para saber en qué punto estamos y cómo es que llegamos aquí.

### **Tragedia y Modernidad: configuraciones históricas**

Haremos entonces, como hemos adelantado en el resumen, un punteo de las transformaciones de la tradición trágica y sus contradicciones internas a lo largo de los últimos siglos, para poder exponer –nuestra hipótesis– cómo es que una idea tan políticamente potente como la de tragedia ha ganado a través de los últimos siglos capacidad comprensiva perdiendo, correlativamente, capacidad programática.

Una vez quebrado el sistema de sentido que funcionaba cíclica y autoreferencialmente en la Edad Media, tras la ruptura interpretativa de la Reforma, bajo las dudas esparcidas por la revolución científica y el humanismo, la tragedia –en tanto relato– se vio obligada a matizar su función de sacrificio restituyente, con moraleja ética, para poder conservar su función vertebral en la estructura de sentimientos de las sociedades modernas. La tragedia nunca perdió su lugar como registro de la falta (aquello que proyectivamente ese Otro me quita y que imaginariamente me será devuelto cuando lo elimine), pero lo resignificó en una clave muy diferente de como lo hacía en la antigüedad griega. La tragedia entonces se convirtió en la marca de una falta que, por una parte, seguía refiriendo a los sometimientos que hacían, y hacen, posible el funcionamiento de la estructura social (y que la tragedia elabora permanentemente); y, por otra parte, pasó a referir al doloroso natalicio del sujeto moderno, con todas las posibilidades que esto supone. Sin embargo, el proceso de esta escisión (entre el mundo y el individuo) se cuenta inconsciente y conscientemente de manera masiva como el de una pérdida, como el tránsito de un mundo en el que estábamos completos a uno en que la completitud es imposible. Es por esta manera de exponer el pasaje a la Modernidad que el sujeto

nunca abandona su deseo, a veces inconfesable, de recomponer ese origen pleno mediante algún tipo de acción. Y la acción que encaja con este armado es la sacrificial: puesto que él es la “prueba” de la falta, su deseo de completitud empuja hacia su expiración. De este modo, la encerrona trágica es en realidad la encerrona de una vocación teológica que nunca se termina de procesar, que aparece secularmente como la voluntad de ordenación y representación, pero que sigue gimiendo por el desgarramiento teológico.

En la sociedad cortesana dicha vocación de representación de la totalidad llegó a su paroxismo y todo se transformó en un teatro que perseguía la negación absoluta de la falta de certezas, en este teatro el magnicidio de la unicidad de Dios Padre intentaba ser contrarrestado por el culto a un Rey Padre, nuevo centro simbólico. Así se batallaba semióticamente contra la obsolescencia de la correlación estable entre significante y significado; y políticamente contra las condiciones que impedían seguir siendo un Estado señorial sin refeudalizar, es decir, seguir resistiéndose a que el desarrollo del capital supusiera la reestructuración de la clase dominante y del sistema de dominación. Marx escribió en la *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*:

La historia del Antiguo Régimen fue trágica mientras fue el poder mundial existente por los siglos de los siglos, y la libertad, por el contrario, una idea que iluminaba a determinados individuos; en otras palabras; mientras el viejo régimen creyó, y debía creer, en su propia legitimidad. En tanto el *Ancien Régime*, como el orden mundial establecido, combatió al mundo naciente, lo asistía no un error individual, sino de envergadura histórico-mundial. Por eso su fin fue trágico.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Marx, Karl, “Introducción”, en Hegel, W. F. G., *Filosofía del derecho*, Buenos Aires: Claridad, 1987. P. 11



Este “error”, al que la Revolución Francesa dará fin, permitió la emergencia de espacios de sociabilidad y de prerrogativas políticas para sujetos que estaban por fuera del orbe político, espacios y prerrogativas que de otro modo no hubieran existido. Para dar solo dos ejemplos en el caso francés: la modernización de un reino que se resistía con uñas y dientes a dejar de ser señorial posibilitó (mediante múltiples medidas que mezclan conveniencia y meritocracia) el ingreso a las Letras a hombres del Tercer Estado que paulatinamente fueron hegemonizando el espacio simbólico y virando su signo político, para terminar escribiendo una Historia nacional no-nobiliaria e incluso anti-nobiliaria. También, dicha resistencia, posibilitó el proceso fuera nombrado como la “feminización de la política”, que no es ni más ni menos que la empoderación de ciertas mujeres (en su mayoría aristócratas, pero no exclusivamente) como tutoras de la modernización y domesticación cortesana, asegurando mediante este vital rol su acceso a las decisiones políticas del Estado (planteadas en ese entonces prácticamente como una extensión de las relaciones familiares).

La Revolución Francesa se propuso y logró revertir este último movimiento feminizante<sup>16</sup> y consolidar el primero. Así, durante el siglo XVIII la idea trágica se convirtió en una idea nacional (con las restrictivas connotaciones que esa palabra tenía entonces): el sacrificio que la tragedia había pedido a *Hamlet*, *Berenice* o *El Cid* en nombre del Estado en el siglo anterior ahora era demandado a todos los ciudadanos en nombre de la patria, la nueva religión civil<sup>17</sup>. Comienza entonces la popularización de la tragedia, no de su público –cosa que había ocurrido ya a partir del XVI– sino de sus personajes. Cabe recordar, que no estamos hablando de la tragedia meramente como teatro trágico sino en sus más diversas formas discursivas y, en este caso, literarias: aquí obviamente asistimos al despliegue de la estructura trágica en la novela con su nuevo carácter estoico, sentimental y bucólico. Pero fue el romanticismo el movimiento que contribuyó a consolidar con creces la identificación republicana entre

---

<sup>16</sup> Cfr. Landes, Joan, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.

<sup>17</sup> Estoy pensando aquí obviamente en la conversión rousseauna de una en otra, que hunde sus raíces republicanas hasta rescatar la antigua ‘Teología Civilis’ de Cicerón.

la ascesis sacrificial y la devoción patriótica... y tan controversial y crítico contexto los signos que determinaban que era y que no era una tragedia fueron, como diría Volóshinov, la arena de disputa política nuevamente.

Durante el proceso que llevó a la burguesía de ser una clase revolucionaria a una dominante, la narrativa trágica pasó de ser leída como un llamado a la acción revolucionaria a ser interpretada como una oda al sacrificio individual... en el medio la totalidad ha ser conquistada adoptó múltiples formas: la república de los iguales, la patria virtuosa y meritocrática, el imperio sempiterno, el gobierno aristocrático de los mejores, la emancipación humana y, finalmente, el progreso y, su alter-ego, la muerte.

Así como la sociedad decimonónica de mediados de siglo alucinaba con capturar la vida y en medio de esa captura la terminaba matando ( después de todo ¿qué son *La obra maestra desconocida* de Balzac y el *Retrato oval* de Poe sino las marcas de esa obsesión, del deseo de comprender la atracción macabra de capturar cualquier pulsión de vida en una metáfora, en una pintura?) la sociedad de fines del siglo XIX desarrolló, como contracara trágica de la triunfal idea de progreso, una obsesión por el estar muerto en vida y caminar hacia la mera coronación material de este hecho. La muerte dramática ya no aparece entonces como fruto del “destino”, del vendaval imparable de acontecimientos desgraciados, sino que se expone como una necesidad formal. El personaje trágico está desarmado desde el comienzo, la tragedia no es su muerte, la tragedia ha ocurrido antes, ha sido su vida: este es el mensaje de Chejov, Ibsen, Strindberg. Peter Szondi comenta al respecto de dicho contexto:

La tragedia inmanente de la burguesía no se encuentra en la muerte, sino en la vida misma. [...] Los hombres y las mujeres de Ibsen solo podrían vivir sumidos en sí mismos, apurando la mentira vital. Los mató el hecho de que, en lugar de novelarlos y dejarlos sumidos en sus vidas, los obligara él a pronunciarse en público. Véase así cómo, en

épocas adversas al drama, el dramaturgo termina convertido en el asesino de sus criaturas.<sup>18</sup>

Esta tragedia de fines del siglo XIX y principios del XX, cargada de psicoanálisis y marxismo, que vuelve a las estructuras de parentesco y a las clases sociales como las condiciones determinantes de su desarrollo, da origen a la invención que Williams ha llamado la “tragedia liberal”: la tragedia de un individuo -santo y maldito a la vez- que lucha contra fuerzas que no puede vencer, para preservarse junto con su entorno y es sacrificado por la estructura que intenta salvar. Este tipo de tragedia es barrida por el avance del nihilismo en las primeras décadas del siglo XX, sin embargo su caricatura perdura hasta nuestros días, por ejemplo en el melodrama.<sup>19</sup>

La posguerra y la crisis del '30 traen consigo un profundo descreimiento en las posibilidades y los motivos de la voluntad heroica, y consecuentemente la marcha de la introspección trágica avanza sustancialmente. El halo romántico de la tragedia es, por primera vez, de modo sistemático, ridiculizado. En el tiempo del policial y la novela negra, del grotesco y del surrealismo, la tragedia cobra una corporeidad abrumadora que nunca tuvo. La tensión interna entre estructura y libre elección, que la caracterizaba, se diluye: todo es deglutido por la estructura caníbal... y la pregunta pasa a ser ¿cómo tramitar/capitalizar esa impotencia? A su vez, la conciencia de los motivos del malestar social se agudiza; cumpliendo con la premisa que Nietzsche esbozara un siglo antes sobre la impotencia del saber y la inconciencia de la acción. Allí nace eso que podemos identificar como la tragedia de nuestro tiempo, a saber, la tragedia de poseer explicaciones convincentes para la mayor parte de nuestros pesares y ser incapaces de hacer algo con ellas. La imposibilidad de capitalizar políticamente lo aprendido, de verdaderamente aprehenderlo.

Cuando el filósofo Christopher Menke habla de la actualidad de la tragedia sostiene que podemos disfrutar de la tragedia (en vez de amargarnos con sus tristes

<sup>18</sup> Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino, 1994. P. 34-35.

<sup>19</sup> Para analizar esta persistencia es aconsejable recurrir al texto de Monsiváis, Carlos, “Se sufre porque se aprende (de las variedades del drama en América Latina)”, en *Educación la mirada: políticas pedagógicas de la imagen*, Buenos Aires: Manantial, 2006.

relatos) porque ella se desarrolla como un sistema autónomo que nos interpela desde la distancia, sistema que nos permite identificarnos con el personaje alejándonos de la escena mediante la construcción de una mirada irónica sobre el *boomerang* destino. Es decir, gracias a que reparamos tanto en una primera separación, del personaje con su experiencia, como en una segunda retirada, conferida por la certeza de estar ante una representación que nos recuerda nuestro lugar de espectadores.

Ningún personaje en su actuar puede experimentar lo trágico de su acción; solamente la mirada desde afuera, sobre la totalidad, sobre el principio y el final simultáneamente o en equilibrio puede comprenderlo. La condición para la comprensión sobre lo trágico de la acción es una perspectiva exterior, la perspectiva del espectador, sobre la acción. A la vez, el hecho de asumir esta perspectiva desde el exterior o desde el espectador comporta una ruptura con la acción, la única que puede evitar el sufrimiento y preservar la felicidad.<sup>20</sup>

Entonces la percepción sensible estaría unos niveles antes que la marcada por aquel principio de Woody Allen, “comedia es tragedia más tiempo” –aquí sería “tragedia es tragedia más tiempo”–, pero, a diferencia de este, Menke pareciera ignorar que “la ruptura con la acción” es un hecho social desde hace ya mucho, cuestión por la cual el tiempo real de distanciamiento se resuelve simplemente con la disposición espacial de las butacas en el teatro, disposición que acompaña el movimiento de desvinculación de los individuos en la vida moderna. La experiencia ya está escindida y es un error grosero pensar que el actor no puede “experimentar lo trágico de su acción” como sostiene Menke; lo que sucede en realidad es que los actores, alternativamente espectadores –es decir, los sujetos–, tienen un contacto ininterrumpido con esa tragicidad que se ha devorado a la acción en sí. Esta situación espectante y externa, que autores como Brecht y Artaud buscaron conmovir, propia del lugar en el que se coloca al público en todas las obras de teatro modernas, se

---

<sup>20</sup> Menke, Christopher, *La actualidad de la tragedia*, Madrid: La balsa de Medusa, 2008. P. 137.

refuerza claramente por la condición misma del público de las sociedades de espectáculo donde ya no solo la obra de arte se ha convertido en una mercancía sino que la mirada misma y los cuerpos que sostienen esas miradas se han mercantilizado. Esto hecho es la punta de lo ovillo para explicar nuestra actual versión de la tragedia en términos políticos.

Este obviamente no es un problema de la idea de tragedia, que como tal, abstractamente, no es más que una hipótesis interesante, sino el resultado del sinuoso devenir histórico que en el pasado siglo comienza con las primeras derrotas del socialismo –como macro proyecto, que cobijó e instigó a otros tantos, destinado a conmover todos los niveles de la existencia– y se consolida con las últimas. En el transcurso de las batallas revolucionarias, mientras no quedaba claro aun el resultado, la tragedia tuvo también otras versiones y llegó a recuperar su potente reflexividad programática. Por ejemplo, el humanismo sartreano fue el impulsor de la actualización del vínculo entre responsabilidad y tragedia, que el nihilismo contemporáneo seguía debilitando. Y *Tragedia Moderna*, de Williams, se escribió bajo este impulso político y se hizo cargo de él, señalando intransigentemente necesidades del movimiento revolucionario, heredadas de ciertos nodos de la tradición trágica triunfante... la más notoria de estas necesidades era, sin lugar a dudas, la profunda insensibilidad en el reconocimiento del otro, en el reconocimiento de un estado de vulnerabilidad compartida<sup>21</sup>. Insensibilidad que se materializaba en la subestimación de la necesidad de revisar los vínculos entre hombres y mujeres, padres e hijos, y en el éxito social que gozaba la incompreensión solitaria del mártir, como renovado biotipo político.

Décadas mas tarde, habiendo sido derrotada la revolución, la mirada retrospectiva sobre el siglo XX, de sus ultimas décadas, indicó que la Modernidad era una estructura trágica, que se había vuelto sobre si, y que se trataba de ver si la masacre había terminado junto con la Historia, si podíamos llamar a esto posmodernidad y cerrar finalmente el fatídico ciclo. Pero esa discusión –nos referimos

---

<sup>21</sup> Eso que J. Butler llamaría la “precariedad de la vida”. Cfr. Butler, Judith, *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós, 2006.

obviamente a la que da origen al debate Modernidad/Posmodernidad– sobre las impotencias que el tiempo moderno parecía imponer siempre no era mucho más que la desesperada necesidad de borrar las responsabilidades y desdibujar los motivos políticos de las actuales impotencias. La Modernidad no es una estructura trágica, si afirmamos lo contrario estamos intentando nuevamente que la tragedia resuelva y nos tranquilice, nos complete, en vez de mirar cómo se convierte a repetición en la justificación de un conjunto de decisiones que terminan con la propia decisión interpretativa. La Modernidad aunque tenga en su interior miles de tragedias, es un tiempo abierto, con sus esquirlas y sus posibilidades inconmensurables... y si tuviéramos que traducirla en una idea estético política, podríamos coincidir con Benjamin en que sería un drama infinito.

Finalmente la reconstrucción crítica de la tradición trágica tiene como última tarea observar cómo parte del posestructuralismo y del feminismo retomaron y retoman la lucha por desandar las cristalizaciones de la cultura trágica, iniciando por el primer espacio de lucha simbólica: el cuerpo. Hace no mucho Terry Eagleton escribía: “En los estudios literarios y culturales, durante los años ochenta, la teoría seguía en alza, pero el marxismo fue progresivamente relegado por el feminismo, el posestructuralismo y, un poco más tarde, el posmodernismo”.<sup>22</sup> Más interesante resulta preguntarse: ¿qué sería del marxismo hoy sin estas reescrituras? ¿qué sería, de modo más amplio, la politización de la tragedia sin ellas?

## Conclusiones

La idea de tragedia como noción teórico política es en el mundo contemporáneo una idea estallada, como lo son las ideas de representación y de soberanía. Sin embargo, al igual que los anteriores ejemplos, sigue funcionando y significando. Su “crisis” es el síntoma, más que del agotamiento de su poder descriptivo, del crecimiento de la capacidad de reflexiva que tenemos sobre ella.

---

<sup>22</sup> Eagleton, Terry, prólogo para la edición de Routledge Classics de su libro *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Paidós, 2013. P. 23

Podemos decir que la normalización del programa trágico es completamente posible pero a su vez requiere de ciertos esfuerzos no pequeños por parte del Capital, del Estado y de nosotros mismos. Mientras tanto, el tiempo en que vivimos va escribiendo su propia versión de la tragedia a la vez que va sembrando en su interior las nuevas contradicciones que la hacen ser. Y si como hemos sostenido la tragedia es el discurso que atraviesa la fundación política, que legitima la violencia y que conjura el goce sacrificial que toda comunidad necesita, también es cierto que abre una distancia reflexiva sobre nuestras acciones, posibilita la emergencia de nuestras identidades y vuelve cuanto menos problemática la explícita negación del reconocimiento.

El presente trabajo supuso un intento por sistematizar los modos en los que la tragedia se ha convertido en un punto de contacto de los escritores de la teoría política, inaugurando una tradición. Cada una de estas aproximaciones, a pesar de ello, deben ser detenidamente analizadas para mostrar como está en función de su tiempo histórico, cómo efectivamente ha hecho de la tragedia un concepto político, el punteo/esbozo de su historización persiguió esta tentativa. Nietzsche sostuvo que Sócrates mató a la tragedia, creemos que estamos en condiciones de afirmar que en ese acto homicida la tragedia se apropió de buena parte de la filosofía política, convirtiéndose en un litigioso lugar de “origen” de la cual se escapa y a la que no se puede dejar de volver.

## El malestar en la ciudad: política de la verdad y tragedia en la lectura foucaultiana de *Edipo Rey*. The Uneasiness in the City: Politics of Truth and Tragedy in Foucault's Reading of *Oedipus Rex*.

**Julia Monge\***

Fecha de Recepción: 31 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 10 de abril de 2015

**Resumen:** *Michel Foucault analiza la tragedia Edipo Rey de Sófocles en reiteradas ocasiones a lo largo de una década. Desde la política de la verdad que elabora a inicios de los setenta hasta el gobierno por la verdad del cual se ocupa en sus últimos cursos, la historia de Edipo constituye un caso paradigmático para pensar la relación entre política, verdad y justicia en una genealogía que se remonta a la ciudad griega. Recorriendo estas consideraciones resulta interesante no sólo la manera en que dicha relación puede analizarse en diferentes dimensiones de la trama de la tragedia, sino también las afinidades que pueden entrecruzarse entre ciertas características propias del género y el modo de problematización y los efectos del trabajo del filósofo francés.*

**Palabras clave:** *Foucault, Edipo, política, verdad, tragedia.*

**Abstract:** *Michel Foucault analyzes Sophocles's tragedy Oedipus Rex in several opportunities over a decade. From the politics of truth that he elaborates in the early seventies, to the government by the truth which is subject of his last lectures, the story of Oedipus represents a paradigmatic case to consider the relationship between politics, truth and justice, in a genealogy that goes back to the greek city. Following the philosopher's observations it is interesting to notice not only the*

---

\* Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Litoral, doctoranda en Filosofía en la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria doctoral de CONICET. Participa en grupos de investigación de UNL y UNC con temas vinculados al último período de la obra de Michel Foucault. Correo electrónico: [julia\\_monge@hotmail.com](mailto:julia_monge@hotmail.com)



*way in which that relationship can be studied in different dimensions of the tragedy's plot, but to consider as well the affinities between certain characteristics of the gender and the form of problematization and the effects of the french philosopher's work.*

**Keywords:** Foucault, Oedipus, Politics, Truth, Tragedy.

Michel Foucault propone una lectura de la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles en seis ocasiones diferentes que se suceden entre 1970 y 1983. En estos análisis reiterados a lo largo de una década, quizás no sorprenda –teniendo en cuenta la particularidad de sus ensayos genealógicos– que nunca se trate de esa versión privilegiada que presenta a Edipo como arquetipo primordial o mitología del deseo; que no se trate, en absoluto, de una interpretación alegórica de sentidos ocultos. Edipo no existe, Edipo no somos nosotros, Edipo es sólo un personaje dramático del s. V a.C. Pero *Edipo Rey* cuenta una historia, o mejor, representa un episodio de la historia de un problema que, elaborado según las matrices de pensamiento de la época y con todos los recursos propios de la tragedia, se pone en escena: “Es digno de tener en cuenta que el título de la obra de Sófocles no sea *Edipo, el incestuoso* o *Edipo, asesino de su padre*, sino *Edipo Rey* ¿Qué significa la realeza de Edipo? [...] Durante toda la pieza lo que está en cuestión es esencialmente el poder de Edipo”<sup>1</sup>.

Este enfoque “positivista” que Foucault presenta, es acompañado sin embargo por un “contra-positivismo” como su contrapunto<sup>2</sup>: el asombro no precisamente de que a partir de un crimen y un incesto se plantee fundamentalmente una cuestión de poder, sino la sorpresa ante la exposición de ese cuestionamiento de poder como un problema de descubrimiento y manifestación de la verdad. Indagación de matriz jurídica que dará la pauta de las prácticas sociales que se representan en la obra, trama política de la investigación y establecimiento de la verdad tejiendo la peripecia y el

<sup>1</sup> Foucault, Michel. “La verdad y las formas jurídicas”. 1974. En: *Obras esenciales*. Ed. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Madrid: Paidós, 2010. 509.

<sup>2</sup> Foucault, Michel. *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia. Curso de Lovaina, 1981*. 2012. Ed. Edgardo Castro. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014. 30.

reconocimiento que problematiza de modo singular la tragedia: desde la política de la verdad que el filósofo francés define a principios de los setenta, hasta el gobierno por la verdad que es el corazón de sus últimos trabajos, la pieza de Sófocles no deja de ser índice para pensar la compleja composición entre poder y verdad.

Se advierte a primera vista que las interrogaciones histórico-críticas que conducen esta lectura se desmarcan tanto de las preguntas de la tradición filosófica disciplinar, como de aquellas de la teoría política en sentido estricto. Esquivo a la definición, este modo de trabajo se encuentra en este caso con un interlocutor que le replica un gesto similar: el género trágico. Tras una segunda mirada, puede aprehenderse una suerte de afinidad entre la labor de Foucault como historia del pensamiento o problematización que, según lo apunta el autor, intenta “analizar la forma en que las instituciones, las prácticas, los hábitos y los comportamientos llegan a ser un problema para la gente que se ha comportado de unos modos concretos, que se ocupa de cierto tipo de prácticas y que pone en funcionamiento cierta clase de instituciones”<sup>3</sup> y el carácter de la tragedia tal como lo explica J.P. Vernant –fuente a la que el filósofo recurre con frecuencia– como una “verdadera institución” a la par de las otras existentes, donde “se juega la conformación de la nueva mentalidad política y cívica”, que sin ser “un mero reflejo de la sociedad”, “toma elementos [de ella] y los transforma en el mundo espiritual que crea, los vuelve problemáticos en su interior”<sup>4</sup>.

Partiendo entonces de esta consideración preliminar, a la vez recaudo y explicitación metodológica, puede recorrerse la lectura que Foucault realiza de *Edipo Rey* en tres momentos que, invirtiendo la imagen propuesta por M. Morey<sup>5</sup>, se componen como círculos concéntricos: la política de la verdad en el orden de la ciudad, la relación entre gobierno y manifestación de la verdad por parte de los sujetos y la pasión política en su singularidad. En estos momentos, en parte determinados por los análisis foucaultianos y en parte reformulados de acuerdo al interés del presente

<sup>3</sup> Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. 1985. Ed. Fernando Fuentes Megías. Buenos Aires: Paidós, 2004. 105.

<sup>4</sup> Vernant, Jean-Pierre. “Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque” 1972. En: *Oeuvres. Religions, Rationalités, Politique I*. Ed. Maurice Olender. París: Seuil, 2007. 1089. Todas las traducciones son nuestras.

<sup>5</sup> Morey, Miguel. “La cuestión del método”. 1989. En: Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós, 2008. 16.

trabajo de mantenerse en la faz política de la lectura, es factible seguir interpelaciones bien precisas: qué muestra esta historia de poder con respecto a la cuestión de verdad que la atraviesa, qué efectos tiene el juego de verdad en las relaciones de poder de la ciudad, y finalmente, qué ocurre con lo que cuenta la tragedia desde el momento en que no puede decir toda la verdad de la política; en la medida en que esta última, como señala Eduardo Rinesi, se obstina en desigualarse del destino trágico para que la vida social pueda continuar<sup>6</sup>.

## I. Conjura y orden

Muy próximas a la notable inauguración de su trabajo en el Collège de France que se conoce como *El orden del discurso* (1970), las primeras referencias<sup>7</sup> de Foucault a *Edipo Rey* se encuadran en la historia de la faz polémica de la verdad: su funcionamiento en tanto sistema de exclusión; legislación que preserva el dominio de lo verdadero al retirarlo de una serie de relaciones indebidas o impropias. Devenir externo, político de la verdad, que es un extenso y agudo comentario de Nietzsche tanto como una exploración retrospectiva de ciertos relatos fundacionales: es “un determinado tipo de relación entre poder político y conocimiento de la que nuestra civilización aún no se ha liberado”<sup>8</sup> la que aquí se revela.

Por boca del Sacerdote de Zeus en la apertura de la pieza se presenta a Edipo una demanda escoltada, con sagacidad, por un auspicio amenazante: “Que de ninguna manera recordemos de tu reinado que vivimos, primero, en la prosperidad, pero caímos después; antes bien, levanta con firmeza la ciudad”<sup>9</sup>. Aquel a quien su poder fue otorgado otrora cuando gracias a la resolución del enigma salvó la ciudad, es

<sup>6</sup> Rinesi, Eduardo. *Muñecas rusas. Tres lecciones sobre la república, el pueblo y la necesaria falla de todas las cosas*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013. 60.

<sup>7</sup> Para esta primera etapa del itinerario pueden tomarse en conjunto las *Lecciones sobre la voluntad de saber*, curso dictado por Foucault en 1970-71, la presentación sobre *El saber de Edipo* que realiza un año después en Nueva York y la segunda conferencia pronunciada en el ciclo de Río de Janeiro de 1973 editado como *La verdad y las formas jurídicas*.

<sup>8</sup> Foucault, Michel. “La verdad y las formas jurídicas”, *op.cit.* 515.

<sup>9</sup> Sófocles. *Edipo Rey*. Madrid: Planeta de Agostini, 1995. 83: [40-50]. En adelante se refieren los párrafos citados en el cuerpo del artículo.

instado a jugar de nuevo su saber para restituir el orden. Tras enviar a Creonte a consultar el oráculo y que éste señalara la necesidad de expiar el crimen de Layo ejerciendo venganza sobre su asesino, se desencadena una averiguación de ese “quién” que asume los rasgos de una depuración con el saber como operador. Foucault abre conjuntamente dos dimensiones de ese proceso que marcharán a la par en el transcurso restante, y que podrían especificarse de la siguiente manera: en una, aparece la ciudad ultrajada precisando de todos los medios del poder para el establecimiento de la verdad que mostrará la contaminación al orden que debe ser excluida (el asesino debe ser desterrado); en la otra, inscripta como en tinta limón en la anterior, se describe un lazo entre verdad y *nomos* –desde el momento en que se precisa de la verdad como partición entre la pureza y la mancha, la regularidad y la infracción– cuya preeminencia marca el paso al poder, es decir, un orden de los justos repartos que el poder no puede más que constatar y buscar restablecer (el esclarecimiento debe llevarse hasta el final, cueste lo que cueste). En el primer caso el poder de Edipo es prendado por una exigencia que arriesga su legitimidad, que lo reclama en su auxilio al hacer que se involucren conjuntamente su suerte y la de la ciudad; en el segundo, sus acciones pertenecen a un campo subordinado que debe resguardar la fuerza de una ley que lo trasciende y es rectora del todo, esto es, su destino no es idéntico y el mismo que el de la ciudad.

Doble aspecto, entonces, de la trama: intento de refrendar el poder en la verdad que se manifieste; exigencia de subordinación del poder a la verdad para hacer que el *nomos* se cumpla en la ciudad. Esta última faceta es precisamente la que Foucault lee desde una prehistoria de la verdad que reconstruye a partir de las transformaciones que en los s. VII-VI a.C. se dieron en Grecia respecto al estatuto de la verdad, el ejercicio de la justicia y la distribución de la soberanía<sup>10</sup>. Allí da cuenta de todas las mutaciones que tuvieron lugar para encontrar en el s. V una verdad que ya no es efecto sino condición de los procesos judiciales, que es correlativa de un saber cuya posesión no es prerrogativa política sino resultado de la pureza y la virtud, y que

---

<sup>10</sup> Todo el curso que Foucault dicta en el Collège de France entre 1970-71 está abocado a esta indagación. Cfr. Foucault, Michel. *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*. Ed. Daniel Defert. París: Seuil/Gallimard, 2011.

pasará a ocupar ese nuevo lugar ficticio en el medio (*méson*) desde el cual se impondrá como discurso que revela el orden de las cosas y el mundo, que sirve de modelo a las relaciones políticas entre los hombres y permite excluir lo anómico, y que es puro, libre del campo del poder y el deseo<sup>11</sup>. Es efectivamente en el recorte de este lugar, en su espacio, donde puede concebirse que para Foucault se anuda el conflicto político que es el bajo continuo de la tragedia de Edipo. Si se admite, como señala J.P. Vernant, que “la invención de lo político va de la mano con el depósito del poder *en el centro* para que no pertenezca a nadie y para que, devenido común, no pueda significar más la dominación de cualquiera sobre ninguno de los miembros de la comunidad”<sup>12</sup>, se entiende que seguida a esa invención, corresponda la réplica de N. Loraux:

Como lugar vacío que exige un poder puramente simbólico (como el de la rotación de las funciones y los cargos públicos), el *méson* se convierte fácilmente, a poco que se debilite lo simbólico, en un lugar que es necesario ocupar realmente, es decir, un lugar que debe ser conquistado por un grupo, y más aún –la cosa resulta, al parecer, más fácil– por un individuo.<sup>13</sup>

De ahí que cuando esa posición es efectivamente ocupada, el problema pasa a gravitar en quién reviste el poder, en si manifiesta y se sujeta a las constricciones que impone la toma legítima de ese lugar. En la investigación que moviliza a toda la ciudad para descubrir al asesino de Layo, es el examen público de Edipo y la exposición de las relaciones permitidas y prohibidas lo que se va develando.

La indagación llevada adelante nada menos que por el mismo Edipo, es sin duda el lance decisivo ya que pone en marcha toda la economía de la ambigüedad que atraviesa la tragedia. De todos los juegos que la estructuran, en la línea que se viene

<sup>11</sup> *Ídem*. 186.

<sup>12</sup> Vernant, Jean-Pierre. “Penser la différence”. 2004. En: *Oeuvres. Religions, Rationalités, Politique II*. Ed. Maurice Olender. París: Seuil, 2007. 2323

<sup>13</sup> Loraux, Nicole. *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*. Buenos Aires: Katz Editores, 1997. 52.

desarrollando pueden retenerse un par que resultan fundamentales, mas no en la misma medida sobresalientes: el señalado por Foucault, que atañe a Edipo en tanto tirano y otro que podría añadirse como correspondiente al régimen político de la verdad en la ciudad. Al detenerse a considerar las características particulares del *tirannos* que aparecen en los textos de la época de Sófocles, Foucault muestra que se trata de una figura compleja con notas positivas y negativas: camina un destino frágil, entre la cima y la miseria, que torna inestable su poder; no obstante, desempeña un papel de agente de recuperación en momentos de crisis común; es dueño de un saber eficaz, autocrático, que todo lo descubre por sí mismo y es capaz de gobernar, pero conlleva una subestimación de las leyes que sustituye por su propia voluntad y dominio<sup>14</sup>. Esa alianza constituye su fortaleza a la vez que aquello que lo entrapa; es un personaje excesivo, una conjunción peligrosa de poder político y saber que la sociedad ya no puede reintegrar, a no ser como relato y lección contra la transgresión que habrá de permanecer en la memoria de los hombres, junto al recuerdo de las leyes inviolables de los dioses, sello de profecía y testimonio que protegerán la supervivencia de la ciudad. Coro, estrofa 1 [860-870]:

¡Ojalá el destino me asistiera para cuidar de la venerable pureza de todas las palabras y acciones cuyas leyes son sublimes, nacidas en el celeste firmamento, de las que Olimpo es el único padre y ninguna naturaleza mortal de los hombres engendró ni nunca el olvido las hará reposar! Poderosa es la divinidad que en ellas hay y no envejece.

El carácter doble de Edipo no se compensa como los relatos que se van acoplando sin fisuras y constatan los hechos a los ojos de todos; mientras que el proceso fue exitoso porque la ciudad obtuvo el esclarecimiento que precisaba para salvarse, los efectos sobre aquel que lo propició y lo condujo hasta el final son inversos a los que en otro tiempo lo colocaron a la cabeza de ella: es quien queda desplazado de la ciudad, aún siendo a costa de quien ésta logró recomponerse. Esta

<sup>14</sup> Foucault, Michel. “La verdad y las formas jurídicas”, *op. cit.* 511-513.

función transitoria e instrumental del tirano es acreditada sin ambages por historiadores como G. Glotz, quien señala que en ese momento la tiranía era considerada “sólo como un recurso”, “un ariete con el cual demoler la ciudadela de los oligarcas”, lo cual una vez logrado, hizo aquella tan inútil como opresiva, por lo cual se la “sentenció a muerte tan pronto como se infundió vida a la democracia”<sup>15</sup>. Resulta entonces que ese destino desigual de Edipo se vincula menos a un infortunio personal que a toda una orquestación política bien definida, también operante con un mecanismo doble: por un lado, la expulsión, la anulación del ensamble monstruoso de poder, conocimiento, deseo y voluntad que representa Edipo, pero por otro y simultáneamente, el reforzamiento de la identidad, la coincidencia y composición exacta de las distintas voces de la ciudad. En la medida en que el acuerdo se convierte en unanimidad, lo que se conjura no es la desobediencia (que en la historia aparece reintegrada y funcional al orden –el antiguo sirviente de Layo no es castigado por haber dejado con vida a Edipo) sino la idea de que una parte pueda presentar un conflicto irresoluble para el todo, una desmesura que burla los límites y las relaciones que deben contenerla, tal como un poder sapiente o un saber políticamente poderoso que se basta a sí mismo para conducir la vida de la ciudad. Edipo quiere salvar la ciudad pero lo hace para conservar su propio poder, interpone su destino al común, mas las fuerzas reales que conservan el orden –las leyes divinas– se imponen: Edipo queda excluido, el problema que es él mismo no se resuelve –seguirá siendo por siempre a la vez hijo y asesino de su padre, hijo y marido de su madre, padre y hermano de sus propios hijos– pero la ciudad zanja el conflicto que la amenazaba.

*Antístrofa 1: La insolencia produce al tirano. La insolencia si se harta en vano de muchas cosas que no son oportunas ni convenientes subiéndose a lo más alto, se precipita hacia un abismo de fatalidad donde no dispone de pie firme. Pido que la divinidad nunca haga cesar la emulación que es favorable para la ciudad. Al dios no cesaré de tener como protector.*

---

<sup>15</sup> Glotz, Gustave. *The Greek City and its Institutions*. London: Kegan Paul, 1929. 116.

*Estrofa 2: Si alguien se comporta orgullosamente en acciones o de palabra, sin sentir temor de la Justicia ni respeto ante las moradas de los dioses, ¡ojalá le alcance un funesto destino por causa de su infortunada arrogancia! Y si no saca con justicia provecho y no se aleja de los actos impíos, o toca cosas que son intocables en una insensata acción, ¿qué hombre, en tales circunstancias, se jactará aún de rechazar de su alma las flechas de los dioses?... [870-895]*

El coro, que al principio ante la acusación del adivino Tiresias manifiesta recelo (“Yo nunca, hasta ver que la profecía se cumpliera, haría patente los reproches” [505-510]), termina apuntando no sólo la insolencia y arrogancia contra los dioses sino la profanación del espacio de decisión de la vida en común que nadie puede sustraer como posesión propia; ese *méson* donde “se separa claramente lo público de lo privado” y donde los asuntos están expuestos “a la aprobación o desaprobación del grupo social”, como señala M. Detienne<sup>16</sup>. Pero ese lugar no es precisamente la morada de los dioses, es un terreno político, y en tal sentido, agrega Loraux, “repetir el gesto griego de expulsar al tirano fuera de las puertas de la ciudad no es satisfactorio, aun cuando los griegos hayan querido creer en la naturaleza no cívica del personaje tiránico. Se trata precisamente de una exposición ideológica mediante la cual se oculta la cuestión del poder”<sup>17</sup>. A pesar de todos los estamentos de la ciudad que se involucraron en el proceso, dioses, reyes y sirvientes, Edipo se expulsa a sí mismo, son sus propias palabras que dirige contra el asesino que no sabía que eran las que lo condenan, es él quien obliga a todos a comparecer aunque no quieran porque cree que están conspirando a sus espaldas, es él mismo quien se ciega para no enfrentar la imagen terrible de su destino: la ciudad parece ajena, aún cuando en otro tiempo su salud fue de la mano de Edipo, a una disputa política que sólo para el tirano parece existir.

<sup>16</sup> Detienne, Marcel. *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus, 1983. 105.

<sup>17</sup> Loraux, Nicole, *op. cit.* 52.



Compaginada a los motivos eminentemente histórico-políticos que pueden leerse en *Edipo Rey*, Foucault encuentra configurándose en ese espacio centrífugo de la ciudad toda una ética de la verdad vinculada a las prohibiciones bien reales que impone el orden. Lo que Edipo obtuvo, a cada paso, en términos de descubrimiento de la verdad, fue desposeyéndolo de poder; los que aportaron el testimonio decisivo para corroborar la profecía fueron los sirvientes, los totalmente desprovistos de poder. Por el afán de conservar su reinado, Edipo devino ciego al *nomos* y los decretos divinos, y la regularidad fue restaurada por quienes estaban en la verdad (el oráculo, el adivino y los testigos) alejados del palacio. Esa relación inversa, ese reparto es el que Foucault ve erigirse como gran mito de que “la verdad nunca pertenece al poder político, de que el poder político es ciego”<sup>18</sup> y entonces quienes poseen la verdad deberán renunciar al poder y quienes poseen el poder desconfiar de su saber, nunca pudiendo ser los mismos, ni tiranos ni pueblos. Arránquese cuanto quiera Edipo los ojos, no podrá deshacer la imagen de lo que ha quedado patente para todos: poder y verdad se excluyen y cualquier transgresión al respecto será definitivamente salvaje, monstruosa; trágica como no puede serlo la suerte de la ciudad.

## II. Gobierno y verdad

En un segundo momento<sup>19</sup> de la lectura que Foucault realiza de *Edipo Rey*, la consideración de la obra acompaña el desplazamiento que el filósofo ha efectuado en su perspectiva de trabajo: desde la gran matriz saber-poder que opera en el orden hacia el tema de las relaciones de gobierno por la verdad. Los aspectos que se destacan del drama no varían, pero la atención antes dirigida a la vinculación entre la figura de Edipo y la supervivencia de la ciudad como un todo, se coloca ahora en el mecanismo específico por el cual se va obteniendo el esclarecimiento de los hechos a partir de la intervención de los distintos personajes. Retomando lo que en las

---

<sup>18</sup> Foucault, Michel. “La verdad y las formas jurídicas”, *op. cit.* 515.

<sup>19</sup> Puede conformarse con las exposiciones que se hallan en el curso del Collège de France de 1980 (*Le gouvernement des vivants*) y en el dictado en Lovaina un año después, editado como *Obrar mal, decir la verdad*.

presentaciones del 70 Foucault había reconocido como la ley de mitades o técnica del *symbolon*<sup>20</sup>, por la cual los fragmentos de información se iban componiendo de a pares hasta llegar a la revelación completa, se añade la dimensión de los enfrentamientos que tuvieron lugar en cada caso precisamente para llegar a esa verdad como resultado; es decir, el requerimiento con que Edipo confronta a cada uno a decir lo que sabe, haciéndolo comparecer no sólo como miembro de la ciudad que está en peligro, sino como sujeto de una verdad que le atañe a la misma. Las coerciones abstractas del orden que pesaban sobre Edipo se muestran al detalle en su extremo material: aparece el problema del gobierno. Apártense cuanto quieran todos de Edipo, no podrán refugiarse en la verdad como reducto indemne al poder.

Si en el transcurso de la tragedia los reveses del saber acarrearán ya inestabilidad y dispersión, ya fundamentación y conservación del poder, bajo la luz de una “anarqueología”, enfoque teórico-práctico cuya premisa es que “no hay legitimidad intrínseca del poder”, que “ningún poder va de suyo”<sup>21</sup>, lo que se señala es que esa fragilidad del poder, propia de su falta de necesidad incondicionada, se manifiesta en las formas de obligación que se imponen a los individuos como sujetos de un decir veraz con efectos políticos. Es decir, se trata de analizar cómo las relaciones de poder intentan reforzarse o estabilizarse apoyándose sobre una verdad ya no predominantemente trascendente, sino que puede ser validada, de la que pueden y deben dar cuenta los mismos sujetos que están involucrados. En este régimen político de la verdad se trata de verdades que no son evidentes en y por sí mismas, verdades que precisan ser afirmadas y sostenidas como tales, cuyos efectos calan en lo más terreno de los asuntos humanos: verdades aún más necesarias cuanto más se percibe la contingencia sobre la que debe probarse el gobierno político. Si se piensa que al principio de la obra, entre las palabras de Apolo y las del adivino Tiresias, está dicha toda la verdad pero el proceso sigue, es porque a esos discursos les hace falta una constatación, no bastan por sí mismos; lo esencial de la tragedia va a ocurrir precisamente en esa distancia desgarradora pero irreductible que teatraliza como *quid*

<sup>20</sup> Foucault, Michel. “La verdad y las formas jurídicas”, *op. cit.* 506.

<sup>21</sup> Foucault, Michel. *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France 1979-1980*. Ed. Michel Senellart. Paris: Seuil/Gallimard, 2012. 77-78.

de las ambigüedades y perplejidades: el plano humano ya es lo suficientemente distinto al divino como para oponérsele, aún cuando no dejen de aparecer como inseparables<sup>22</sup>.

En esa brecha el *mésos* no es escenario de la eficacia de la palabra mágico-religiosa, de sus potencias enigmáticas, sino arena de la palabra-diálogo acerca de cuestiones comunes que deben dirimirse. Mientras que los oráculos “siempre vivos revolotean alrededor” [480], mensajeros de una verdad “más estrictamente definida y más abstractamente concebida, alejada del plano del tiempo, la muerte y el olvido” según aporta Detienne<sup>23</sup>, los hombres actúan en la dimensión del presente, se expresan en la materialidad sofisticada del discurso propia de la palabra secularizada y política, donde la ambigüedad arcana se corporiza en los términos de una contradicción. La verdad-revelación debe transformarse si ha de operar en la ciudad, ingresar al curso temporal de los acontecimientos; y eso es justamente lo que exige y logra Edipo en el transcurso de su encuesta: consigue dislocar a cada uno de los personajes por el compromiso que tienen con la verdad, por hacerlos producir un discurso que los reintegra y ubica de lleno en el juego político. Si, como señala P. Vidal-Naquet “el discurso político es necesariamente antitético, porque un problema político debe ser decidido por un Sí o un No”<sup>24</sup>, cabría preguntarse cómo se desarrolla la antítesis cuando una parte –y en este caso la parte son todos los personajes aparte de Edipo– no quiere intervenir. Y es que esta parte no va a presentar una disputa de poder contra el poder de Edipo –ya sea porque su estatus le impone retirarse de esos asuntos, como el adivino Tiresias por su pura comunicación con la verdad; ya sea porque no tiene ningún poder, como el caso de los sirvientes– sino que va a involucrarse en su elemento, va a oponer la resistencia que puede ejercerse al saber algo: el negarse a hablar, el llamarse al silencio. La verdad destinada a manifestarse sería una pura emanación si no entrara en conflicto con la voluntad de los personajes. Tiresias:

<sup>22</sup> Vernant, Jean-Pierre. “Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque”, *op.cit.* 1102.

<sup>23</sup> Detienne, Marcel, *op.cit.* 137.

<sup>24</sup> Vidal-Naquet, Pierre. *The Black Hunter. Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*. London: The Johns Hopkins University Press, 1986. 10.

Edipo.- ¿Qué pasa? ¡Qué abatido te has presentado!

Tiresias. -Déjame ir a casa. Más fácilmente soportaremos tú lo tuyo y yo lo mío si me haces caso [315-320].

Edipo.- ¿Qué dices? ¿Sabiéndolo no hablarás, sino que piensas traicionarnos y destruir la ciudad?

Tiresias.-Yo no quiero afligirme a mí mismo ni a ti. ¿Por qué me interrogas inútilmente? No te enterarás por mí. [330]

Edipo.- ¿Quién no se irritaría al oír razones de esta clase con las que tú estás perjudicando a nuestra ciudad?

Tiresias:-Llegarán por sí mismas, aunque yo las proteja con el silencio. [335-340]

Yocasta:

Yocasta.- ¿Y qué nos va lo que dijo acerca de un cualquiera? No hagas ningún caso, no quieras recordar inútilmente lo que ha dicho.

Edipo.-Sería imposible que con tales indicios no descubriera yo mi origen.

Yocasta.- ¡No, por los dioses! Si en algo te preocupa tu propia vida, no lo investigues. Es bastante que yo esté angustiada.

Edipo.-Tranquilízate, pues aunque yo resulte esclavo, hijo de madre esclava por tres generaciones, tú no aparecerás innoble.

Yocasta.-No obstante, obedéceme, te lo suplico. No lo hagas. [1055-1060]

Servidor de Layo:

Edipo.-Tú no hablarás por gusto y tendrás que hacerlo llorando. [1150]

Sirviente.-Me pierdo mucho más aún si hablo. [1155] ¡No, por los dioses, no me preguntes más, mi señor!

Edipo.-Estás muerto, si te lo tengo que preguntar de nuevo. [1165].

Por un momento, en estas justas puntuales, las fuerzas se revelan inversas a aquellas que el orden descargó sobre Edipo: es el poder político el que se impone porque todos terminan hablando. Ciertamente algo se está tramando a espaldas de Edipo, pero no es el complot político que Creonte recusa [580-675], sino una conspiración, en términos de Foucault, “aletúrgica”<sup>25</sup>: el ciclo de la verdad es atraído por Edipo al medio de la ciudad, pero cuando se completa, su significación se demuestra como la ya siempre retenida por los dioses. El sentido de la fatalidad sobreviene, sin embargo, sólo al final; entretanto “sin el punto de la subjetivación la verdad permanecería inalcanzable”<sup>26</sup> y es todo el arte de gobierno de Edipo el que lo instaure, aplazando el dictamen del oráculo. Por la triple matriz que se despliega en la obra –revelación de la verdad, disputa política, indagación jurídica– cada personaje aparece al mismo tiempo como agente de un decir veraz, sujeto en una relación de poder, declarante en un proceso judicial; incluso el mismo Edipo, que no por conducir ese proceso trifásico queda fuera: no sólo por los efectos –ya mencionados– que le acarrearán la verdad y su lugar de poder, tampoco es juez sino parte en el reconocimiento jurídico. La aparente discrecionalidad en su ejercicio del poder sobre el resto no es enteramente tal, si se considera que aún creyendo por momentos poder rehuir el oráculo [cf. 960-980] se somete de comienzo a fin a las instancias de la justicia [cf. 250/1410]; única razón por la cual el testimonio de los sirvientes puede valer como sentencia que Edipo acata, siendo que con la misma potestad que los

<sup>25</sup> Según lo define Foucault: “Toda tragedia es una aleturgia en dos sentidos: una manera de hacer aparecer lo verdadero y una manera de representar la manera en que la verdad se manifiesta”. *Du gouvernement des vivants*, *op.cit.* 24.

<sup>26</sup> *Ídem.* 72.

obligó a hablar, podía castigarlos por mostrarle semejante desgracia. A pesar de su desmesura, el tirano de Tebas se somete como todos a las leyes que rigen en su propio gobierno; la fragilidad de su poder se percibe así distinta de la propia de un poder individual, unipersonal, por todos amenazado: su poder es frágil porque no depende sólo de sí mismo, porque en la vida del gobierno intervienen todos, porque por los mismos medios que las relaciones de dominio buscan estabilizarse, se exponen a debilitarse y no hay poder absoluto entre los hombres que inhiba definitivamente ese riesgo.

Creonte.- ¿Y si es que tú no comprendes nada?

Edipo.- Hay que obedecer, a pesar de ello.

Creonte.- No al que ejerce mal el poder.

Edipo.- ¡Oh ciudad, ciudad!

Creonte.- También a mí me interesa la ciudad, no sólo a ti. (625-35)

Los actores (políticos o trágicos) nunca obran motivados por la necesidad de la historia, como marchando a sabiendas en esa inercia inmanente del orden que todo lo devora; el tiempo que pueden reconocer los hombres no es el de los dioses concededores de lo que es, fue y será: del eterno presente, balance siempre equilibrado por éstos, se disocia el presente situado de aquellos que batallan con lo incierto, y es el recuerdo de las victorias y derrotas que hasta allí los condujeron el único punto de referencia concreto. Ante la inquisición de Edipo, la resistencia no es sólo la del silencio, “no nos obligues a hablar”, sino la del olvido “no nos hagas recordar”; precisamente porque los hombres saben que su memoria restaura lo que para los dioses se diluye como trance pasajero, los testigos pretenderán, como entiende Loraux, “refugiarse en el recuerdo de las razones que tuvo la memoria para limitar su propio ejercicio”<sup>27</sup>: no rehabilitar el conflicto.

Si el pasado de la ciudad no llevara el trazo del desacuerdo, gran parte del efecto dramático de la tragedia se desvanecería en simple anécdota. Vernant indica la

---

<sup>27</sup> Loraux, Nicole. *op.cit.* 271.

centralidad del juego temporal polémico al ser el que posibilita, por un lado, que el mundo legendario que relata la tragedia sea “un pasado lo suficientemente lejano como para que se dibuje el contraste entre las tradiciones míticas y las nuevas formas de pensamiento jurídico y político”, pero por otro y concomitantemente, “lo suficientemente cercano como para que el conflicto de valores sea todavía dolorosamente sentido y la confrontación no deje de ejercerse”<sup>28</sup>. Con esto podría pensarse que la ambigüedad no se apoya propiamente ni del lado del orden de la ciudad, ni (todavía) en el interior de cada personaje, sino en el lugar que ocupa el individuo en un orden que lo trasciende, en el hecho de tener que actuar en medio e involucrado con fuerzas que no domina enteramente. Cuando se trata de la ciudad, la significación de los acontecimientos no puede conquistarla sólo uno, forzosamente se le escapa y se dispersa tanto en el complejo de relaciones en que está contenido, como en los puntos de fuga latentes en la historia del pueblo. El presente de la política no les pertenece del todo a los ciudadanos contemporáneos: hay deudas contraídas, luchas inacabadas, justicias demoradas, interpelaciones que los llaman desde mucho antes de que se articulara la voz de sus propias biografías. El tiempo público, como la vida pública, marca compases distintos, difíciles, riesgosos desde el punto de vista individual, inconmensurables si sólo pudiera juzgárselos desde ese punto de vista. Pero frente a la imposible reparación con que desafían miles de muertes a la justicia, desde muy temprano en la política se entendió una relación entre verdad, memoria y justicia, para cada uno y para todos, que aún en la tragedia de Edipo no fue fallida. Hizo falta la memoria y el testimonio en primera persona para que la verdad que salvaría a la ciudad apareciera, fue preciso que esa verdad sea expuesta a los ojos de todos para que su descubrimiento se reconociera legítimo y válido, pero ante todo, fue necesaria la resolución política para que ese proceso pudiera desarrollarse hasta el final y el coro pudiera juzgar.

No habría tragedia si los hombres simplemente aguardaran su destino, no habría política que sobreviva la tragedia si la verdad, la memoria y la justicia no fueran ese frágil pero constantemente restituido poder de todos. Edipo, a diferencia de

---

<sup>28</sup> Vernant, Jean-Pierre. “Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque”, *op.cit.* 1088.

los sanguinarios y tristes dictadores, no es el monstruo que llevó al extremo, contra la ciudad, su saber y su poder; Edipo aceptó arriesgarse para que la ciudad recuerde, a costa de sí mismo, lo que sólo a él le hubiera convenido ignorar y olvidar: que ese saber y ese poder nunca fueron, propiamente, suyos.

### III. Agonía y pasión

La última referencia de Foucault a *Edipo Rey* se encuentra en el curso que dicta en 1983 en el Collège de France, *El gobierno de sí y de los otros*. A diferencia de las ocasiones anteriores, no es esta obra la que aparece trabajada centralmente, sino que su mención se produce por una comparación con la tragedia *Ión* de Eurípides (418 a.c). Con una peripecia simétricamente inversa, la historia de *Ión* es la de una restitución, la fijación de su autoctonía en Atenas, y el descubrimiento de la verdad, que también se sirve de la ley de las mitades, presenta como desenlace la contrafigura del destino de Edipo: de ser nadie al comienzo de la trama, el personaje termina ganando su lugar en la ciudad y el derecho a participar en la decisión de los asuntos comunes. El contexto de este análisis es la problematización de la *parrhesía* (hablar franco) que Foucault viene desarrollando con preeminencia desde el curso *Hermenéutica del sujeto* (1982) y que en esta ocasión se plantea como la función de la “veridicción” (decir veraz) en el gobierno de sí y de los otros. Atendiendo al curso de la indagación en el presente trabajo, se apartarán estas cuestiones para considerar una mención más pasajera y lateral a la que aquí cabe otorgar relevancia. Sin explayarse en detalles del contraste entre *Ión* y Edipo, el filósofo francés agrega una observación en la que no se había detenido previamente al analizar la pieza de Sófocles: la relación entre verdad y pasión.

En el caso de *Edipo*, éste mismo se propone, con sus propias manos y su propio poder, ir en busca de la verdad. Y cuando finalmente la encuentra, cae bajo el peso del destino y, por consiguiente, su existencia entera aparece como *pathos*. En el caso de *Ión*, al contrario,



tenemos una pluralidad de personajes que se enfrentan unos con otros a partir de sus pasiones. Y del choque, del centelleo de esas pasiones, en cierto modo va a nacer entre ellos, sin que lo hayan querido demasiado, la verdad, una verdad que va a provocar justamente el apaciguamiento de las pasiones<sup>29</sup>.

Aunque el autor sigue en su estudio la línea de las *aletrugias* o manifestaciones de la verdad, su comentario puede desviarse para atender a otra cuestión que apunta Loraux: “¿qué le ocurre a una pasión en la ciudad?”<sup>30</sup>, ¿qué es lo que ocurre cuando esa tensión, esa distancia entre *ethos* y *daimon* en la que, a entender de Vernant, el hombre trágico se constituye<sup>31</sup>, se plantea en el terreno político? Entre los grandes movimientos de las inclusiones y exclusiones que efectúa el orden, en el interior de las relaciones de gobierno, puede afinarse aún más el examen hacia el carácter problemático y singular de la actividad política en tanto esfera de acción donde los individuos ponen en juego el saber, pero éste no es suficiente, donde involucran sus afectos, pero éstos deben ser limitados. Como resultado de esa combinación surge propiamente lo que podría considerarse como la pasión política, que ya no es individual sino común, que crea lo colectivo a la vez que sólo emerge en él. No se trata de cómo interfieren o entorpecen las pasiones a la política, sino de las pasiones que genera la política, esas por las que los hombres se sienten tensados por algo que está más allá de sí mismos pero necesariamente los involucra, movidos por un poder que en sentido estricto no les pertenece, pero no les es ajeno, dispuestos sin embargo a hacer peligrar lo más íntimo e irreductible, a soportar costos que indefectiblemente decantan sobre sus propios cuerpos, en la finitud de su propia vida. En varios momentos de la tragedia, Edipo manifiesta una preocupación que excede el cuidado de su poder:

---

<sup>29</sup> Foucault, Michel. *El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France 1982-1983*. 2008. Ed. Frédéric Gros. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. 130.

<sup>30</sup> Loraux, Nicole. *Madres en duelo*. Madrid: Abada Editores, 2004. 14.

<sup>31</sup> Vernant, Jean-Pierre. “Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque”, *op.cit.* 1094.

Edipo.-...Sé bien que todos estáis sufriendo y, al sufrir, no hay ninguno de vosotros que padezca tanto como yo. En efecto, vuestro dolor llega sólo a cada uno en sí mismo y a ningún otro, mientras que mi ánimo se duele, al tiempo, por la ciudad y por mí y por ti. De modo que no me despertáis de un sueño en el que estuviera sumido, sino que estad seguros de que muchas lágrimas he derramado yo y muchos caminos he recorrido en el curso de mis pensamientos. [55-65]

Con respecto al asesino y los males que decretó para el mismo y sus cómplices, agrega: “Impreco para que, si llega a estar en mi propio palacio y yo tengo conocimiento de ello, padezca yo lo que acabo de desear para éstos”. [250]. Más tarde Tiresias lo desafía diciendo que lo que era su fortuna lo haría perecer, y Edipo contesta: “Pero si salvo a esta ciudad, no me preocupa” [440].

Edipo.- ¿Qué es, pues, para mí digno de ver o de amar, o qué saludo es posible ya oír con agrado, amigos? Sacadme fuera del país cuanto antes, sacad, oh amigos, al que es funesto en gran medida, al maldito sobre todas las cosas, al más odiado de los mortales incluso para los dioses. [1335-1345]

El camino de Edipo que al revelarse los hechos aparece como un itinerario dominado enteramente por el *pathos*, no es sólo el de su linaje, de su travesía vital individual, es también el padecimiento por el mal que ha causado a la ciudad que lo coronó como su rey, las atrocidades que todos al final debieron atestiguar, la funesta suerte que no les habría sobrevenido si Edipo nunca hubiese llegado allí. Personalmente no puede imputársele ninguna falta adrede (se alejó de quien pensó que eran sus padres para no ocasionarles la desgracia vaticinada por el oráculo, resolvió el enigma que tenía cautiva a la ciudad, dispuso todos los medios a su alcance para vengar el crimen de Layo); la cuestión fue cuando su destino se cruzó con el de la ciudad y los efectos de sus acciones dejaron de ser mensurables a partir de sí

mismo, era responsable ante todo por la ciudad. Cuando Tiresias lo inculpa, Edipo no abandona Tebas, y maldice al adivino por no haber ayudado antes a la ciudad frente a “la perra cantora”; cuando sospecha de Creonte le reprocha el querer ocupar su lugar por arrebato y sin el favor del pueblo, siendo que él lo había obtenido sin buscarlo; cuando a Yocasta sólo le importa alejar la verdad para salvarse, Edipo la desprecia. La tarea que se le plantea puede más que el temor al decreto de los dioses, puede más que el recelo que le generan las negativas de todos, más que la angustia por la suerte de sus hijos/hermanos y hasta más que el imperativo de la propia conservación: Edipo no intenta, una vez develado todo –incluso la ignorancia que lo ampararía–, defender su inocencia. Al lado de esa lógica destituyente –analizada al comienzo– que la propia fuerza del orden opera para garantizar su continuidad, aparece entonces una fuerte resolución instituyente para la cual la verdad ya no es obligación sino riesgo asumido, donde ya no es eminentemente el conjunto de constricciones necesarias sino la disputa constantemente reiniciada del gobierno. ¿Qué es lo que pasa entre una y otra faceta de la verdad en la política? ¿Cómo es que la historia de Edipo puede ser leída ya como siendo conducida por los hilos que mueven los dioses, ya como determinada por una pasión poderosamente humana? ¿Qué es lo que aporta que se trate de una tragedia?

Volviendo a lo propuesto por Foucault, guía tomada para esta lectura de *Edipo Rey*, es posible seguir con claridad el recorrido que va desde la política de la verdad como sistema de dominación propio del orden de la ciudad, hasta la pregunta por la “dramática política del discurso verdadero”<sup>32</sup> que atiende a la repercusión de una tal enunciación sobre quien la pronuncia.

La verdad que Foucault nos propone es un campo agonístico de relaciones de fuerzas [...] Y es en tanto *agôn*, espacio físico de dramatización, de representación y puesta en escena de las relaciones y de los conflictos irresolubles entre diferentes formas e instancias de lo

---

<sup>32</sup> Foucault, Michel. *El gobierno de sí y de los otros*, op. cit. 85.

verdadero, que la tragedia clásica deviene el paradigma por excelencia de los procesos de producción y de la fuerza ambigua de la verdad.<sup>33</sup>

Quizás algo apresuradamente se ha entendido esta problematización de la verdad como teniendo derivaciones puramente éticas, predominantemente centrada en la configuración de la subjetividad como centro de irradiación de toda creación y cambio. Sin duda es un aspecto que no puede soslayarse. Pero quizás también cabría considerar que, como ocurre en la tragedia, son varias las dimensiones puestas en juego y la “agonía” (como derivada de ese *agôn*) no puede emerger sino cuando las mismas se entrecruzan y ya no pueden entenderse sin su mutua referencia. En efecto, es la perspectiva que Foucault explicita no sólo como guía de sus últimos trabajos sino como forma de problematización propia de la filosofía: “*Alétheia, politeia, ethos*: creo que la irreductibilidad esencial de los tres polos, y su relación necesaria y recíproca, la estructura de atracción de uno hacia otro y viceversa, sostuvo la existencia misma de todo el discurso filosófico desde Grecia hasta nuestros días”<sup>34</sup>. ¿Por qué con tan obstinada insistencia el tema de la verdad? No es por la verdad. O es por la verdad sólo en la medida en que a razón de la verdad, se hallan apostadas definiciones costosas, en que se esperan de la manifestación de la verdad, según lo refiere el mismo Foucault, “efectos que están más allá del orden del conocimiento, que son del orden de la salvación y de la liberación para cada uno y para todos”<sup>35</sup>. ¿Por qué por todas partes la cuestión del poder? Porque la apuesta es *para cada uno y para todos*. Y cuando se trata de la salvación y liberación común, cuando se pone a prueba la posibilidad misma de seguir pensando que la pasión política no está ya siempre destinada al fracaso, es tanto más apremiante lo que se espera. Desde la “política general de la verdad”<sup>36</sup> propia de cada sociedad — analizada en el primer apartado en torno al orden de la ciudad— hasta esta otra ética de la verdad —ya no de

<sup>33</sup> Sforzini, Arianna. “Dramatiques de la vérité: La parrêsia à travers la tragédie attique”. *Michel Foucault: éthique et vérité 1980-1984*. Dir. Daniele Lorenzini, Ariane Revel, Arianna Sforzini. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2013. 184.

<sup>34</sup> Foucault, Michel. *El coraje de la verdad. Curso en el Collège de France 1983-1984*. Ed. Frédéric Gros. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010. 84.

<sup>35</sup> Foucault, Michel. *Du gouvernement des vivants, op.cit.* 74.

<sup>36</sup> Foucault, Michel. “Verdad y poder”. 1971. En: *Obras esenciales, op.cit.* 389.

purificación y exclusión como la de ese primer momento— que atañe a “qué tipo de resolución, qué tipo de voluntad, qué tipo no sólo de sacrificio sino de combate somos capaces de afrontar para llegar a la verdad”<sup>37</sup>, los tres momentos analizados en la trama de *Edipo Rey* se corresponden con la progresiva reformulación de la problematización foucaultiana sobre el poder y la verdad. Así como se proponía entender estas instancias como círculos concéntricos, las modificaciones en la perspectiva del filósofo no responden a una lógica de sustitución sucesiva sino a un movimiento donde el enfoque va incorporando nuevas dimensiones de la experiencia en su irreductibilidad y necesaria relación.

P. Chevallier considera que tal vez la inquietud esencial que Foucault plantea sea por esa tendencia a la verdad incluso cuando es costosa; por esa aceptación, a causa de la verdad, a entrar libremente en juegos complejos y peligrosos<sup>38</sup>. Como interrogante que permanece, puede asemejarse esa inquietud a lo que el género trágico producía en el juego temporal de lejanía y proximidad para repercutir en el presente que refiere Vernant: al retomar las tradiciones míticas, las utilizaba para plantear problemas que no tenían solución, mientras que aquellas aportaban respuestas sin nunca formular los problemas<sup>39</sup>. Es sabido que el filósofo francés ha entendido y propuesto la genealogía precisamente como ese juego de indagación retrospectiva que busca conmover el estado de cosas actual; ni melancólico retorno, ni resignada sumisión, sino reavivar esa tensión siempre reiniciada entre lo dado y lo posible. En cuanto a sus efectos, la interpelación foucaultiana se distancia tanto del “pero radical” de la tragedia, como del “pero pedagógico” de la dialéctica que tan justamente opone Rinesi a aquel<sup>40</sup>, mas conserva una sugerente afinidad entre esa “conciencia de lo ficticio” que también para Vernant ha sido un “acontecimiento considerable” del

---

<sup>37</sup> Foucault, Michel. *El coraje de la verdad*, op.cit. 139.

<sup>38</sup> Chevallier, Philippe. “Vers l’étique. La notion de *régime de vérité* dans le cours *Du gouvernement des vivants*”. *Michel Foucault: éthique et vérité 1980-1984*, op.cit. 65.

<sup>39</sup> Vernant, Jean-Pierre. “Raisons du mythe” 1974. En: *Oeuvres. Religions, Rationalités, Politique I*, op.cit. 774.

<sup>40</sup> Rinesi, Eduardo. *Política y tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue, 2003. 261.

teatro trágico al “crear una dimensión de lo real distinta a la vida de todos los días” pero que se acopla a ella<sup>41</sup>. En palabras de Foucault:

Me doy cuenta que no he escrito más que ficciones. No quiero decir, sin embargo, que esté fuera de la verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, fabrique algo que no existe todavía, esto es, que “ficcione”. *Se “ficcione” la historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se “ficcione” una política que no existe todavía a partir de una verdad histórica*<sup>42</sup>.

¿Por qué leer entonces una vez más *Edipo Rey* con nuevas claves que nada resuelven? Porque si hay algo que a pesar de los pesares deja en pie la tragedia, es la imposibilidad de subestimar lo que puede una ficción para la imaginación política, lo que se puede al *retorizar* la pasión en medio de la ciudad: que haga ser su propio afuera.

---

<sup>41</sup> Vernant, Jean-Pierre. “Un théâtre de la cité. Dialogue avec Michèle Raoul-Davis et Bernard Sobel”. 1996. En: *Oeuvres. Religions, Rationalités, Politique II, op. cit.* 2058-2060.

<sup>42</sup> Foucault, Michel. “Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps”. 1977. En: *Dits et Ecrits III 1976-1979*. Ed. Daniel Defert et François Ewald. Paris: Gallimard, 1994. 236. La cursiva es nuestra.

## La verdad y las formas políticas: la lectura temprana de la tragedia de Edipo en Michel Foucault.

Truth and Political Forms: Michel Foucault's Early Reading of the Tragedy of Oedipus.

Marcelo Raffin\*

**Resumen:** *Este artículo pretende analizar la lectura temprana de la tragedia de Edipo en Michel Foucault mediante la interpretación cruzada de los textos pertenecientes a Lecciones sobre la voluntad de saber (en particular, El saber de Edipo y la lección del 17 de marzo de 1971) y la segunda conferencia de La verdad y las formas jurídicas, en el juego entre símbolo, metafísica y teatro que el filósofo propone, con el fin de poner en claro de qué manera entrelaza la relación de la producción de la verdad y su estatuto, la configuración de formas de la subjetividad y las relaciones políticas.*

**Palabras clave:** *Verdad, poder, sujeto, Edipo, Foucault.*

**Abstract:** *This article pretends to analyze Michel Foucault's early reading of the tragedy of Oedipus through the intertwined interpretation of the texts pertaining to Lectures on the Will to Know (particularly, Oedipal Knowledge and the lecture of March 17, 1971) and the second lecture of Truth and Juridical Forms, following the game between symbol, metaphysics and theatre proposed by the philosopher in order to clarify the way in which he links the relationship of the production of truth and its status, the configuration of forms of subjectivity and political relations.*

**Keywords:** *Truth, Power, Subject, Oedipus, Foucault.*

---

\* Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el área de Filosofía con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Profesor Titular Regular de Filosofía en la misma universidad. Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8.

Correo electrónico: [raffinmarcelo@yahoo.com](mailto:raffinmarcelo@yahoo.com).

## Introducción

Ciertamente las formas de la tragedia y la comedia han guardado una relación de privilegio con las formas políticas. No solo en la medida en que a través de su función catártica permiten traducir, desplazar a un plano de representación o poner en otros términos aquello que la política realiza en su campo específico, sino también porque, ellas mismas, realizan una función política en su gesto poético de creación de escenarios posibles, que solo la imaginación dramática puede poner en palabras, sea mostrando aquello que, de lo contrario, no podría ser mostrado, dicho sin ser dicho, denostado, celebrado o reído sin caer en la obscenidad de lo insoportable o en la tortura de lo irresistible. Pero también, y tal como lo recuerda Karl Marx en *El 18 de Brumario de Louis Bonaparte*<sup>1</sup>, evocando y rectificando a Hegel, porque la historia (y podríamos decir junto a ella, la política) replica muchas veces, en el azar de sus virtualidades, el mismo gesto (los grandes acontecimientos y personajes de la historia mundial), solo que su segunda versión aparece siempre como grotesco de la primera, con lo que la historia y la política, o tal vez debamos decir mejor, la vida, terminan imitando al arte (es decir, la política termina “re-presentando” las formas de la tragedia y la farsa)<sup>2</sup>.

Con la reciente publicación de los últimos cursos de Michel Foucault (que incluyen además de los correspondientes al Collège de France, el dictado en la Universidad Católica de Lovaina de 1981 publicado bajo el título de *Obrar mal, decir la verdad –Mal faire, dire vrai–*), estamos en condiciones de conocer una serie de lecturas que el filósofo propuso de la historia de Edipo<sup>3</sup>, de la tragedia de Edipo

<sup>1</sup> Cf. Marx, K., *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Hamburg, Otto Meißner Verlag, 2., überarbeitete Auflage, 1869.

<sup>2</sup> El texto de Marx comienza haciendo referencia a este gesto: “Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Thatsachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce” (Hegel observa en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia mundial se repiten, por así decirlo, dos veces. Olvidó agregar: una vez como tragedia, la otra como farsa). Ibidem, p. 2.

<sup>3</sup> Daniel Defert informa en la “Situación del curso” del año 1970-1971, que existen al menos siete (señala seis en la aclaración del inicio de *El saber de Edipo*) variantes de la lectura foucaultiana del Edipo en el archivo Foucault. Cf. Defert, D., « Situation du cours », en Foucault, M., *Leçons sur la volonté de savoir, Cours au Collège de France, 1970-1971*, Paris, Gallimard/Seuil, 2011, p. 277 y p. 223.



plasmada en la obra paradigmática de Sófocles hacia mediados del siglo V a.C. de la Grecia antigua<sup>4</sup>, pieza fundamental y enigma siempre irresuelto de nuestra cultura que tantas interpretaciones ha suscitado a lo largo del tiempo. Esas lecturas practicadas por Foucault pueden agruparse en tres momentos fundamentales:

1 – el que corresponde a la lectura temprana, de principios de la década de 1970, que integra el curso de 1970-1971 *Lecciones sobre la voluntad de saber* (*Leçons sur la volonté de savoir*, en particular, la que aparece en *El saber de Edipo – Le savoir d'Œdipe-* y la lección del 17 de marzo de 1971), que será retomada en una serie de conferencias proferidas entre 1972 y 1973 y al que pertenece la ampliamente conocida segunda conferencia de las pronunciadas en la Pontificia Universidad Católica (PUC) de Río de Janeiro de 1973 (publicadas como *La verdad y las formas jurídicas* –primero en portugués como *A verdade e as formas jurídicas* y luego, entre otras traducciones, en *Dits et écrits*, tome II 1970-1975 como « La vérité et les formes juridiques »-);

2 – el que comprende la interpretación propuesta en el curso de 1979-1980 *Del gobierno de los vivientes* (*Du gouvernement des vivants*);

3 – el que refiere a la hermenéutica que desarrolla en el curso de 1981 *Obrar mal, decir la verdad*, dictado en la Universidad Católica de Lovaina.

Estas interpretaciones del Edipo fueron la ocasión, entre otras cuestiones y temáticas, para que Foucault pudiera articular los tres ejes principales con los que, en su opinión, se delinea la producción de sus ideas: verdad, poder y sujeto, que, en una

<sup>4</sup> Foucault analiza principalmente la obra *Edipo rey* de Sófocles compuesta probablemente en la década de 420 a.C. (cf. Lida, M. R. en “Presentación” a Sófocles, *Edipo Rey*, trad. y notas de Alamillo Sanz, A., Madrid, Gredos, 2010, p. 156). Según Leandro Pinkler, “en la cronología más aceptada, se sitúa al *Edipo rey* en el año 429, un momento de crisis signado por la peste que azotó Atenas a la que se alude en el inicio de la pieza” y aclara que “para la determinación de la cronología de la obra se toma en consideración la fecha de *Los acarnienses* de Aristófanes, cuyo verso 267 parodia el 629 del *Edipo rey*”; Pinkler, L., “Introducción” a Sófocles, *Edipo Rey*, trad., introducción y notas de Pinkler, L., Buenos Aires, Biblos, Gredos, 2006, pp. 16-17. A mayor abundamiento, cf. Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en Grecia antigua*, t. I, trad. de Armiño, M., Madrid, Paidós, 1989, pp. 119 y ss. Sófocles escribe posteriormente, *Edipo en Colono*, que, en cierto sentido, continúa la historia presentada en *Edipo rey* cuando Edipo, ya cegado y exiliado, es acogido por Teseo, el soberano de la polis ateniense, en uno de sus barrios o localidades cercanas, que lleva el nombre de Colono (donde había nacido Sófocles, en Colono Hípico). Cabe recordar que el “mito” de Edipo circuló en el mundo griego desde épocas anteriores. La primera referencia literaria con la que se cuenta es Homero, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*. Cf. García Gual, C., *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid, FCE, 2012, p. 75 y ss.

lectura tardía, redefinirá como modos de veridicción, técnicas de gubernamentalidad y formas de prácticas de sí<sup>5</sup>. En esta línea, este artículo pretende analizar la lectura temprana del Edipo en Michel Foucault mediante la interpretación cruzada de los textos pertenecientes a *Lecciones sobre la voluntad de saber* (en particular, *El saber de Edipo* y la lección del 17 de marzo de 1971, dedicada especialmente a la tragedia de Edipo) y la segunda conferencia de *La verdad y las formas jurídicas*, en el juego entre símbolo, metafísica y teatro que el filósofo propone, con el fin de poner en claro de qué manera entrelaza la relación de la producción de la verdad y su estatuto, la configuración de formas de la subjetividad y las relaciones políticas.

A tal fin, procederé a analizar una interpretación básica de la tragedia de Edipo en Foucault que surge de la lectura cruzada de los textos escogidos, su relación con ciertas transformaciones fundamentales del mundo griego que tuvieron lugar en los siglos VII y VI a. C. y que llevaron a la formación de una cierta voluntad de saber y de una cierta idea de la verdad ligada a rituales jurídico-religiosos (que tendrá consecuencias decisivas para la historia de Occidente y el mundo), una serie de elementos comunes entre estas interpretaciones tempranas del Edipo en Foucault para, finalmente, destacar el juego que el filósofo establece entre símbolo, metafísica y teatro con el fin de poner en claro de qué manera entrelaza la relación de la producción de la verdad y su estatuto, la configuración de formas de la subjetividad y las relaciones políticas. Pero, antes de proceder a ello, explicitaré la inscripción de la lectura temprana de la tragedia de Edipo en Foucault, en lo que considero una relación fundamental en su obra entre la verdad y las formas de lo “humano” (sujeto, “hombre” o, en otros registros y en términos más generales, “subjetividad”) que puede verificarse entre el primero y los últimos cursos impartidos por el filósofo en el Collège de France (en particular, desde el correspondiente al año lectivo 1979-1980), lo que permite explicitar aquello que llamó “fragmentos para una morfología de la voluntad de saber” como piedra de toque de sus grandes investigaciones.

---

<sup>5</sup> Cf. Foucault, M., *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, Cours au Collège de France, 1984, Paris, Gallimard/Seuil, 2009, p. 10, un señalamiento que ya había hecho en el curso del año anterior, *Le gouvernement de soi et des autres*, Cours au Collège de France, 1982-1983, Paris, Gallimard/Seuil, 2008, pp. 3-8 y 41-42.

## La relación verdad-subjetividad en Michel Foucault entre principios de la década de 1970 y los años 1980

Con esta propuesta de relectura de la lectura del Edipo en Foucault, lo que estoy pretendiendo es poner una clara interpretación de lo que podríamos considerar la “obra” de Foucault a partir de una serie de indicaciones o, más bien, reformulaciones finales con las que el filósofo evalúa en perspectiva la producción de sus ideas y sus aportes (en sus cursos de 1983 y 1984), a partir de tres grandes ejes que, en sus propias palabras, definieron el trabajo de toda su vida: modos de veridicción, técnicas de gubernamentalidad y formas de prácticas de sí<sup>6</sup>, que vienen a superponerse y a redefinir los de verdad, poder y sujeto con los que tradicionalmente se interpreta, ordena, clasifica y periodiza su obra. En efecto, en *El coraje de la verdad*, Foucault señala:

“Estos tres elementos son: los saberes, estudiados en la especificidad de su veridicción; las relaciones de poder, estudiadas no como una emanación de un poder sustancial e invasor sino en los procedimientos con los cuales se gobierna la conducta de los hombres; y finalmente, los modos de constitución del sujeto a través de las prácticas de sí. Es operando este triple desplazamiento teórico -del tema del conocimiento hacia el de la veridicción, del tema de la dominación hacia el de la gubernamentalidad, del tema del individuo hacia el de las prácticas de sí- que se puede, me parece, estudiar, sin reducirlas nunca unas a otras, las relaciones entre verdad, poder y sujeto”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> “La articulación entre los modos de veridicción, las técnicas de gubernamentalidad y las prácticas de sí, constituye, en el fondo, lo que siempre traté de hacer”, Foucault, M., *Le courage de la vérité*, op. cit., p. 10, un señalamiento que, tal como se indica en la cita precedente, Foucault ya había hecho en el curso del año 1983. Toda vez que no se indique lo contrario, la traducción de las obras citadas es propia.

<sup>7</sup> Foucault, M., *Le courage de la vérité*, op. cit., p. 10. También cf. el comienzo de la lección del 10 de enero de 1983, op. cit., pp. 3-8.

De esta suerte, la verdad aparece redefiniendo las líneas centrales de las investigaciones llevadas adelante por Michel Foucault e invirtiendo la preeminencia de la relación poder-saber/subjetividad. Podríamos sostener, hoy en día, a través de una lectura integral y retrospectiva de la producción foucaultea (con la publicación ya completa de sus cursos –que ha brindado una clave interpretativa sumamente valiosa- y que se suma a la de los *Dits et écrits* de hace veinte años y a la de sus libros), que la cuestión o el problema de la verdad, la verdad, ha venido a cobrar un peso específico, insoslayable y tal vez mayor (de lo que ya advertíamos antes de la publicación de los cursos) en el decurso y en las intenciones de sus investigaciones, en relación con las formas de lo “humano” y del poder.

En este sentido, creo que existe una clara línea que une los propósitos de investigación de Michel Foucault entre aquello que declara y realiza en el primero de los cursos que desarrolla en el Collège de France y los que llevará adelante durante sus últimos cinco años, en los que el problema de la verdad (aun con las especificidades que adopte en cada uno de ellos y en particular, en los dos últimos, con la formulación y el desarrollo del problema de la *parrhesía* –el decir verdadero, franco o auténtico- y la *aleturgia* –la producción de la verdad-) devendrá la piedra de toque que permite reinscribir y reordenar sus investigaciones de esos momentos y las pasadas. Sin embargo, este gesto que Foucault resume a principios de la década de 1970 con la frase “fragmentos para una morfología de la voluntad de saber”<sup>8</sup>, asumirá contornos diferentes en el primero de los cursos y en los últimos, con una serie de notas características que conviene revisar y especificar (entre un primer momento donde el problema de la verdad aparece ligado fuertemente a la herencia nietzscheana y al duro cuestionamiento a la noción de “origen”, y un segundo momento, en el que

---

<sup>8</sup> Cf. Foucault, M., *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 3, donde señala que podría haber titulado con el nombre del curso del año 1970-1971, la mayoría de los análisis históricos que ha realizado hasta el momento y que bien podría caracterizar los que pretende llevar ahora adelante. En efecto, Foucault declara: “Creo que en todos estos análisis -pasados o aún por venir- puede reconocerse algo como tantos otros ‘fragmentos para una morfología de la voluntad de saber’”. *Ibidem*. En este apartado, retomo algunas de las ideas vertidas en el artículo de mi autoría “Fragmentos para una morfología de la voluntad de saber”. La relación verdad-subjetividad en la filosofía de Michel Foucault entre el primero y los últimos cursos del Collège de France”, *Revista Paralaje* n° 11, Valparaiso, Chile, 2014. A mayor abundamiento sobre este punto, remito a dicho artículo.

el problema de la verdad será la ocasión para el despliegue de las nociones de *parrhesía* y *aleurgia* como estructura básica para la producción no solo de la verdad/modos de veridicción sino, además, de las formas de la subjetividad/prácticas de sí y del poder/técnicas de gubernamentalidad).<sup>9</sup>

Si se tiene en cuenta las producciones foucaulteanas de inicios de los años 1970 y, en particular, el curso de 1970-1971, el problema de la verdad está signado por la recuperación y reformulación del legado nietzscheano. En efecto, la *Lección sobre Nietzsche (Leçon sur Nietzsche)*<sup>10</sup> permite reinterpretar ese legado sobre el pensamiento de Michel Foucault a partir del círculo que cierra respecto de la primera lección de ese año (publicada unos meses más tarde luego de su dictado y ampliamente conocida bajo el título de *El orden del discurso –L'ordre du discours-*) y de la triangulación que puede establecerse entre ambos textos y *Nietzsche, la genealogía, la historia (Nietzsche, la généalogie, l'histoire)* (1971) y la primera conferencia de *La verdad y las formas jurídicas* (1973) en torno de la noción de “voluntad de saber” en el pensamiento de Nietzsche, que tendrá un ascendente determinante, a su vez, en la producción teórica de Foucault.

Las líneas centrales que pueden extraerse de la puesta en relación de estos textos acerca del problema de la verdad en el marco de lo que Foucault denomina “morfología de la voluntad de saber” (que en la interpretación nietzscheana dominante había sido dejada de lado en favor de la de “la voluntad de poder”), pueden resumirse a partir de dos grandes ejes:

1 - el fuerte cuestionamiento de la noción de origen (*Ursprung*) y su remplazo por la de invención (*Erfindung*); y

2 - las consecuentes elaboraciones de herramientas teórico-metodológicas como la genealogía y la historia efectiva (*wirkliche Historie*), que aparecen en

<sup>9</sup> Cabe destacar que Foucault se ocupó del problema de la verdad a lo largo de toda su obra, desde sus primeras investigaciones. Me permito hacer esta aclaración con el fin de que no se interprete que el filósofo “descubre” el problema de la verdad a principios de los años 1970, sino que el acento que pongo en este momento, responde a la explicitación que hace del problema de la verdad respecto de sus investigaciones (pasadas y por venir) y de la relación que se puede establecer entre ese momento y las investigaciones que le siguieron.

<sup>10</sup> Lección que se creía perdida pero que Daniel Defert recuperó a través de una conferencia que Foucault pronunció en la Universidad McGill -Montreal- en abril de 1971.

*Nietzsche, la genealogía y la historia*, pero sobre todo también a partir de una serie de nociones-herramientas que Foucault presenta en las *Lecciones sobre la voluntad de saber* y, en especial, en la *Lección sobre Nietzsche*, como la disolución de la implicación entre saber y verdad, la producción del sujeto y el objeto de conocimiento, el papel del signo, la transgresión, el juego de la marca, la palabra y el querer, el conocimiento como mentira y la confrontación entre los paradigmas aristotélico y nietzscheano acerca de la voluntad de saber, que desembocarán en la reelaboración de la idea de verdad por parte de Foucault en las huellas de la crítica nietzscheana.

A principios de la década de 1980, tiene lugar el segundo momento que quiero señalar en torno del problema de la verdad en Michel Foucault, en particular a partir del curso de 1979-1980 *Del gobierno de los vivos*, que se prolonga en los cursos siguientes hasta la muerte del filósofo. En este segundo momento, la cuestión de la verdad asumirá la forma de la *parrhesía*, es decir, el decir verdadero o auténtico, punto de fuga de la relación verdad-subjetividad, en el que Foucault hace abreviar sus ideas en torno de la producción de la subjetividad, pero, en este caso, a través de un análisis de las prácticas de sí como subjetividad resistente y existencia como obra.

En sus últimas investigaciones, Foucault recurre al mundo clásico para abordar algunos problemas contemporáneos<sup>11</sup>, en particular, retomando sus trabajos previos, el análisis de un conjunto de prácticas e instituciones en la sociedad moderna, que, lamentablemente, la muerte no le permitió desarrollar. Esas investigaciones están guiadas por el objetivo de analizar bajo qué forma, en su acto de decir la verdad (*dire vrai*), el individuo se constituye a sí mismo y es constituido por los otros, como sujeto que sostiene un discurso de verdad, es decir, bajo qué forma se presenta, ante sí mismo y ante los demás, aquel que dice la verdad (*celui qui dit vrai*); en una palabra, cuál es la forma del sujeto que dice la verdad ([le] *sujet disant la vérité*)<sup>12</sup>. Foucault propone entonces que este análisis podría ser denominado el estudio de las formas “aletúrgicas”. La “aleturgia” sería, etimológicamente, explica Foucault, la producción

<sup>11</sup> Cf. Foucault, M., « Leçon du 1er février 1984, première heure », de *Le courage de la vérité*, op. cit., p. 3.

<sup>12</sup> Cf. Ibidem, p. 4.

de la verdad, el acto por el cual se manifiesta la verdad.<sup>13</sup> Es en este marco que Foucault estudia la *parrhesía* a partir de la cuestión, tradicional en el corazón mismo de la filosofía occidental, de las relaciones entre sujeto y verdad. Foucault encuentra todo un juego de prácticas en la cultura antigua que implican la predicación de la verdad (*le dire-vrai*) sobre sí mismo que constituyen una “cultura de sí” (y en la que está implicado el principio socrático del *gnothi seauton*, “conócete a ti mismo” pero redefinido por el propio Foucault, en el contexto más amplio del principio de la *epimeleia heautou*, esto es, de la inquietud o preocupación de sí -*le souci de soi*-, de la aplicación a uno mismo) y que requirieron de un personaje necesario e indispensable sin el cual no podían tener lugar: se trata de un otro que escucha, que incita a hablar y que también habla y, sobre todo, que posee la cualidad del decir verdadero, auténtico o franco (*le franc-parler*) que es justamente la *parrhesía*.

En el tratamiento de la verdad como *parrhesía* (más allá de la especificidad que la noción pueda tener en el mundo antiguo, en particular a partir de la deriva que Foucault va a desarrollar en el curso de 1983, entre un componente político -como práctica política y problematización de la democracia- y otro moral -en términos de ética personal y constitución del sujeto moral-), se presenta así, como el punto de confluencia entre modos de veridicción, técnicas de gubernamentalidad y formas de prácticas de sí, es decir, tal como se señaló, como el punto privilegiado que permite articular al filósofo los tres grandes ejes que, en sus propias palabras, definieron el trabajo de toda su vida.

## La tragedia de Edipo en los textos de Michel Foucault de los primeros años 1970

Antes de comenzar con el análisis de los textos escogidos, cabe consignar algunos señalamientos sobre la situación de las fuentes con las que se va a trabajar.

<sup>13</sup> Sobre el concepto de *aleurgía*, cf. las primeras lecciones del curso de 1980 *Del gobierno de los vivientes* donde Foucault explica: “forjando a partir de ἀληθουργία la palabra ficticia *aléthourgia*, la *aleurgía*, podría denominarse “aleurgía” el conjunto de los procedimientos posibles, verbales o no verbales, por los que se saca a la luz lo que se plantea como verdadero por oposición a lo falso, a lo oculto, a lo indecible, a lo imprevisible, al olvido, y decir que no hay ejercicio del poder sin algo así como una *aleurgía*”, Foucault, M., « Leçon du 9 janvier », en *Du gouvernement des vivants, Cours au Collège de France, 1979-1980*, Paris, Gallimard/Seuil, 2012, p. 8.

El texto publicado bajo el título de *El saber de Edipo*, que figura al final de *Lecciones sobre la voluntad de saber*, desarrolla la clase del 17 de marzo de 1971 dedicada a la lectura de la tragedia de Edipo. Según la indicación ofrecida en la edición del curso por Daniel Defert, el texto fue redactado por Foucault durante el verano de 1972 y será la base de varias conferencias: la primera pronunciada en la State University of New York, en Buffalo en marzo de 1972; luego otra, en Cornell University en octubre de ese mismo año; y finalmente, será retomada como la segunda de las conferencias que Foucault pronunciará en la PUC de Río de Janeiro en 1973.<sup>14</sup>

Por su parte, la segunda de las conferencias que Foucault pronuncia en la PUC de Río de Janeiro entre el 21 y el 25 de mayo de 1973, publicada rápidamente luego de su presentación (junto con las restantes, como se señaló, primero en portugués y luego traducidas a varios idiomas) bajo el título de *La verdad y las formas jurídicas* – en las que Foucault sostiene la tesis de las prácticas jurídicas y, en especial, de las judiciales, como *locus* privilegiado de producción de la verdad en Occidente-, se transformó probablemente en la forma canónica que conocemos de la lectura foucaultea de la historia de Edipo que, de todas formas, hoy en día, con el resto de los materiales disponibles, no pierde valor puesto que allí Foucault concentra los elementos básicos de su hermenéutica sobre esta tragedia.

Ahora bien, si se toma en consideración la lectura cruzada de los textos elegidos, se puede sostener que hay una lectura básica propuesta por Michel Foucault sobre la tragedia de Edipo que se repite. Esta lectura comprende dos aspectos interrelacionados sobre dicha tragedia:

1) se trata de una forma de producción de la verdad o, mejor, de un modelo de producción de la verdad y de sus relaciones con el poder y la impureza, que se origina en la Grecia clásica y que pone de manifiesto un cierto sistema de coacción al que obedece, desde ese momento, el discurso de verdad (y sobre el que trabajarán muy

---

<sup>14</sup> Cf. Defert, D., « Situation du cours », en Foucault, M., *Leçons sur la volonté de savoir*, op. cit., p. 277 y p. 223.



particularmente Platón y Aristóteles contribuyendo a definir el estatuto de la idea de verdad) en las sociedades occidentales.

De esta manera, la tragedia de Edipo, dice Foucault, “es representativa y, en cierto modo, instauradora de un determinado tipo de relación entre poder y saber, entre poder político y conocimiento, relación de la que nuestra civilización aún no se ha liberado”<sup>15</sup>. Al hacerlo, produce un lugar ficticio para el poder y la verdad, una construcción histórica que naturaliza una cierta relación entre poder y verdad por la cual el vínculo entre poder y saber es pensado (justamente desde la filosofía griega de los siglos V y IV a. C.) en términos de justicia, pureza, “desinterés”, conciencia y pura pasión por conocer<sup>16</sup>.

De ahí que Foucault sostenga, en esta clave, que la tragedia de Edipo es la historia de una investigación de la verdad<sup>17</sup>.

2) presenta una interpretación a contracorriente respecto de las lecturas tradicionales e históricas sobre la historia de Edipo (provenientes de distintos campos y perspectivas) influida por la que Gilles Deleuze y Félix Guattari habían propuesto en el *Anti-Edipo*<sup>18</sup>, publicado en forma contemporánea a las primeras versiones de la

<sup>15</sup> Foucault, M., « La vérité et les formes juridiques », en *Dits et Écrits*, vol. II, 1970-1975, Paris, Gallimard, 1994 (éd. établie sous la direction de François Ewald et Daniel Defert, avec la collaboration de Jacques Lagrange), p. 554.

<sup>16</sup> Cf. Foucault, M., *Leçons sur la volonté de savoir*, op. cit., p. 186 y p. 251.

<sup>17</sup> Cf. Foucault, M., « La vérité et les formes juridiques », op. cit., p. 555.

<sup>18</sup> Así lo declara Foucault al comienzo de la segunda conferencia de *La verdad y las formas jurídicas* cuando señala que “Deleuze y Guattari intentaron mostrar que el triángulo edípico padre-madre-hijo no revela una verdad atemporal y tampoco una verdad profundamente histórica de nuestro deseo. [...] En otras palabras, Edipo, según Deleuze y Guattari, no es el contenido secreto de nuestro inconsciente, sino la forma de coacción que el psicoanálisis intenta imponer en la cura a nuestro deseo y a nuestro inconsciente. Edipo es un instrumento de poder, es una cierta manera de poder médico y psicoanalítico que se ejerce sobre el deseo y el inconsciente.” Foucault, M., « La vérité et les formes juridiques », op. cit., pp. 553-554. Ciertamente, Deleuze y Guattari conceptualizan el Edipo oponiéndose a la interpretación tradicional que de él hace el psicoanálisis a través de la formulación del complejo de Edipo. En efecto, en *El Anti Edipo* (1972) (que junto a *Mil mesetas* -1980- conforman el proyecto mayor de *Capitalismo y esquizofrenia*), los filósofos arremeten contra lo que consideran el “totalitarismo” del psicoanálisis para pensar el deseo a fin de ubicarlo en el centro de cualquier “máquina” constructora de lo social. Así, sostienen que el “hombre” pensado como “máquina deseante”, tiene que ser capaz de irradiar la multiplicidad en el mundo con el objeto de desechar las reglas que, en cualquier orden y de cualquier índole, han limitado históricamente la creación, la vitalidad y la autocreación. Por eso, Deleuze y Guattari conciben el deseo como máquina y fábrica y no como teatro o representación. En este sentido, el inconsciente no es pues un lugar en el que Edipo (o Hamlet) representan eternamente sus papeles, sino que el inconsciente produce, es decir, es en sí mismo producción. Cf. Deleuze, G. y Guattari, F., *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972. A mayor abundamiento, cf. el artículo de mi autoría “El pensamiento de

lectura del Edipo que ofrece Foucault. Así, según Foucault, *Edipo rey* no es una tragedia que cuenta el drama de un ser ignorante y víctima del destino ni tampoco constituye una representación del deseo constitutivo de la subjetividad (una suerte de verdad atemporal o verdad histórica de nuestro deseo y nuestro inconsciente), sino que lo que está en juego en ella, es una historia en torno del poder. Foucault sostiene que Edipo busca la verdad porque está en riesgo su poder como soberano. Esto es justamente lo que pretende hacer en su lectura (que, entonces, se inscribe claramente en la relación sostenida por la tríada verdad/modos de veridicción-poder/técnicas de gubernamentalidad-sujeto/prácticas de sí antes descripta y analizada): mostrar cómo se establecieron y se invistieron profundamente en nuestra cultura las relaciones políticas dando lugar a una serie de fenómenos, entre los cuales aparece, de manera prioritaria, el establecimiento y la comprensión de aquello que llamamos “verdad”, que solo pueden ser comprendidos a partir de las relaciones políticas que atraviesan toda la trama de nuestra existencia (y no ya necesariamente a partir de relaciones económicas de producción). Hay pues en esta afirmación de Foucault, una apuesta por dar preeminencia en la explicación de los regímenes de verdad y de la producción de la verdad misma, a la dimensión política en la comprensión del desarrollo de las formaciones socio-históricas y del proceso socio-histórico mismo.

No debe olvidarse que Foucault inscribe este análisis sobre el trasfondo de una genealogía de una voluntad de verdad y de una voluntad de saber cuyas raíces encuentra en la formación de la civilización griega antigua. En efecto, en el primer curso en el Collège de France, Foucault se fija como propósito elucidar la formación histórica de una voluntad de saber y del estatuto de la idea de la verdad hegemónicas en la historia occidental, que rastrea en ciertas transformaciones de préstamos orientales que tienen lugar entre los siglos VII y VI a.C. y que sentarán las bases del orden social griego en su versión “clásica” (podría decirse, *grosso modo*, aquellas que quedan plasmadas e irradian en torno de los siglos V y IV a.C.). Esta “transformación

---

Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión: las ideas en torno del poder, el sujeto y la verdad”, en *Lecciones y Ensayos* n° 85, Buenos Aires, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, 2008.

griega”<sup>19</sup> tendrá consecuencias decisivas para su investigación: a través de ella se redistribuirán en la sociedad griega, las relaciones del discurso de justicia y del discurso de saber, esto es, las relaciones entre lo justo, la medida, el orden y lo verdadero. En particular, señala Foucault, el saber quedará disociado del aparato de Estado y del ejercicio directo del poder, es decir, aparecerá separado de la soberanía política en su aplicación inmediata (tal como ocurría en los modelos orientales originales) para “convertirse en el correlato de lo justo, de lo δίκαιον como orden natural, divino y humano”<sup>20</sup>. Esta transmutación implica dos transformaciones correlativas: una que hace aparecer a la verdad como saber sobre las cosas, el tiempo y el orden, y la otra que desplaza el saber del ámbito del poder a la región de la justicia. De esta manera, la justicia quedará plenamente ligada a la verdad y dejará de ser exclusivamente decisión y puesta en juego de las reglas tradicionales, conservadas en la memoria, recordadas en el momento oportuno por los sabios, los expertos, los exégetas y aplicadas como es debido por los reyes de justicia (*rois de justice*); y en su fundamento, la justicia deberá ser ley (νόμος), ley de los hombres que solo será verdaderamente infranqueable si se conforma al orden del mundo, y en su decisión, decir lo δίκαιον y lo ἀληθές, lo justo y lo verdadero, es decir, lo que se ajusta al orden del mundo y de las cosas, aquello que restituye ese orden mismo en caso de que sea perturbado o quebrantado<sup>21</sup>. Foucault dirá: “En los sucesivos, la justicia está unida a la verdad y sostenida por ella. Y la verdad misma es el orden exacto, la distribución conveniente, el ciclo y el retorno riguroso”<sup>22</sup>. Esta verdad-saber se encuentra ligada en su raíz con la justicia, la distribución y el orden y apoyada en una moral de la ἀρετή y en una técnica de la pedagogía (παιδεία). Foucault profundizará estas notas a partir de tres puntos claves que permiten comprender su lectura temprana del Edipo: la institución de la moneda (que no es simplemente la medida del intercambio sino que es instaurada esencialmente como instrumento de distribución, reparto y corrección

<sup>19</sup> Concepto introducido en la historiografía por Bartel Leendert van der Waerden en *Ontwakende wetenschap. Egyptische, Babylonische en Griekse wiskunde*, Groningen, P. Noordhoff, 1950. Cf. Foucault, M., nota nº 5 de la « Leçon du 17 février 1971 », en *Leçons sur la volonté de savoir, op. cit.*, p. 124.

<sup>20</sup> Foucault, M., *Leçons sur la volonté de savoir, op. cit.*, p. 114.

<sup>21</sup> Cf. ibidem.

<sup>22</sup> Idem.

social), la institución del νόμος o ley escrita (que no es simplemente constitución política sino el discurso mismo del orden social) y la institución de una justicia de modelo religioso.

De esta suerte, Foucault afina su análisis de la tragedia de Edipo, afirmando más particularmente que esta tragedia es fundamentalmente el primer testimonio que tenemos de las prácticas judiciales griegas. Así, sostiene:

“[...] se trata de una historia en la que unas personas –un soberano, un pueblo- ignorando cierta verdad, consiguen a través de una serie de técnicas [...] descubrir una verdad que cuestiona la propia soberanía del soberano. La tragedia de Edipo es, por lo tanto, la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece exactamente a las prácticas judiciales griegas de esa época”<sup>23</sup>.

Un elemento clave de esta lectura del Edipo propuesta por Foucault es, por lo tanto, el hecho de que la verdad que se busca cuestiona la propia soberanía del soberano.

Ahora bien, un aspecto fundamental a tener en cuenta para esta interpretación propuesta por Foucault es el hecho, también destacado por el filósofo especialmente en la clase del 17 de marzo de 1971, de que durante los siglos VII y VI a.C. se produce asimismo una inversión del estatuto de la mancha (*souillure*), haciendo jugar de manera diferente, los términos de lo puro y lo impuro. Este giro es importante para la constitución de una moral de la culpa y de una cierta voluntad de saber ligada al crimen. Esta superposición jurídico-religiosa del crimen y la pureza implica una nueva relación con la verdad. En efecto, Foucault sostiene que la impureza es ahora una calificación individual constituida por el crimen y el principio de contactos peligrosos que se propagan en todo el espacio de la polis por lo que es importante

---

<sup>23</sup> Foucault, M., « La vérité et les formes juridiques », *op. cit.*, p. 555.

saber si el crimen se ha cometido efectivamente y por quién.<sup>24</sup> En consecuencia, la impureza y sus efectos conllevan la exigencia de una búsqueda de lo que ocurrió. *Edipo rey* ilustra esta exigencia. De hecho, Apolo ordena expresamente liberar el reino de una mancha que alimentó en su seno, mediante la purificación del castigo del culpable (exilio o muerte) y la tragedia en su totalidad está recorrida por el esfuerzo de toda la polis por transformar en hechos comprobados, la dispersión enigmática de los acontecimientos humanos (asesinatos, pestes) y las amenazas divinas. La verdad se vuelve así la condición primera de la purificación. De ahí que la demostración de la verdad se vuelva una tarea política. A partir de este momento, la verdad forma parte de los grandes rituales jurídicos, religiosos y morales requeridos por la polis y actúa en ella como principio de división.

Pero la estructura jurídico-religiosa de la pureza implica otro tipo de relación con la verdad en la medida en que el impuro ignoró, voluntaria o involuntariamente, el νόμος, es decir, una ley visible y conocida por todos, publicada en la polis y descifrable inclusive en el orden de la naturaleza. En torno de esta co-pertenencia entre pureza y desvelamiento del orden, Foucault identifica una serie de figuras importantes para el pensamiento griego: la del sabio (puro detentador del saber y del νόμος, que debe proteger a la polis contra sí misma y prohibirle el gobierno de sí), la del poder popular (impuro puesto que es ἄνόμος en razón de que solo escucha sus intereses y deseos) y, entre ambas, la del tirano. La figura del tirano posee la virtualidad de ser negativa (si se acerca al poder popular y lo encarna) o positiva (en la medida en que se deja persuadir por el sabio). En esta relación de la verdad con el νόμος, aparece la figura de Edipo. Su impureza le impide saber puesto que está ciego al νόμος más fundamental (el del padre y la madre)<sup>25</sup>. De allí la apelación de Edipo a todos aquellos que pueden saber (desde la divinidad a los esclavos). Es aquí donde cobra sentido la lectura foucaultiana de la tragedia de Edipo como una historia ligada al ejercicio del poder político y de su amenaza: cada vez que un fragmento de saber

<sup>24</sup> Cf. Foucault, M., *Leçons sur la volonté de savoir*, op. cit., p. 177.

<sup>25</sup> Foucault dirá: “su impureza [la de Edipo] lo ha puesto fuera del νόμος. Ya no sabe cuál es el orden de las cosas y el orden humano”, Ibidem, p. 184.

aparece, Edipo reconoce (y no se equivoca, subraya Foucault) que se le está quitando un poco de su poder<sup>26</sup>.

Sobre esta interpretación básica de la tragedia de Edipo, que aparece tanto en los textos del primer curso como en la segunda conferencia de la PUC de Río de Janeiro, Foucault destaca una serie de elementos que se repiten en los textos escogidos:

1 – En primer lugar, aparece la figura del símbolo (σῶμβολον) o la “ley de las mitades” que, al juntarse, permiten acceder a la verdad. El símbolo se presenta como una perspectiva general que define de manera contundente la forma en que Foucault interpreta la tragedia de Edipo a partir de su conceptualización como modelo de producción de la verdad.

El símbolo constituyó un mecanismo conocido en la cultura griega como signo de reconocimiento primitivamente entre los portadores de cada una de las mitades de un objeto cortado en dos pero también, como signo en términos de imagen. La palabra es utilizada por Sófocles en el verso 221 (“No podría seguir mucho tiempo la pista del criminal si no tuviera algún indicio [σῶμβολον])<sup>27</sup>.

El símbolo opera con informaciones lacunarias y fragmentos que se completan, mitades que se ajustan y se acoplan. En la obra, estas mitades están planteadas por Apolo-Tiresias, Yocasta-Edipo y el mensajero de Corinto-el pastor de Tebas. El vacío dejado por la profecía es colmado por las cuatro mitades del testimonio humano (Yocasta, Edipo, el mensajero y el pastor) y transforman la doble palabra del adivino y el dios en “ὄρθὸν ἔπος”, es decir, en palabra o relato verídico. Esta transformación es alcanzada por un doble desplazamiento: de lo alto a lo bajo de una jerarquía (los dioses, los reyes, los esclavos) y en las formas de saber (de cada uno de los personajes mencionados). En *El saber de Edipo*, Foucault explicita el funcionamiento del mecanismo del símbolo de la siguiente manera:

<sup>26</sup> Cf. idem.

<sup>27</sup> Cf. la nota nº 7 de « Le savoir d’Edipe », en idem, p. 252

“Las mitades que vienen a completarse son como los fragmentos de un símbolo cuya totalidad reunida tiene valor de prueba y atestación. *Edipo* es una historia ‘simbólica’, una historia de fragmentos que circulan y pasan de mano en mano y cuya mitad perdida se busca: de Febo al adivino, de Yocasta a Edipo, del mensajero al pastor, y por lo tanto, de los dioses a los reyes y de los reyes a los esclavos. Y cuando, por fin, el último esclavo sale de su choza esgrimiendo el fragmento último de saber que aún se necesitaba, la mitad ‘relato’ se une a la mitad ‘oráculo’, la mitad ‘incesto’ se une a la mitad ‘asesinato’ y la mitad ‘tebana’ se une a la mitad ‘corintia’, y la figura total queda reconstituida. La tésera ha reformado sus fragmentos dispersos. El σύμβολον está completo”<sup>28</sup>.

Edipo mismo, señala Foucault, es un σύμβολον, es decir, una figura en pedazos. Pero lo que el mecanismo del símbolo permitió identificar en Edipo a través del juego de las partes faltantes, es “una figura compuesta por mitades excesivas, monstruosas, que los ojos de ningún hombre pueden ya soportar ver”<sup>29</sup>. Edipo aparece así como el hombre del exceso, de la desmesura y de la transgresión.

Foucault sostiene, finalmente, que el σύμβολον griego constituye antes bien una forma religiosa, jurídica y política de ejercicio del poder, es decir, se presenta como un instrumento de poder. Se trata de una forma ritual y jurídica que permite establecer una prueba, un reconocimiento, identificar individuos o autenticar mensajes. En efecto, Foucault sostiene que el símbolo constituye

“un instrumento de poder, del ejercicio de poder que permite a alguien que guarda un secreto o un poder romper en dos partes un objeto cualquiera –de cerámica, por ejemplo- guardar una de ellas y confiar la otra a alguien que debe llevar el mensaje o dar prueba de su

<sup>28</sup> Idem, pp. 229-230.

<sup>29</sup> Idem, p. 231.

autenticidad. La coincidencia o ajuste de estas dos mitades permitirá reconocer la autenticidad del mensaje, es decir, la continuidad del poder que se ejerce. El poder se manifiesta, completa su ciclo y mantiene su unidad gracias a este juego de pequeños fragmentos separados unos de otros, de un mismo conjunto, un objeto único, cuya configuración general es la forma manifiesta del poder”<sup>30</sup>.

2 – El segundo elemento en común está constituido por el procedimiento con el que se lleva adelante la búsqueda de la verdad. En este punto, Foucault señala, no obstante, la coexistencia de dos procedimientos o dos modelos de búsqueda de la verdad en la tragedia de Sófocles: el saber oracular y divino (que constituye un discurso profético y prescriptivo) y el saber al que se accede por la investigación (*enquête*) (de carácter retrospectivo). Podríamos decir, de manera más técnica, que en la obra, tal como lo señala Foucault, se produce un desplazamiento de la enunciación de la verdad o de los mecanismos enunciativos de la verdad, de la profecía al testimonio. Dominado por el mecanismo del símbolo, este último procedimiento hace intervenir (tal como se señaló) tres grupos de personajes entre los que se dirime la búsqueda de la verdad: el de los dioses (Apolo y Tiresias), el de los reyes (Edipo y Yocasta) y el de los esclavos (el mensajero de Corinto y el pastor de Tebas). En este juego de mitades que se acoplan, los esclavos responden a los dioses, los “simbolizan”. Foucault dice que “esta correspondencia define la tragedia y establece un mundo simbólico en el que el recuerdo y el discurso de los hombres son algo así como una imagen empírica de la gran profecía de los dioses”<sup>31</sup>. Entre ambos aparece Edipo pero no como aquel que no sabía, sino como aquel que sabía demasiado, aquel que unía su saber y su poder de una manera condenable.

Se trata en estos casos, pero según formas de composición diferentes, de procedimientos a la vez religiosos, políticos y judiciales que tienen por finalidad determinar, en el espacio de la polis, dónde se encuentra la mancha y cómo

<sup>30</sup> Foucault, M., « La vérité et les formes juridiques », *op. cit.*, p. 560.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 561.



desembarazarse de su portador. Foucault explica que el primero es el más arcaico, el más ligado a las prácticas tradicionales y el segundo es el más reciente, el que fue implementado en los siglos VI y V a.C., en correlación, indudablemente, con toda la reorganización de la polis<sup>32</sup>.

Además de los dos procedimientos mencionados, Foucault identifica un tercero en *Edipo rey*: el juramento purgatorio. Así, concluye, la obra pone en escena, los tres grandes procedimientos empleados por el pre-derecho y el derecho griegos para borrar la mancha y buscar al criminal. Cada uno de estos procedimientos produce un saber específico e implica una lucha de poderes a través de su enfrentamiento.

3 – El tercer elemento común que Foucault destaca es el de la figura del rey o τὸρᾶννος. Esta figura es clara desde el título mismo de la tragedia: *Edipo rey*, es decir, Οἰδίπους τὸρᾶννος. Foucault señala que la palabra τὸρᾶννος es de difícil traducción y esta no da cuenta de su significado exacto en griego antiguo. Por ello, inquiere acerca del alcance y el significado de la realeza de Edipo. Y concluye: lo que está en cuestión a lo largo de toda la obra, es el poder de Edipo y es esto mismo lo que hace que se sienta amenazado (por las razones antes expuestas). Por lo tanto, *Edipo rey* es, para Foucault, la tragedia del poder y del control del poder político.

El poder del tirano Edipo está ligado a un saber particular: entre los dos primeros tipos de saber que se desprenden de los procedimientos antes descritos (el del oráculo, la videncia, la adivinación y el del testimonio, el recuerdo y la confesión), y a medio camino entre ambos, aparece el saber de Edipo, como saber del “tirano”, con sus características, sus condiciones y sus efectos. El saber de Edipo posee dos atributos mayores que lo definen como tal y que son, a un tiempo, sus instrumentos, sus condiciones y sus manifestaciones: τέχνη (oficio o *métier*) y γνώμη (saber aprendido de nadie). El saber-poder del rey tirano como γνώμη se despliega entre el pasado y el presente y, apoyándose en el testimonio de aquellos que vieron, presenciaron, “estaban allí”, permite que se “descubra” y se encuentre el remedio por uno mismo. Por eso, el saber de Edipo, afirma Foucault, es esa especie de saber de experiencia y, al mismo tiempo, ese saber solitario, de conocimiento, saber del

<sup>32</sup> Cf. Foucault, M., *Leçons sur la volonté de savoir*, op. cit., p. 244.

hombre que quiere ver con sus propios ojos, solo, sin apoyarse en lo que se dice ni oír a nadie, es decir, el saber autocrático del tirano que por sí solo puede y es capaz de gobernar la polis. De allí que Edipo sea el conductor, el piloto, aquel que en la proa del navío abre los ojos para ver. “Y es precisamente porque abre los ojos sobre lo que está ocurriendo que encuentra el accidente, lo inesperado, el destino, la *τυχη*. Edipo cayó en la trampa porque fue ese hombre de la mirada autocrática, abierta sobre las cosas”<sup>33</sup>.

Al final de la obra, al realizarse el juego de las mitades, inclusive en el propio Edipo, este se vuelve un personaje superfluo en la medida en que el exceso de su saber y su poder son tales que lo transforman en un personaje inútil y monstruoso<sup>34</sup>.

Ahora bien, ¿qué significa el poder de Edipo? El poder del “tirano” pues esta figura corresponde a la de aquel que después de haber pasado por muchas aventuras y llegado a la cúspide del poder, está siempre amenazado con perderlo. En este sentido, Foucault sostiene que la figura del rey-tirano Edipo se relaciona con la del rey sabio (el rey asirio) y con lo que será, unos años más tarde, la filosofía platónica. Edipo es entonces σοφός, el sabio, el tirano que sabe, el famoso sofista. Es por ello que la tragedia de Sófocles se presenta como la fecha inicial o el punto de eclosión de la desaparición de la unión del poder y el saber para garantizar la supervivencia de la sociedad. A partir de este momento, afirma Foucault, el hombre del poder será el hombre de la ignorancia. Edipo nos muestra el caso de quien por saber demasiado, nada sabía. Edipo funcionará como hombre de poder, ciego, que no sabía y no sabía porque podía demasiado. De esta suerte, cuando el poder es tachado de

“ignorancia, inconsciencia, olvido, oscuridad, por un lado, quedarán el adivino y el filósofo en comunicación con la verdad, con las verdades eternas de los dioses o del espíritu, y por el otro, estará el pueblo que,

<sup>33</sup> Foucault, M., « La vérité et les formes juridiques », *op. cit.*, p. 567.

<sup>34</sup> A propósito, Foucault dirá: “Edipo podía demasiado por su poder tiránico, sabía demasiado en su saber solitario. En este exceso aún era esposo de su madre y hermano de sus hijos: es el hombre del exceso, aquel que tiene demasiado de todo, en su poder, su saber, su familia, su sexualidad. Edipo, hombre doble, que estaba de más frente a la transparencia simbólica de lo que sabían los pastores y habían dicho los dioses”. *Ibidem*, p. 568.

aún cuando es absolutamente desposeído del poder, guarda en sí el recuerdo o puede dar testimonio de la verdad”<sup>35</sup>.

Todas las consideraciones que acabo de presentar, llevarán a Foucault a extraer una serie de consecuencias decisivas sobre el estatuto de la verdad en Occidente y, muy particularmente, sobre su relación con el poder (político). La lectura foucaultiana del *Edipo rey* en los textos escogidos, permite desenmascarar el mito (que dominó luego la historia occidental casi hasta nuestros días) de que la verdad nunca pertenece al poder político, de que el poder político es ciego, de que el verdadero saber es el que se posee cuando se está en contacto con los dioses o cuando recordamos las cosas, “cuando miramos hacia el gran sol eterno o abrimos los ojos para observar lo que ha pasado”<sup>36</sup>. La lectura de la tragedia de Edipo aparece entonces íntimamente ligada a la posición que asume Platón (pero también Aristóteles) respecto del problema de la verdad y a la forma en que lo plantea de manera decisiva para la historia occidental (y, podría aventurarse, hasta mundial, hegemonía occidental mediante), entre otros aspectos, contraponiendo poder y saber: “si hay saber, es preciso renunciar al poder; allí donde están el saber y la ciencia en su pura verdad, jamás puede haber poder político”<sup>37</sup>.

Foucault insta, de manera expresa, a acabar con este gran mito, tarea ya iniciada por Nietzsche al mostrar en los textos citados, que por detrás de todo saber o conocimiento, lo que está en juego es una lucha de poder puesto que, para decirlo claramente, para Foucault, el poder político no está ausente del saber sino que, por el contrario, está tramado con él.

De esta manera, Foucault establece un juego entre símbolo, metafísica y teatro por el cual el mecanismo mismo por el cual la verdad es producida en una pieza clave de la cultura occidental, transmuta en ciertas formas normativas de lo humano que lo ligarán a la forma de la verdad misma y de su relación con el poder. El teatro opera como escenario en el que se juega un cierto modo de concebir lo humano en

---

<sup>35</sup> Idem, p. 569

<sup>36</sup> Idem, p. 570.

<sup>37</sup> Idem.

detrimento de otro, que tendrá consecuencias decisivas en la historia por venir hasta nuestros días. Podría decirse que *Edipo rey* actúa el comienzo de una metafísica como “ontología del alma” (ocluyendo un vínculo libre entre la verdad y la vida a través de las formas del poder) que se impone por sobre una “estilística de la existencia” como “obra bella”, la cual permite una eventual coincidencia, siempre móvil, entre la verdad y la vida, domeñando, en cada ocasión, ciertos efectos del poder a través de su ejercicio como práctica de sí<sup>38</sup>.

## Epílogo

Llegados a este punto, cabe plantearse la pregunta acerca de qué significan estas lecturas de la tragedia de Edipo propuestas por Michel Foucault, o, en otras palabras, ¿cómo debemos comprender su gesto hermenéutico respecto de la historia de Edipo? En primer lugar, creo que es necesario subrayar que se trata de una lectura de la verdad que nace al interior de la trama de las relaciones socio-históricas y de los juegos del poder. Se trata de dar cuenta de la deconstrucción que propone Foucault de la idea de la verdad y de sus planteos sobre la historia de la idea de la verdad. Por lo tanto, no se la puede disociar de los planteos que presenta en el primer curso del Collège de France acerca del fuerte cuestionamiento de la idea de “origen” y del estatuto del conocimiento (y entonces, de la verdad), de la explicitación de algunas de esas ideas en *Nietzsche, la genealogía, la historia*, de la arremetida en la que insistirá en trabajos posteriores como la segunda de las conferencias de la PUC de Rio de Janeiro de 1973 pero también y de manera definitiva, en sus dos grandes genealogías, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* y *La voluntad de saber* (tomo I de

<sup>38</sup> Foucault desarrollará *in extenso* este análisis en ocasión de su investigación sobre la *parrhesía* como la relación entre la existencia como obra y el decir verdadero, en el sentido en que el coraje de la verdad que implica la *parrhesía*, se orienta a dar forma y estilo a la vida. A partir de la contrastación del discurso verdadero entre el *Alcibiades* y el *Laques*, Foucault sostiene que nos encontramos aquí, en esta confrontación de prácticas del decir verdadero, ante el punto de partida de dos grandes líneas de desarrollo de la veridicción socrática a través de la filosofía Occidental: una que va hacia la “metafísica del alma” (el *Alcibiades*) y la otra que va hacia una “estilística de la existencia” (el *Laques*). Con ello, Foucault pretende desarrollar una historia de lo que podría denominarse la “estética de la existencia”. Cf. Foucault, M., *Le courage de la vérité, op. cit.*, p. 149.

*Historia de la sexualidad*), y del giro definitivo que dará en los últimos cursos sobre el problema de la verdad y de la función que le asignará en la producción de una vida como obra, donde reaparecerá la lectura de la tragedia de Edipo aunque con ciertas especificidades que responden a las líneas investigativas que Foucault estaba desarrollando en ese momento: la *parrhesía* y la *aleturgia* y la función de la confesión (*aveu*) en el marco de las formas judiciales de Occidente. Son estos últimos los que denomino (tal como expresé al comienzo del artículo) el segundo y el tercer momento de la lectura de la tragedia de Edipo en Foucault, que serán la ocasión de un futuro análisis.

## Bibliografía

- Defert, Daniel, « Situation du cours », en Foucault, M., *Leçons sur la volonté de savoir, Cours au Collège de France, 1970-1971*, Paris, Gallimard/Seuil, 2011.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- Detienne, Marcel, *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Librairie Générale Française/Le livre de poche, 2006.
- Euben, J. Peter, *The Tragedy of Political Theory. The Road Not Taken*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- , « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », en *Dits et Écrits*, vol. II 1970-1975, Paris, Gallimard, 1994 (éd. établie sous la direction de François Ewald et Daniel Defert, avec la collaboration de Jacques Lagrange).
- , « La vérité et les formes juridiques », en *Dits et Écrits*, vol. II, *op. cit.*.
- , *Le gouvernement de soi et des autres*, Cours au Collège de France, 1982-1983, Paris, Gallimard/Seuil, 2008.

- , *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, Cours au Collège de France, 1984, Paris, Gallimard-Seuil-EHESS, 2009.
- , *Leçons sur la volonté de savoir, op. cit.*
- , *Du gouvernement des vivants*, Cours au Collège de France, 1979-1980, Paris, Gallimard-Seuil-EHESS, 2012.
- García Gual, Carlos, *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid, FCE, 2012.
- Gros, Frédéric, « Situation du cours », en Foucault, M., *Le courage de la vérité, op. cit.*
- Knox, Bernard M. W., *Oedipus at Thebes*, New Haven, Yale University Press, 1957.
- Marx, Karl, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Hamburg, Otto Meißner Verlag, 2., überarbeitete Auflage, 1869.
- Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, in *Discurso y realidad*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1987.
- , *El nacimiento de la tragedia*, Madrid/Buenos Aires, Alianza Editorial, 1995.
- Raffin, Marcelo, “‘Fragmentos para una morfología de la voluntad de saber’. La relación verdad-subjetividad en la filosofía de Michel Foucault entre el primero y los últimos cursos del Collège de France”, *Revista Paralaje* n° 11, Valparaíso, Chile, 2014.
- , “El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión: las ideas en torno del poder, el sujeto y la verdad”, en *Lecciones y Ensayos* n° 85, Buenos Aires, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, 2008.
- Rocco, Christopher, *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*, Barcelona/Buenos Aires/México D.F./Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 2000.
- Sófocles, *Edipo Rey*, trad. y notas de Alamillo Sanz, Assela y presentación de Lida, María Rosa, Madrid, Gredos, 2010.
- , *Edipo Rey*, trad., introducción y notas de Pinkler, Leandro, Buenos Aires, Biblos, Gredos, 2006.

-----, *Oedipus the King*, translated by Knox, Bernard, New York, Pocket Books, 2005.

-----, *Edipo en Colono*, trad. y notas de Alamillo Sanz, Assela, Madrid, Gredos, 1992.

Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.

-----, *Mito y tragedia en Grecia antigua*, t. I y II, trad. de Armiño, M., Madrid, Paidós, 1989 y 2002.

## Platón y Aristófanes leídos por Leo Strauss, o la risa como expresión del pensamiento político.

Plato and Aristophanes read by Leo Strauss, or Laughter as an Expression of Political Thought.

Dolores Amat\*

Fecha de Recepción: 31 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 10 de abril de 2015

**Resumen:** *El pensamiento político moderno suele emparentar a la política con la tragedia. Es que el conflicto se presenta como un elemento esencial de la política y todo orden parece asediado por el choque inexorable de las potencias divergentes que lo habitan. Desde esta perspectiva, no existen soluciones definitivas para el problema humano, no hay caminos que conduzcan a la armonía duradera. Pero no sólo la tragedia lidia con aquellos conflictos e incongruencias que se muestran ineludibles para la humanidad. También la comedia se nutre del carácter divergente de lo humano. Esto es lo que sugiere, como intentaremos dar a ver a lo largo de este artículo, la lectura que ofrece Leo Strauss de las obras de Aristófanes y los diálogos de Platón. De acuerdo con nuestra interpretación, los textos de Strauss señalan, de modo a veces gracioso, que lo cómico puede contener y propiciar profundas reflexiones políticas. Así, nuestro trabajo se propone estudiar algunos de los aspectos cómicos de las obras de Aristófanes y de Platón que Strauss señala por su elocuencia política, y considerar en ese camino la posibilidad de encontrar en la risa un espacio de expresión de la filosofía y del pensamiento político.*

**Palabras clave:**

*Comedia, risa, Leo Strauss, Aristófanes, Platón.*

---

\* Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Máster en Ciencia Política por la Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. Doctora por las Universidades de París VII y de Buenos Aires.  
Contacto: [doloresamat@gmail.com](mailto:doloresamat@gmail.com).



**Abstract:** *Modern political thought often assumes that politics and tragedy are closely linked. Every political order needs to deal with divergent tendencies and powers, and thus conflict appears as an essential element of political life. But tragedy is not the only art form that can portray the conflicted character of human affairs; comedy can also show the inescapable contradictions of every human community. This is what Leo Strauss' interpretation of the works of Aristophanes and Plato suggests. According to our interpretation, Strauss points out that comedy can contain and favor major political reflections. To demonstrate this, our paper studies Strauss' interpretation of some of the comic aspects of the works of Aristophanes and Plato. In addition, as a corollary of this task, our article considers the possibility of finding in laughter an expression of philosophy and political thought.*

**Keywords:** *Comedy, Laughter, Leo Strauss, Aristophanes, Plato.*

El pensamiento político moderno suele emparentar a la política con la tragedia. Es que el conflicto se presenta como un elemento esencial e inerradicable de la política y todo orden parece asediado por el choque inexorable de las potencias divergentes que lo habitan. Desde esta perspectiva, no existen soluciones definitivas para el problema humano, no hay caminos que conduzcan a la armonía duradera. Eduardo Rinesi despliega esta visión en *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, donde da a ver que esta comprensión trágica es presentada ya por los autores fundamentales del pensamiento político moderno. De acuerdo con Rinesi, no es sólo que la política se encuentra atravesada por antagonismos y divisiones, sino que es ella misma una tensión entre el conflicto y el poder, el desorden y el orden, la apertura y el cierre, la autoridad y la novedad. “La política es siempre, en efecto, la actividad o el conjunto de actividades desarrolladas en ese espacio de tensión que se abre entre las grietas de cualquier orden *precisamente porque ningún orden agota en sí mismo todos sus sentidos ni satisface las expectativas que los distintos actores*

*tienen sobre él*”, sostiene Rinesi<sup>1</sup>. Es a partir de aquí que el autor sugiere que el mundo de la tragedia “contiene un conjunto de claves de comprensión de las cosas que pueden resultar de mucha ayuda para un pensamiento que se proponga *pensar la política*.”<sup>2</sup>

Pero no sólo la tragedia lidia con aquellos conflictos e incongruencias que se muestran ineludibles para la humanidad. También la comedia se nutre del carácter divergente de lo humano. En palabras de Kierkegaard, “en la raíz de lo cómico y también de lo trágico se encuentra (...) la discrepancia, la contradicción, entre la infinitud y lo finito, entre lo eterno y lo que deviene”<sup>3</sup>. “Lo trágico –comenta Peter Berger a este respecto– es la contradicción sufriente, lo cómico la contradicción indolora.”<sup>4</sup> Así, nada impide pensar que la comedia pueda resultar también de gran valor para pensar la política, y esto es lo que sugiere, como intentaremos dar a ver a lo largo de este artículo, la lectura que ofrece Leo Strauss de las obras de Aristófanes y de los diálogos de Platón. De acuerdo con nuestra interpretación, los textos de Strauss señalan, de modo a veces gracioso, que lo cómico puede contener y propiciar profundas reflexiones políticas. En este sentido, la comedia, en tanto explora también la discrepancia y la incongruencia, puede ser una herramienta potente para pensar los asuntos humanos. Desde este punto de vista, Strauss sugiere que incluso las líneas chistosas de obras fundamentalmente serias pueden revelar a veces sentidos más elocuentes que el conjunto de la trama de una historia o que la integridad de los discursos y doctrinas presentados. El autor enfrenta con estas ideas un prejuicio antiguo en favor de la tragedia, considerada en general más verdadera y profunda que la comedia. De acuerdo con su mirada, esta noción se mantiene vigente en nuestros días y lleva a muchos lectores a perder de vista la sabiduría política de obras cómicas

---

<sup>1</sup> Rinesi, Eduardo, *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2005, p. 23.

<sup>2</sup> Rinesi, *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> Citado en Berger, Peter, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairos, 1999, p. 66.

<sup>4</sup> Berger, *op. cit.*, p. 66.

como las piezas de Aristófanes y a ignorar los aspectos graciosos de textos eminentes como los diálogos de Platón<sup>5</sup>.

Tomando en cuenta estas sugerencias, nuestro trabajo se propone estudiar algunos de los aspectos cómicos de las obras de Aristófanes y de Platón que Strauss señala por su elocuencia política, y considerar en ese camino la posibilidad de encontrar en la risa un espacio de expresión de la filosofía y del pensamiento político.

Para llevar adelante esta tarea, proponemos en primer lugar un análisis del modo en el que Strauss se acerca a Aristófanes, para pasar luego, en segundo lugar, a estudiar la lectura que el autor propone de algunas de las comedias aristofánicas más importantes. Veremos que Strauss encuentra en las obras del comediante profundas reflexiones políticas. En particular, nos detendremos a observar las críticas que, de acuerdo con Strauss, Aristófanes dedica a la filosofía de su época. Según su mirada, el comediante trataría de aleccionar a filósofos como Sócrates, que inconscientes de las consecuencias potencialmente desestabilizadoras de su actividad, pondrían en peligro a la comunidad política. En tercer lugar nos dedicamos a estudiar la forma particularísima que tiene Strauss de interpretar a Platón. Entre otras cosas, destacamos que de acuerdo con su perspectiva los diálogos platónicos responden a las acusaciones y advertencias de Aristófanes. Tomando en cuenta este desarrollo, analizamos luego una línea de interpretación a la vez cómica y política que Strauss propone para abordar el *Banquete*. Según el autor, la obra reflexiona de modo risueño sobre los graves problemas políticos planteados por Aristófanes. Para terminar, proponemos una consideración muy somera sobre el lugar que la risa podría tener en el pensamiento político.

### La seriedad de Aristófanes

Strauss hace comentarios sobre las comedias aristofánicas en más de un texto, pero dedica un sólo libro al estudio exhaustivo del poeta. Se trata de *Sócrates y*

---

<sup>5</sup> Strauss, Leo, “The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures”, *Interpretation. A Journal of Political Philosophy*, vol. 23, núm. 2, invierno de 1996, pp. 141-142.

*Aristófanes*, donde Strauss presenta detalladamente las once comedias conservadas del comediante. Además de una introducción y una conclusión, la obra consta de dos partes desiguales: aparecen en dos capítulos diferenciados "*Las Nubes*" y "Las otras obras". Esto no es extraño si se toma en cuenta el título del libro, que remite la obra de poeta a su relación con el personaje ridiculizado en *Las Nubes*. Como es de esperar, el análisis que ofrece Strauss de las comedias se concentra en las relaciones entre Aristófanes y los filósofos o en el conflicto entre poesía y filosofía.

En cuanto a la lectura de las comedias en particular, Strauss explora las obras del poeta de modo detallado y busca encontrar en ellas significados que no saltan a la vista para los lectores o espectadores desatentos. En este sentido, el autor señala que Aristófanes separa a su audiencia entre sabios y simples reidores y da a entender que existen dos mensajes diferentes para cada uno de estos grupos<sup>6</sup>. Esto se expone con particular claridad en la primera parte de la parábasis de *Las Nubes*, donde el poeta se dirige personalmente a la audiencia para pedirle que premie su creación y explica que ha preparado la obra con particular cuidado para la parte sabia del público<sup>7</sup>. Basándose en sugerencias como esta, Strauss lee las comedias de modo minucioso, en busca de las enseñanzas menos superficiales. De la misma manera, y siguiendo los consejos destinados a los intérpretes de obras esotéricas que él mismo presenta en *Persecución y el arte de escribir*<sup>8</sup>, Strauss escribe sobre las comedias de Aristófanes entre líneas<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Leo Strauss, "The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures", *op. cit.*, p. 144.

<sup>7</sup> *Socrates and Aristophanes*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 23.

<sup>8</sup> Strauss, Leo, *Persecution and the Art of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

<sup>9</sup> Por razones que iremos desarrollando a lo largo de estas páginas, Strauss estudia los textos clásicos como complejos laberintos contruidos por el arte de escribir para guardar ciertos secretos para una minoría. En este contexto, el autor se encuentra con un dilema: ¿cuál es el rol del intérprete en esta cadena? ¿Debe el lector atento revelar las verdades encontradas en las palabras antiguas? Este problema es abordado en un comentario sobre la posición en la que se encuentra el intérprete de Maimónides, autor que Strauss estudia con minucioso cuidado, en busca de reflexiones escondidas o apenas sugeridas. Strauss busca descifrar en la escritura de Maimónides ciertas enseñanzas esotéricas, pero se pregunta por su posición en la cadena de transmisión del mensaje. En este contexto, Strauss asegura que el comentarista de Maimónides se ve en un lugar que es similar al del autor del a *Guía para perplejos*. Según su mirada, si Maimónides revela ciertos secretos que conciernen a los libros sagrados, intenta hacerlo de modo velado, confidencial, no sólo porque teme la persecución, sino también porque entiende la sabiduría que hay detrás de la prohibición de divulgar algunas ideas o discusiones. De todas formas, el autor publica su obra porque cree valioso propiciar determinados

En primer lugar, como en la mayor parte de sus textos, Strauss se calza el traje de comentarista para hablar de Aristófanes y presenta sus propias reflexiones entremezcladas con descripciones minuciosas y aparentemente neutrales u objetivas. De esta manera, repasa cada comedia con un nivel de detalle que puede llevar a la exasperación a cualquier lector que conozca la obra de la que se habla: menciona casi toda acción ocurrida en la trama que comenta y casi toda intervención de cada personaje. Strauss cuenta de modo monótono lo que Aristófanes presenta de manera chistosa. Pero en medio de estas páginas monocordes, que son una broma en un

---

debates en algunos de sus lectores. De la misma manera, dice Strauss, el intérprete que pretenda explicar de modo abierto las enseñanzas de Maimónides sin sentir cargo de conciencia, probablemente no comprende el problema que aborda el autor de modo cabal: aquel que entiende a Maimónides no es sólo capaz de descifrar sus insinuaciones, sino también de percibir la sabiduría que hay detrás de su circunspección (Strauss, Leo, "The Literary Character of the *Guide for the Perplexed*", en Strauss, Leo, *Persecution and the Art of Writing*, op. cit., p. 55). Así, tanto Maimónides como su lector atento se encuentran con dos tendencias opuestas: la prohibición de explicar los secretos de una enseñanza, y el deseo de transmitirla. "Por ende podríamos encontrar aconsejable que el intérprete imitara también a Maimónides –dice Strauss– en lo concerniente a la solución del dilema" (*Ibid.*, p. 56). Esto es, intentar un camino intermedio entre la obediencia a la prohibición y la transgresión flagrante: este camino es el de la escritura esotérica. "Dado que la *Guía* contiene una interpretación esotérica de una enseñanza esotérica, una interpretación adecuada de la *Guía* debería adoptar la forma de una interpretación esotérica de una interpretación esotérica de una enseñanza esotérica". [*Ibid.*, p. 56 (traducción propia). Stanley Rosen, uno de los más sobresalientes discípulos de Strauss, señala también esta frase como especialmente reveladora del método de escritura de Leo Strauss en Rosen, Stanley, "Leo Strauss and the Possibility of Philosophy", *The Review of Metaphysics* 53, marzo de 2000, p. 551]. En pocas palabras, lo que Strauss parece sugerir en medio de este trabalenguas, es que alguien dedicado con prudencia a su tarea escribe entre líneas: si Strauss sigue sus propios consejos, escribe esotéricamente. Acerca de cómo descifrar esa escritura, Strauss hace un comentario en el mismo artículo que podría ser elocuente: dice que para interpretar a Maimónides no es importante aceptar sus premisas. Basta con saber que el escritor supone que la Biblia es esotérica y que su lectura sigue entonces estas reglas. Además, es de suponer que a la hora de escribir él mismo un texto esotérico, seguirá las mismas reglas que señala. Strauss nos invita así a suponer que un autor que señala técnicas esotéricas en los escritos que interpreta, usa las mismas técnicas a la hora de escribir sobre esos textos. Todo parece indicar, entonces, que para leer los textos de Strauss que conciernen enseñanzas veladas es necesario rastrear en sus textos las técnicas esotéricas que él mismo describe. En *Persecución y el arte de escribir* puede encontrarse un pequeño catálogo de estas estrategias. Allí se establece que los autores del racionalismo clásico despliegan un arte de escribir que consiste en hacer convivir en un mismo discurso dos enseñanzas diferentes: una destinada a la mayoría de las personas y otra a los filósofos o futuros filósofos. La primera enseñanza puede apreciarse en la superficie del texto y suele ser de carácter convencional o edificante. En este nivel, el filósofo hace uso de ardidés poéticos y presenta historias probables, opiniones posibles o "mentiras nobles". La segunda enseñanza, en cambio, pone en duda las certezas expresadas de modo explícito y sugiere preguntas o modos menos ortodoxos de abordar los problemas tratados por el autor. Para eso, se intenta llamar la atención de los más conscientes o inteligentes, presentando anomalías en el discurso explícito. Se introduce, por ejemplo, un plan poco claro, se incurre en contradicciones, se repiten ideas de modo inexacto, se utilizan expresiones extrañas, se presenta las citas y referencias de manera levemente misteriosa o rara, se recurre a seudónimos y se usan personajes de mala reputación para exponer argumentos supuestamente odiosos de modo muy persuasivo. Además, detalla Strauss en *Persecución y el arte de escribir*, un autor que quiere esconder

sentido general (sólo bromeando puede alguien hablar de comedias exuberantes y llenas de color con tan poca gracia), Strauss presenta algunas ideas sugerentes. Ideas ricas, interesantes, a las que sólo se accede después de atravesar el bosque de árboles repetitivos. Si, como sugiere Strauss, las comedias de Aristófanes presentan equivalentes cómicos de asuntos serios (presentan por ejemplo, a un Sócrates menesteroso e indiferente a las picaduras de las pulgas como equivalente de la austeridad y la resistencia socrática), los textos del libro de Strauss sobre las comedias de Aristófanes parecen equivalentes monótonos de los disparates aristofánicos.

Por otra parte, Strauss presenta sus ideas de modo desordenado y no permite una lectura de sobrevuelo de los temas centrales de la obra. A pesar del orden (extraño) que el autor propone cuando separa su libro en "*Las Nubes*" y "Las otras comedias", hace señalamientos importantes sobre *Las Nubes* en medio de sus comentarios sobre otras piezas. De esta manera, guarda sus sugerencias e insinuaciones para aquellos lectores que se toman el tiempo de leer todo el libro con cuidado.

Este intento de ocultar ciertas opiniones a los lectores con poco tiempo que perder o con poca capacidad de atención puede verse también en el capítulo dedicado a *Las Nubes*. Es en medio de repeticiones y descripciones más o menos literales del resumen de rigor, que el autor desliza algunos comentarios que hacen a su interpretación singular de la comedia. Así, si uno quiere comprender la enseñanza de Strauss no puede dejar de lado las partes aparentemente inconducentes, lo importante se encuentra siempre escondido entre los pliegues de lo banal.

### *Las Nubes*

---

sus enseñanzas más profundas puede entregar sus ideas más polémicas envueltas en palabras y técnicas pedantes para cansar a los lectores menos dispuestos a hacer esfuerzos: puede abusar de los términos técnicos, de citas y descripciones de detalles sin importancia. Sólo al llegar al corazón del argumento, este escritor debería introducir tres o cuatro frases capaces de seducir a los que son aptos para disfrutar del pensamiento. En este sentido, Strauss señala que las enseñanzas más importantes suelen encontrarse en el medio, en el núcleo del texto, en aquel lugar central que queda protegido por las partes que reciben generalmente la atención de la mayoría de los lectores, la introducción y las conclusiones.

Una vez establecido el marco de lectura que propone Strauss sobre Aristófanes, pasemos ahora a estudiar su interpretación de una comedia a la que el autor concede una importancia particular: *Las Nubes*.

*Las Nubes* empieza con un soliloquio de Estrepsíades, un ciudadano común que no puede dormir porque lo aquejan las preocupaciones: no sabe cómo va a pagar las deudas que su hijo lo llevó a contraer. Finalmente, el personaje llega a la conclusión de que necesita la ayuda de su hijo para salir del aprieto en el que se encuentra y decide despertarlo. Fidípedes jura primero que va a ayudar, pero cuando se entera de cuál es el plan, se niega rotundamente. El padre quiere que deje sus hábitos y se una a la escuela de Sócrates, donde podrá aprender trampas y ardides para salvar a la familia de las deudas. Ante la negativa de Fidípedes, Estrepsíades se ve obligado a probar suerte él mismo. Está viejo y teme no poder seguir las enseñanzas que quiere recibir, pero su situación lo empuja a emprender la aventura de todas maneras.

Estrepsíades es recibido en la escuela de Sócrates por un discípulo del maestro y ya en el discurso del discípulo y en su proceder se puede entrever la torpeza de Sócrates: se supone que los estudios de su escuela son misteriosos y deben ser secretos, pero le son revelados al primer hombre que manifiesta querer saberlos; se supone también que son profundísimos, y nos enteramos por su alumno que versan sobre asuntos tales como la cantidad de veces que salta lo largo de sus patas una pulga. Entretanto, la pulga de la que se habla es una que ha picado al maestro y a uno de sus amigos: el filósofo y sus alumnos son sucios, menesterosos. Después de que el discípulo le cuenta alguna de las proezas de Sócrates (todas ridiculeces y sutilezas llevadas adelante con animales e insectos), Estrepsíades arde en deseos de conocer al maestro.

Entran entonces al “pensadero” y Estrepsíades ve a algunos discípulos de Sócrates, que de acuerdo con las palabras del guía, llevan una vida muy ascética y sacrificada. El guía le muestra también las diferentes investigaciones que se desarrollan en la escuela: astronomía y geometría, por ejemplo. Una de las tareas de los estudiosos es medir la tierra y entonces se le enseña a Estrepsíades un mapa. Pero

el nuevo aprendiz carece de la capacidad de abstracción que requiere la comprensión de un mapa, todo lo que escucha lo interpreta de modo literal. Como espejo de la tierra que él conoce, espera ver a la gente y los campos a los que está acostumbrado. También espera que los investigadores, que poseen esa miniatura de la vida real, sean capaces de mover las porciones de territorio y alejar a Atenas de Esparta. Pero los estudiosos no pueden modificar la realidad con sus teorías y artefactos, y no resulta claro tampoco que esa posibilidad les interese. Strauss comenta sobre este incidente que Sócrates y sus amigos no tienen preocupaciones patrióticas<sup>10</sup>. El Sócrates aristofánico no se preocupa por la ciudad ni por el destino de sus conciudadanos. Y, aun si quisiera, no podría ayudarlos mucho.

Finalmente, Estrepsíades llega a ver a Sócrates: está suspendido en el aire en un cesto, estudiando el sol desde lo alto. El maestro desciende a pedido del recién llegado, le pregunta qué quiere y lo trata de "efímero": para él la guerra y Estrepsíades son igualmente despreciables porque son efímeros<sup>11</sup>, explica Strauss, que va subrayando la figura del filósofo apasionado por su actividad y peligrosamente indiferente a los asuntos cotidianos.

A continuación, Sócrates inicia a Estrepsíades en el culto a las Nubes. Dice que las Nubes apoyan a habladores, adivinos, médicos y poetas, quienes a cambio de este apoyo les dedican canciones y otras cosas musicales. Strauss observa que al retratar a Sócrates como uno de los que veneran y son apoyados por las Nubes, Aristófanes deja entrever que Sócrates y él pertenecen a la misma especie, aunque a distintas subespecies<sup>12</sup>. Esta cercanía entre Sócrates y Aristófanes será importante para Strauss y también para la comprensión de la disputa entre poesía y filosofía que el autor encuentra en las obras clásicas.

Estrepsíades entiende que entre los beneficiados por las Nubes están los poetas y comenta que a cambio de sus creaciones en favor de las diosas reciben succulentas comidas. Pero, de acuerdo a cómo ha sido presentado Sócrates hasta aquí, podemos suponer que él no venera a las Nubes para obtener una vida confortable, señala

<sup>10</sup> Strauss, Leo, *Socrates and Aristophanes op. cit.*, p. 14.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 17.



Strauss. Parece ser que la especie de los favoritos de las Nubes, arriesga Strauss, consiste en dos subespecies: una de muertos de hambre y otra que no pasa hambre<sup>13</sup>. De esta manera risueña, Strauss recalca una crítica central contra la filosofía presente en la comedia: preocupados por asuntos que no seducen a la mayoría, los filósofos no dedican esfuerzos a ganarse la vida y a ocupar una posición social que les permita defenderse de sus enemigos. Los poetas, en cambio, son capaces de brindar placer a los individuos y de favorecer a la ciudad. Su actividad es valorada y recompensada por la comunidad.

Estrepsíades está impresionado con su descubrimiento de las Nubes. Y Sócrates lo sorprende aún más cuando declara que ellas son las únicas diosas verdaderas. Las deidades de la ciudad son vagas palabras: Zeus no existe. Como es sabido, hacer este tipo de afirmaciones era un crimen capital y lo que le pasa al filósofo al final de la obra es poco en relación con su osadía, aunque es lo máximo que puede sucederle dentro del esquema de una comedia<sup>14</sup>. La obra de Aristófanes advierte de esta manera al filósofo sobre los peligros de su impiedad mal disimulada.

Pero Sócrates no se contenta con desconocer a los dioses de la *polis* e introducir nuevas deidades, también brinda explicaciones nuevas sobre los fenómenos naturales. Son las Nubes las que provocan la lluvia y los truenos, explica a Estrepsíades. Hay algo que las mueve, sí, pero no es Zeus como piensa el vulgo, sino el vórtice etéreo.

El alumno está fascinado por las palabras del maestro, pero quiere pruebas. Sócrates le explica entonces la génesis de los truenos haciendo una analogía con los trastornos intestinales que se producen después de una gran comilona. Estrepsíades se ilumina con esa metáfora casera y acepta la idea. Pero algo más lo perturba: se supone que los rayos son un medio de Zeus para castigar a los que cometen perjurio. ¿No son los truenos un castigo divino? Claro que no, explica Sócrates, que no duda en descartar las creencias de su nuevo discípulo. Esa idea es anticuada, señala, y observa que los rayos impactan más en templos que en injustos. De esta manera, Sócrates

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 11.

desacredita lo elevado quitándole esplendor y eficacia. Los truenos son fenómenos físicos como los desarreglos corporales y no hay castigo divino para las injusticias. Y si el filósofo trata de anticuado a Estrepsíades es porque lo ancestral protege siempre lo elevado rodeándolo de un esplendor sobrecogedor<sup>15</sup>. Así, en la escuela de Sócrates se desacredita a los dioses y se pone en duda la legitimidad o eficacia de la justicia. Y como va a mostrar el desenlace de la historia, no es sólo la vida del filósofo la que se pone en riesgo por esta imprudencia: los pilares de la comunidad también están en juego.

Pero aunque Estrepsíades parece por momentos entender las enseñanzas que se le transmiten, decepciona repetidamente al maestro con su estupidez. Así, en vistas de su incapacidad, Sócrates trata de instruirlo en materias más simples, pero el alumno no parece capacitado ni dispuesto: todo lo que quiere es que se le enseñe a hacer trampa con las palabras, quiere aprender el Discurso Injusto para salvarse de sus acreedores. Sócrates le explica que antes tiene que entender otras cosas, pero Estrepsíades sigue mostrándose tonto y obstinado. Finalmente, ante una respuesta descabellada del discípulo, Sócrates pierde la paciencia y decide echarlo de la escuela.

Estrepsíades se encuentra entonces desesperado. No ha aprendido a hablar de manera inteligente y no va a poder por lo tanto engañar a sus acreedores. Está arruinado. Esta situación podría conducir a un final feliz: Sócrates sería dejado en paz, comenta Strauss<sup>16</sup>. Pero esto no sucede porque las Nubes aconsejan a Estrepsíades que convenza a su hijo de ir a la escuela de Sócrates. Envalentonado por los consejos de las nuevas deidades, Estrepsíades consigue esta vez persuadir a Fidípedes, que se deja llevar por su padre al pensadero.

Así, Estrepsíades pone a su hijo en manos de Sócrates y le pide que lo instruya. Solicita, sobre todo, que se le enseñe el Discurso Injusto, para que pueda después ayudarlo a engañar a los acreedores. Vemos así que no es Sócrates el que quiere corromper al joven, sino su propio padre. Pero el filósofo no rechaza el pedido enteramente: dice que Fidípedes será expuesto directamente al Discurso Justo y al

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27.

Discurso Injusto. El maestro no enseña la injusticia, se limita a mostrar a sus discípulos el intercambio entre la justicia y la injusticia. De hecho, mientras los dos discursos discuten, Sócrates no interviene. No es su culpa si el Discurso Justo se queda sin argumentos y termina por pasarse al lado de los injustos.

Sin embargo, la instrucción de Fidípedes no termina con la victoria del Discurso Injusto. El joven ni siquiera está íntimamente conmovido cuando la contienda termina. El verdadero cambio se comprueba recién después de la enseñanza que Sócrates le da en privado, fuera del escenario, en secreto o espaldas del público. No sabemos qué sucede durante esa instrucción, pero constatamos una transformación notoria cuando el muchacho vuelve a la compañía de su padre.

Estrepsíades se siente alegre, esperanzado. Tanto, que cuando los acreedores tocan a su puerta para reclamar lo que se les debe, Estrepsíades se burla de ellos con ardidés discursivos. Parece seguro de poder escapar a sus obligaciones gracias a las técnicas que él y su hijo han aprendido en la escuela de Sócrates. Las Nubes, en cambio, que presencian la escena, presagian grandes males para el imprudente. Pero el castigo no aparece de la mano de los acreedores, sino del propio hijo del viejo. Fidípedes golpea a su padre, lo confunde con sus nuevas capacidades retóricas y hasta consigue convencerlo en principio de que actúa con justicia. De todos modos, Estrepsíades no pierde el buen talante: admira las habilidades del muchacho.

Es recién cuando Fidípedes toma a la ligera el incesto que el padre desespera. La obra deja ver que Estrepsíades es un truhán, un sinvergüenza simple, que carece de grandes intereses o aspiraciones, pero que ama a su mujer y su hijo sobre todas las cosas, por los que trabaja y se endeuda. La interdicción de golpear a los padres y la prohibición del incesto protegen a la familia de los deseos desbordantes de los seres humanos, y el hombre entiende entonces que si ciertas reglas se ponen en duda, todo lo que él más quiere puede estar en riesgo. Es en ese momento que comprende la verdadera malignidad de la enseñanza socrática y abjura de su devoción al maestro. Estrepsíades se indigna cuando comprende el peligro que el cuestionamiento de las leyes representa para sus propios intereses. Pero no dirige su enojo contra su hijo o contra su propio deseo de romper las reglas para aliviar sus angustias personales;

Estrepsíades se arrepiente de haber desdeñado a los dioses y declara culpable a Sócrates de su confusión. El filósofo y su escuela deben ser destruidos, decide, y se dirige al pensadero para quemar a los que pretenden conocer el lado de las cosas que los dioses no quieren mostrar.

Así, el final edificante de *Las Nubes* termina con el (parcial) arrepentimiento del corrupto y el escarmiento del filósofo, que sufre la suerte que se merece. Y aunque la comedia parece, a primera vista, un ataque malicioso contra Sócrates, Strauss propone leerla como una advertencia de alguien que se encuentra cerca del filósofo, pero critica algunos aspectos decisivos de su vida (el poeta y el filósofo son de la misma especie, pero de diferentes subespecies, adelantábamos más arriba).

Para interpretar la advertencia de Aristófanes, Strauss propone tomar en cuenta la obra del poeta en general, que trata de diferentes maneras los temas centrales que se ven desarrollados en la pieza sobre Sócrates: las relaciones complejas entre familia y ciudad, entre naturaleza y convención, las tensiones entre aquello que da placer y aquello que es justo, y los conflictos y continuidades entre lo moderno y lo antiguo. Se trata de problemas políticos de primer orden y el comediante propicia reflexiones profundas sobre estas cuestiones a partir de historias disparatadas y bromas descabelladas. En este sentido, de acuerdo con Strauss, Aristófanes compone comedias absolutas: contienen tanto lo cómico como lo serio, pero lo serio aparece en las piezas con el aspecto de lo ridículo. El poeta es capaz de abordar los asuntos más graves sin romper el efecto cómico de sus trabajos.

Como ya mencionamos, entre los asuntos serios que son presentados en las comedias de Aristófanes está la justicia: el comediante muestra, aunque apelando a la risa, lo que es justo y bueno para la ciudad. Uno de los problemas relativos a la justicia que parecen ser centrales para Aristófanes es el de la relación entre naturaleza y convención. Sus comedias muestran a la naturaleza como realidad primera, siempre heterogénea, misteriosa y nunca enteramente abordada por ley alguna. Pero evidencian también que esa naturaleza se da dentro de lo humano reglada por normas y convenciones. De cualquier manera, estos dos registros aparecen recurrentemente en tensión: no hay ley que pueda contener enteramente la naturaleza desbordante de

los hombres. Así, las comedias de Aristófanes revelan la relación siempre problemática entre *nomos* y *physis*, el carácter precario de todo orden. Como adelantábamos en la introducción de estas páginas, la comedia trabaja con la incongruencia, la discrepancia y la contradicción en el seno de lo humano.

### *La Asamblea de las Mujeres y Las Avispas*

En este sentido, *La Asamblea de las Mujeres* resulta particularmente elocuente<sup>17</sup>. La comedia empieza con la decisión de un grupo de mujeres de hacerse pasar por hombres para tomar la asamblea de la ciudad. Pronto toman medidas decididamente revolucionarias: se resuelve la posesión común de todas las propiedades y el usufructo colectivo de los cuerpos. Eso sí, para evitar que los feos o indeseables se queden sin el disfrute de los placeres de todos, se establecen reglas para la sexualidad: todo hombre y toda mujer podrá deleitarse con el cuerpo que más desee, pero siempre que haya más de un candidato a los favores de alguna persona, deberá darse prioridad a los menos atractivos. La ley tiene el noble propósito de asegurar la felicidad de todos, pero da lugar a varios problemas. Resultan particularmente risibles las peleas que surgen en el momento en el que un bello muchacho pretende a una joven atractiva. La muchacha intenta corresponder a su enamorado, pero la unión se ve entorpecida por las pretensiones de varias ancianas que aparecen para reclamar su prioridad. Finalmente, el joven codiciado se ve arrastrado por una vieja que no está dispuesta a dejarlo hasta que cumpla con sus deberes de buen ciudadano. En este sentido, aunque la sanción de la posesión colectiva de todo parece una utopía deseable en principio, los conflictos que van apareciendo a la hora de aplicarla revelan que determinados impulsos, deseos y pasiones humanas no pueden ser "moldeados" por ley alguna.

También en *Las Avispas* se puede ver el carácter obstinado de la naturaleza. La obra trata de un hombre acomodado que intenta enderezar a su anciano padre, demasiado afecto a asistir a los tribunales para castigar severamente a todos los

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, pp. 263-282.

acusados. El viejo, inmovible, parece impulsado por un odio salvaje hacia el resto de los seres humanos. El hijo pretende que el padre se dedique a disfrutar de los placeres refinados de la clase alta y que abandone esa costumbre maliciosa que lo mezcla, además, con los ciudadanos pobres: ellos se ven obligados a levantarse temprano para participar de los jurados y ganar así el dinero necesario para su subsistencia. Luego de un gran esfuerzo físico y de varias trampas ingeniosas, el hombre consigue convencer a su padre de que se quede en su casa. Pero Filocleón, el obstinado anciano, no satisface verdaderamente los deseos de su hijo. Abandona su antigua austeridad, acepta dejar los tribunales y hasta consiente en asistir a una fiesta de alta sociedad. Pero el viejo no se comporta como un buen caballero: en cuanto come y bebe como el resto de los invitados, Filocleón no se abandona a los pequeños excesos de las clases refinadas, sino que comete varios actos de violencia y ultraje. "Su naturaleza salvaje –comenta Strauss sobre este incidente– puede ser encauzada por diferentes canales, pero es imposible someterla"<sup>18</sup>. La naturaleza amarga y furiosa del personaje no puede ser transformada con pedidos, consejos o argumentos. En este sentido, así como Estrepsíades es capaz de entender el contenido superficial de las enseñanzas de Sócrates, pero no puede ser modificado íntimamente por la instrucción del maestro, Filocleón tiene la posibilidad de cambiar el curso de su violencia o misantropía, pero no puede dejar de lado su maldad. La naturaleza pone límites poderosos a la voluntad y la razón humanas, sugiere de esta manera Strauss.

### El olvido de la fuerza de la *physis*

Aristófanes consigue así con sus comedias desfogar el deseo de las personas de sortear las reglas y prohibiciones que soportan a diario y a la vez advertir a los filósofos, políticos y demagogos sobre los límites de la razón y del *nomos* en general para "moldear" la naturaleza. Desconocer esta realidad, advertirían las obras de

---

<sup>18</sup> Strauss, Leo "The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures", *op. cit.*, p. 147 [Traducción: Strauss, Leo, "El problema de Sócrates: cinco conferencias", en Pangle, Thomas L. (ed.), *El renacimiento del racionalismo político clásico*, Buenos Aires - Madrid, Amorrotu editores, 2007, p. 188].

Aristófanes, puede ser peligroso tanto para la ciudad como para aquellos que la niegan. Y ese es justamente el error de Sócrates. Aristófanes presenta al filósofo como a un apasionado estudioso de la naturaleza que desconoce la realidad política y no tiene conciencia de su rol en la *polis*. Sócrates olvida incluso que su supervivencia depende de la ciudad y no tiene cuidado del efecto de sus enseñanzas en la estabilidad social. Sócrates carece de auto-conocimiento y de prudencia o *phronesis*. No comprende la especificidad de la vida política, que depende de un equilibrio difícil entre ley y naturaleza y pone en duda las autoridades y certezas que dan cauce a los impulsos humanos dentro de la comunidad política.

Strauss señala especialmente un dato que Sócrates desatiende: la desigualdad entre los hombres<sup>19</sup>. De acuerdo con el autor, los problemas que el filósofo genera en la *polis* no tendrían lugar si todos los seres humanos pudieran dedicarse a la contemplación, si pudieran guiarse por explicaciones racionales o ser iluminados por las preguntas filosóficas, pero eso no es posible. Sócrates se empeña en educar a Estrepsíades, lo expone a ideas revolucionarias o contrarias a las opiniones de la comunidad, y en su fracaso amenaza su propia vida, la del sujeto incapaz de comprenderlo y la de la ciudad toda. Sócrates no ve, sugiere Strauss, que hay determinadas naturalezas que no pueden ser transformadas por la acción humana.

Pero si Strauss sugiere ver a *Las Nubes* como una advertencia amistosa y no como un ataque destructivo es porque observa que el poeta y los filósofos tienen mucho en común. En la introducción de *Sócrates y Aristófanes* Strauss comenta que el maestro y el comediante se encuentran frente a nosotros en el *Banquete* de Platón, que según se presenta, tiene lugar unos siete años después de la primera representación de *Las Nubes*. Los personajes participan de una celebración, al final de la cual sólo quedan despiertos y sobrios tres hombres, entre ellos Aristófanes y Sócrates. Platón muestra a los personajes involucrados en una conversación acerca de la comedia y la tragedia, y Aristófanes termina por aceptar el punto de vista socrático. "En la única presentación platónica de Aristófanes, el poeta parece estar muy cerca de

---

<sup>19</sup> Strauss parece aceptar la idea de Platón expresada en la *Carta II* que él mismo cita: existen diferencias importantes entre los hombres y la mayoría no puede beneficiarse de las enseñanzas de la filosofía.

Sócrates<sup>20</sup>, comenta Strauss al respecto. No sólo son ellos los únicos, junto con otro artista, que permanecen en pie mientras el resto duerme, también están de acuerdo sobre un asunto de importancia para el arte dramático. Como Strauss sugiere en más de una ocasión, Aristófanes y el filósofo parecen pertenecer a la misma especie. Pero volveremos a esta escena del *Banquete* más adelante.

### *La Paz*

Esta coincidencia es retomada por Strauss en sus comentarios de *La Paz* y *Las Aves*, que se encuentran en el centro de su libro sobre Sócrates y Aristófanes. Según su perspectiva, *La Paz* presenta la metáfora más excelente de la tarea del poeta cómico<sup>21</sup>. El protagonista de la obra, Trigeo, decide viajar al cielo en el lomo de un escarabajo pelotero para encontrarse con Zeus o con la causa de los males de los griegos. El bicho que lo transporta es un animal desagradable que se alimenta de excrementos y es más sucio que los cerdos. Ese ser asqueroso, que se siente atraído por todo lo que nuestra naturaleza y nuestras convenciones encuentran nauseabundo y repelente, es el único que puede cumplir el rol de Pegaso y llevar al personaje de la obra (que es el poeta con un ligero velo<sup>22</sup>), hasta lo más alto, hasta el lugar donde moran los dioses y desde donde se puede ver mejor a los hombres.

Y, aunque el escarabajo sugiere en primer lugar lo escatológico, también refiere a los otros ingredientes bajos de la comedia aristofánica: las vulgaridades de todo tipo, las calumnias, insultos, blasfemias, chismes y ridiculeces. Es en el lomo de esas cosas pestilentes que Aristófanes nos transporta al cielo. Por supuesto, esos elementos no podrían ser parte de la comedia si nuestra naturaleza no se sintiera de algún modo atraída por ellos: existe un deseo por lo desagradable que está prohibido o impedido por las normas sociales y que encuentra satisfacción en las obras del comediante. En este sentido, comenta Strauss, la naturaleza humana ansía aliviarse

---

<sup>20</sup> Strauss, Leo, *Socrates and Aristophanes op. cit.*, p. 5.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>22</sup> Strauss, Leo, “The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures”, *op. cit.*, p. 147 [Trad: p. 188].



del peso de la convención –por más saludable y necesaria que esta pueda ser– y las piezas de Aristófanes le brindan ese placer. Pero no se trata solamente del gusto por lo bajo que encuentra sosiego en las comedias; también los deseos que exceden o superan las reglas sociales se ven favorecidos. Así, tanto aquello que desborda la comunidad política por lo bajo, como lo que lo hace por lo alto, tiene lugar en el arte aristofánico: los impulsos más primarios y los anhelos espirituales más excelsos son acogidos por el poeta cómico<sup>23</sup>.

Por otra parte, Aristófanes se muestra a sí mismo, disfrazado de Trigeo, subiendo hasta las mayores alturas, desde donde dice que puede ver y comprender mejor que el resto de los hombres. De esta manera, el poeta se define como un ser afecto a la observación o contemplación, como alguien que, al igual que los filósofos, busca el conocimiento. Con una metáfora risueña, el poeta revela así su relación íntima con la filosofía, aquella práctica que busca trascender la ciudad y sus convenciones para ver o comprender mejor. Incluso los problemas y escollos de la propia sociedad se ven con mayor claridad desde las alturas de la comedia: como sugerimos desde el comienzo de este trabajo, la comedia puede brindar una visión privilegiada sobre los asuntos políticos. A caballo del escarabajo pelotero, Aristófanes vuela como Sócrates por encima de las limitaciones de la ciudad: ambos son miembros de la misma especie.

Además, una vez en el cielo, Trigeo comete las peores herejías: desobedece las órdenes de Zeus de no desenterrar a la paz del agujero en el que está confinada (desafía a los dioses porque está decidido a terminar con la prolongada guerra de la que participa su ciudad), engaña y corrompe a Hermes para que lo ayude en su empresa y pone en duda las explicaciones teológicas de las cosas. Vemos entonces que el poeta es impío, como el filósofo. Como miembro de la especie que se eleva por encima de las limitaciones de la ciudad, es capaz de poner en duda las certezas de su propia comunidad, de cuestionar la autoridad de los dioses y de ensayar varias respuestas revolucionarias (aunque disparatadas) con sus obras.

---

<sup>23</sup> Strauss, Leo, *Socrates and Aristophanes op. cit.*, p. 140.

Pero existe una gran diferencia entre Trigeo y el Sócrates aristofánico: mientras *La Paz* culmina con el éxito indudable del personaje que representa al poeta, *Las Nubes* termina con la quema de la escuela de filosofía. Trigeo consigue ganarse el favor de algunos dioses y hombres para que lo ayuden a desenterrar a la paz y salva así a su patria de la guerra. El hombre vuelve entonces a la tierra victorioso y es celebrado por muchos de sus conciudadanos, que se sienten agradecidos de poder volver a disfrutar de la vida tranquila. Además, el poeta obtiene para sí algunos beneficios privados. Sócrates, en cambio, no gana nada con las acciones que lleva a cabo en la comedia, y nadie en la ciudad lo ayuda cuando es atacado por un hombre injusto. Así, aunque el poeta y el filósofo tienen mucho en común, pertenecen a diferentes subespecies: una es triunfante, útil y amada por la ciudad; la otra, derrotada y despreciada. Como ya se dijo, esta última es además peligrosa porque corroe los principios básicos de la comunidad y amenaza así la tranquilidad de la ciudad en general y las condiciones para las actividades como la poesía en particular.

Esto nos permite decir que Aristófanes no se opone completamente a la filosofía, sino que rechaza un tipo particular de filosofía: aquella que es independiente de la poesía y que por su carácter tosco o poco musical perturba a la ciudad<sup>24</sup>. Esta diferencia entre la filosofía que se encuentra en la base de la comedia aristofánica y aquella que practica Sócrates (o el Sócrates de Aristófanes), es tratada de modo más o menos explícito por Strauss en su comentario sobre *Las Aves*.

### *Las Aves*

En la comedia vemos a dos atenienses que, cansados de los pleitos legales y las acusaciones constantes, deciden abandonar la ciudad. Buscan un lugar en el que puedan llevar una vida tranquila, placentera y feliz. Pero cuando llegan al lugar en el que esperan encontrar información sobre la ubicación de ese espacio de felicidad, uno de los hombres concibe una idea más ambiciosa: fundar una nueva comunidad. No sin

<sup>24</sup>"Aristófanes no se opone a la filosofía en general, sino solamente a una filosofía que, desatendiendo a *Eros*, no tiene vínculo con la poesía" *Ibid*, p. 173 (Trad. Propia).

algunas dificultades, los protagonistas consiguen dar nacimiento finalmente a la novedosa ciudad: se trata de una patria compuesta de aves, de la que los recién llegados participan convirtiéndose ellos mismos en seres voladores. Pronto forman parte de una nación muy poderosa, dado que al ubicarse entre la morada de los dioses y la tierra, las aves consiguen imponer sus reglas a todos los seres: pueden impedir el paso de los humos sacrificiales que realizan los hombres para sus divinidades y someter, de esta manera, a los dioses. Las aves se convierten así en las nuevas divinidades y se brindan a sí mismas leyes que no respetan los dictados de Zeus ni las reglas de justicia humana: su ciudad es una celebración del placer natural, liberado de todas las prohibiciones<sup>25</sup>.

Envalentonadas por su nuevo poderío, las aves enseñan a los hombres, durante la parábasis, la verdad desconocida acerca del origen del mundo. Explican que en el principio existían el Caos, la Noche, el Erebo y el Tártaro. De un huevo hijo de la noche surgió *Eros*, que las engendró a ellas, antes de que existieran siquiera los inmortales. Las aves se presentan así más antiguas que los dioses todos, a excepción de *Eros*, del que desciende todo lo que hay.

Al igual que Sócrates en *Las Nubes*, entonces, esta comedia introduce una explicación de las causas primeras o del origen del mundo. Pero se trata de una explicación diferente: si el filósofo propone al aire como principio rector, las aves exaltan a *Eros*. Sócrates rebaja todas las autoridades e ideales y no deja espacio para lo noble o lo bello. Las aves, en cambio, otorgan el lugar más importante al dios que consagra lo que es festivo y hermoso. Strauss sugiere que la explicación de las aves coincide con la perspectiva del poeta, que ama lo bello y busca plasmarlo en sus obras. El artista necesita de la inspiración divina y encuentra en *Eros* el deseo potente de superar los límites de su individualidad y abrazar el todo con metáforas y creaciones.

Pero Aristófanes sabe, además, que los principios sagrados pueden inspirar a *todos* los hombres a llevar adelante las mejores acciones y las más resplandecientes

---

<sup>25</sup> Strauss, Leo, “The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures”, *op. cit.*, pp. 148-149 [Trad: p. 189].

obras: los dioses inspiran lo noble y lo bello a la humanidad. Esta dependencia de los dioses explica, de acuerdo con Strauss, el hecho de que el poeta sea más respetuoso con Zeus y las otras divinidades. Mientras Sócrates asegura simplemente que Zeus no existe, las obras de Aristófanes muestran personajes empeñados en conversar y negociar con los dioses.

Claro que el hecho de que el poeta sea más respetuoso que Sócrates de las divinidades de la ciudad no lo convierte en piadoso u obediente. Como vimos en nuestra breve presentación de *La Paz*, los héroes de Aristófanes cometen terribles herejías. Sucede que para florecer, las artes necesitan de cierta estabilidad social y tranquilidad política, y para propiciar esas condiciones, el comediante necesita mitigar la influencia de ciertos dioses que inducen al sacrificio y a la guerra, y favorecer a las divinidades que inspiran las actividades musicales y el amor.

Así, las comedias de Aristófanes celebran a *Eros* y muestran su importancia primordial en los asuntos humanos, de los que ningún hombre puede desentenderse por completo<sup>26</sup>.

El poeta es impío, pero es prudente y respeta lo que hay de más útil en la ciudad. Además, ama la belleza y busca cuidar y favorecer lo más excelso, lo festivo y resplandeciente. En este sentido, sugiere Strauss, *Las Nubes* puede entenderse como una queja por la falta de *Eros* en la actividad de Sócrates. El filósofo se desentiende de todo lo que concierne a la ciudad, no valora sus defectuosas reglas y convenciones, no encuentra importante sus premios y castigos, ni se conmueve con la belleza de la que es capaz. Al pretender trascender todo lo que es efímero, el filósofo se muestra antierótico, indiferente a la belleza humana de la que la poesía es una celebración.

Así, el poeta cómico explora según Strauss en sus obras ciertos problemas políticos de gran importancia. Sus actos, personajes y bromas contienen profundos estudios no solo sobre las potencias que animan a toda sociedad, sino también sobre la fragilidad y los contornos de todo orden. *Eros*, los deseos divergentes de los seres humanos y los diferentes cuestionamientos de las reglas y convenciones, son parte de la materia de la que están hechas las historias de Aristófanes. Pero como obras

---

<sup>26</sup> Leo Strauss, *Socrates and Aristophanes op. cit.*, p. 173.

absolutas, las comedias del poeta consideran también su propio rol en la comunidad que caricaturizan y presentan en este contexto un elogio de la poesía. De esta manera, la comedia propicia y presenta una reflexión tanto “sabia” como popular sobre asuntos políticos y en este sentido sabe ser útil tanto para la comunidad como para el pensamiento político.

### La respuesta erótica de Platón

Esto podría ayudarnos a comprender, según Strauss, la respuesta que da Platón en el *Banquete* a las críticas del poeta. En ese diálogo, que como ya se dijo muestra a Aristófanes y Sócrates conversando, los personajes participan de una fiesta en la que los invitados acuerdan hacer elogios a *Eros*. A diferencia del retrato aristofánico de Sócrates, el maestro es presentado aquí por su discípulo como un hombre enteramente erótico. Tanto, que sus encomios al dios del amor y del deseo superan a los discursos de algunos de los mejores poetas de la ciudad, que se encuentran también presentes en el convite. En su relato, Sócrates dice que fue instruido en las artes relativas al amor por una mujer, Diotima, y Strauss señala que esto podría indicar que el filósofo acepta que en algún momento, antes del encuentro con su maestra –o de las advertencias de Aristófanes–, fue ignorante o no supo apreciar correctamente al dios. En este sentido, Platón revela, según la mirada straussiana, que ha comprendido las exhortaciones del poeta y que concede una importancia central a *Eros* en los asuntos humanos.

Sin embargo, los bellos discursos que Aristófanes y Sócrates pronuncian en el *Banquete* no coinciden enteramente. Tienen en común que señalan a *Eros* como impulso que conduce hacia la felicidad y mueve tanto al cuerpo como a las capacidades más altas de los seres humanos. Pero Strauss señala una diferencia crucial: mientras el poeta describe a *Eros* como un impulso horizontal, que conduce por igual a todos los hombres hacia su propia naturaleza, el filósofo establece la posibilidad de un ascenso desde formas primarias de *Eros* hacia formas más perfectas (y ubica a la filosofía en el escalón más alto de ese despliegue).

En este sentido, cuando Strauss sostiene que Aristófanes y Sócrates pertenecen a la misma especie pero a diferentes subespecies, señala que ambos se basan en la filosofía, pero de diferente manera. Al postular un *Eros* horizontal, el poeta da a ver que cree imposible acceder a un conocimiento certero sobre el mundo (si pudiera conocerse el orden de la naturaleza, podría saberse cuál es el mejor modo de vida y podrían jerarquizarse así las actividades o preferencias humanas). La comprensión aristofánica es relativista porque rechaza la posibilidad de acceder a verdades eternas o universales. Si no hay un orden que pueda ser conocido, no existen jerarquías firmes y todas las preferencias humanas tienen igual valor. Sin otra guía que el propio deseo, *Eros* es el único dios natural para los seres humanos. Pero no podemos saber de antemano cuál de sus manifestaciones es más perfecta: lo único firme es lo que consigue cautivar y establecerse. La poesía se presenta entonces como un tipo de actividad basada en la filosofía que, a diferencia de la filosofía de Sócrates, da una importancia primordial a la seducción de la mayoría, a la posibilidad de influir sobre los gustos y pareceres de los hombres y de ganarse su aplauso. La concepción horizontal de *Eros* que presenta Aristófanes tiene así profundas consecuencias en su reflexión política que, como veremos con más detalle a continuación, se diferencia en lo decisivo de la perspectiva política que Strauss adjudica a Platón.

Desde el punto de vista aristofánico, los personajes como Sócrates no buscan ni pueden cautivar a la mayoría. Convencidos de su superioridad, los filósofos se desentienden de los ruidosos asuntos de la ciudad y se consagran con indiferencia a su propia búsqueda, a la búsqueda de la verdad. De esta manera, como se muestra en *Las Nubes*, los filósofos se meten torpemente en problemas y amenazan la tranquilidad de la comunidad.

Platón, por su parte, añade un nuevo término a esta oposición binaria entre el Sócrates aristofánico y el poeta: agrega a un nuevo Sócrates, un Sócrates erótico y prudente, origen de la filosofía política. Así, Strauss observa que los diálogos platónicos responden a los ataques de Aristófanes presentando a un nuevo maestro: un

ser musical y bendecido por *Eros*, que comprende los asuntos humanos y sabe enseñar la virtud a la mayoría<sup>27</sup>.

Pero aunque Sócrates ha adquirido prudencia política y capacidad de seducción en los dramas de Platón, su actividad es diferente de la del poeta: el filósofo político platónico supera al joven Sócrates y al artista. Se trata de un ser superior, cuya excelencia evidente pone en duda el relativismo poético y deja entrever la posibilidad de una vida que se eleva sobre los escollos presentados tanto en la comedia como en la tragedia.

### El platonismo no tradicional de Strauss y la risa de Platón

Pero para llegar al Sócrates que Strauss encuentra en la base de la filosofía política platónica, debemos detenernos antes en la manera en la que el autor se acerca a los diálogos. La interpretación heterodoxa que Strauss propone de Platón surge del estudio de la filosofía medieval que el pensador emprende en la década de 1930. En particular, Strauss encuentra en el filósofo Alfarabi un modo de lectura que resulta fértil para entender o dar sentido a algunos de los misterios más asombrosos de los diálogos de Platón. A diferencia de las perspectivas occidentales canónicas, que tienden a comprender los discursos presentados en las obras del filósofo como propuestas o doctrinas fundamentalmente metafísicas, Farabi estudia los escritos como dramas –en donde no sólo las alocuciones tienen importancia– y presenta la

<sup>27</sup> En las últimas líneas de la última página de su libro dedicado a Sócrates y Aristófanes, Strauss comenta que "[u]no puede tener fácilmente la impresión de que Platón y Jenofonte presentaron sus Sócrates en contradicción consciente con la presentación de Aristófanes. Es ciertamente imposible decir si el Sócrates platónico-jenofónico debe su ser a la poesía tanto como el Sócrates aristofánico" [Strauss, Leo, *Socrates and Aristophanes op. cit.*, p. 314 (traducción propia)]. De esta manera, Strauss se aleja de las perspectivas canónicas, que suelen leer los diálogos de Platón como informes de doctrinas filosóficas y que dejan de lado el costado dramático o artístico de sus obras. También se opone con este gesto a la mirada habitual, que suele considerar que la versión platónica sobre Sócrates se acerca más a la realidad que la comedia de Aristófanes. De acuerdo con el autor, esta tendencia se debe al prejuicio general en favor de la tragedia, considerada más verdadera y profunda que la comedia. Según Strauss, Platón estaba familiarizado con este prejuicio –que no sería privativo de los tiempos modernos– y por eso presenta el destino de Sócrates en tonos fundamentalmente trágicos. Es este mismo prejuicio, asegura Strauss, el que lleva a la mayoría de los lectores a perder de vista los elementos cómicos de los diálogos platónicos [Leo Strauss, "The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures", *op. cit.*, pp. 141-142 (Trad: p. 180)].

filosofía de Platón dentro de un marco político. En este contexto, Farabi pone al conflicto entre filosofía y política en el centro de la obra platónica y Strauss toma sus sugerencias para desarrollar una manera original de comprender el racionalismo clásico. A partir de esta lectura novedosa, el autor encuentra una versión fecunda del origen de la filosofía política, que brinda además una perspectiva fresca de la tradición en general.

La lectura de Platón que ofrece Strauss puede encontrarse en varios textos, que el autor escribió a lo largo de dilatados años. En 1945 el autor publicó "Farabi's *Plato*"<sup>28</sup>, un artículo que da a ver algunos de las claves de lectura que Strauss desarrollaría con los años. En 1957, presentó un texto llamado "How Farabi Read Plato's *Laws*", que luego incluyó en su libro *What Is Political Philosophy?*<sup>29</sup> En 1963, publicó un artículo sobre Platón en la compilación acerca la historia de la filosofía política que llevó a cabo con Joseph Cropsey<sup>30</sup>. En ese ensayo, Strauss se dedica en especial a estudiar la *República*, pero incluye también comentarios sobre el *Político* y las *Leyes*. Un año más tarde presentó una versión más amplia de su comentario sobre la *República* en su famoso libro *The City and Man*<sup>31</sup> (traducido al castellano como *La ciudad y el hombre*). En 1968 incluyó un texto acerca del *Minos* en *Liberalism Ancient and Modern*<sup>32</sup> (*Liberalismo antiguo y moderno*) y en 1973, el año de su muerte, terminó de escribir *The Argument and the Action of Plato's Laws*<sup>33</sup>. Además, Strauss dio cursos y escribió artículos acerca de diferentes diálogos de Platón, algunos de los cuales fueron publicados con posterioridad. "Sobre el *Eutifrón*" fue incluido en un libro editado por Thomas L. Pangle en 1989, titulado *The Rebirth of Classical*

<sup>28</sup> Strauss, Leo, "Farabi's *Plato*", en *Louis Ginzberg Jubilee Volume*, New York, American Academy for Jewish Research, 1945, p. 357-93.

<sup>29</sup> Strauss, Leo "How Farabi Read Plato's *Laws*", en Strauss, Leo, *What Is Political Philosophy?*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, pp. 134-154.

<sup>30</sup> Strauss, Leo, *History of Political Philosophy* (editado con Joseph Cropsey), Chicago, University of Chicago Press, 1987.

<sup>31</sup> Strauss, Leo *The City and Man*, Chicago, University of Chicago Press, 1978

<sup>32</sup> Strauss, Leo, *Liberalism Ancient and Modern*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

<sup>33</sup> Strauss, Leo, *The Argument and the Action of Plato's Laws*, Chicago, University of Chicago Press, 1975.



*Political Rationalism*<sup>34</sup>; y "On Plato's *Symposium*"<sup>35</sup> fue publicado como libro en 2003.

Otros dos artículos, uno acerca de la *Apología de Sócrates* y el *Critón*, y otro sobre el *Eutidemo* aparecieron en el último libro planeado por Strauss, pero publicado después de su muerte: *Studies in Platonic Political Philosophy*<sup>36</sup>. Esta compilación de ensayos, notas y reseñas puede entenderse como una suerte de testamento, de acuerdo con Thomas L. Pangle, uno de los más prominentes discípulos y colaboradores de Strauss, autor de la introducción del libro. De acuerdo con su mirada, Strauss posiblemente sospechaba que ese sería su último libro y quería dar a sus lectores una perspectiva final y abarcadora de su obra<sup>37</sup>.

Pero se trata de un legado complejo o misterioso y su enigma se evidencia del modo más claro en el título: Strauss llamó *Estudios sobre filosofía política platónica* a una compilación de quince textos –aunque pretendían ser más– en la que sólo dos refieren directamente a los diálogos de Platón (si bien Strauss tenía planeado escribir un tercero dedicado al *Gorgias*<sup>38</sup>). El resto trata sobre otros autores antiguos, sobre algunos problemas fundamentales y sobre filosofía moderna. De acuerdo con Pangle, Strauss se conduce aquí como Jenofonte, cuyos títulos aparentemente inadecuados llevan al lector a sentirse perplejo y a hacerse preguntas. ¿En qué es este libro, el posible testamento de Strauss, un estudio en filosofía platónica?, nos obliga así a preguntarnos el autor. Y la respuesta tentativa de Pangle parece ser plausible: los últimos textos reunidos por Strauss son ejemplos, modelos sobre el modo de practicar la filosofía política platónica. Lo que es propio de la filosofía política platónica en el libro no son los temas específicamente tratados (aunque tal vez sí los problemas básicos a los que refieren), sino un modo particular, platónico, de tratar los asuntos

<sup>34</sup> Pangle, Thomas L. (ed.), *The Rebirth of Classical Political Rationalism: An Introduction to the Thought of Leo Strauss*, op. cit.

<sup>35</sup> Strauss, Leo, *On Plato's Symposium* (editado por Seth Benardete), Chicago, University of Chicago Press, 2003.

<sup>36</sup> Strauss, Leo, *Studies in Platonic Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1983

<sup>37</sup> Pangle, Thomas L., "Introduction", en: Leo Strauss, *Studies in Platonic Political Philosophy*, op. cit. pp. 1-2.

<sup>38</sup> El que indica estas intenciones de Strauss es Joseph Cropsey, albacea literario de la obra en ese momento, en sus palabras introductorias a *Studies in Platonic Political Philosophy*, op. cit. p. vii.

estudiados. En este sentido, podemos aventurar nosotros, si el modelo que Platón puso frente a nosotros fue Sócrates, el paradigma de la filosofía que Strauss lleva adelante y propicia es la filosofía platónica<sup>39</sup>. Claro que, dado el carácter elusivo de los escritos de Strauss, estas no pueden ser más que conjeturas.

Pero se trata, por supuesto, de un filosofía platónica straussiana<sup>40</sup>. Strauss propone abordar a cada autor en sus propios términos y aunque interpreta a Farabi, por ejemplo, como un continuador de lo que el pensador medieval entendía como filosofía platónica, también señala que sus condiciones y la forma de su escritura son muy diferentes de aquellas que determinan los diálogos de Platón. Strauss, por su parte, también escribió en circunstancias muy diferentes a las de Platón y Farabi, y estas circunstancias pueden ayudar a comprender –aunque no a definir enteramente– algunas de sus particularidades. Strauss escribe en medio de lo que él mismo define como una crisis de la civilización occidental, que se evidencia en la creencia generalizada en la imposibilidad de la filosofía política. Se trata, en el fondo, de una crisis de la filosofía misma, que ha sido declarada muerta por algunos de los filósofos más importantes de los últimos tiempos (como Nietzsche y Heidegger). En este contexto, la obra de Strauss recurre al legado platónico para poner en duda las conclusiones de la filosofía moderna y para reactualizar una tradición que, de acuerdo con su perspectiva, sigue vigente.

### Una lectura desenfadada y seria a la vez

<sup>39</sup> Un comentario de Strauss en su curso acerca de el *Banquete* parece confirmar esta idea: "When we look at the present situation in the world, this side of the Iron Curtain, we see that there are two powers determining present-day thought. I call the positivism and historicism. The defect of these powers today compels us to look out for an alternative. That alternative seems to be supplied by Plato rather than anyone else." (p. 1). Unas páginas más adelante, sigue: "When we look back (...) we see that there is only one great philosopher who somehow seems to have stood for this principle, that the questions are clearer than the answers to the important questions. That man was Plato." Leo Strauss, *On Plato's Symposium*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>40</sup> Como señalan, por ejemplo, Stanley Rosen ( Stanley Rosen, "Leo Strauss and the Possibility of Philosophy", *op. cit.*, p. 551) y Catherine Zuckert ("Zuckert, Catherine, "Leo Strauss: una nueva lectura de Platón", *op. cit.*, p. 161). Tomamos el ejemplo que sigue del texto de Zuckert recién mencionado.

Sobre su manera particular de interpretar a Platón, Strauss no presenta una explicación exacta, pero brinda algunas claves para desentrañar su manera de entenderla. En primer lugar, Strauss señala que, a diferencia de lo que parecen creer los lectores modernos, no es posible conocer con certeza lo que Platón pensaba sobre los temas que se tratan en sus diálogos. Los diálogos son dramas: tienen personajes, acciones, introducción, desarrollo y desenlace. No pueden ser leídos como informes sobre doctrinas teóricas sino que deben entenderse como obras creadas por la mano humana, como obras de arte. En estas piezas se presentan discursos, pero muchos de ellos se contradicen –de hecho, aparecen en disputa– y son atribuidos a personajes determinados. Pretender adjudicar las alocuciones de los individuos que aparecen en los diálogos al pensamiento del propio Platón es tan absurdo, comenta Strauss, como afirmar que las distintas personalidades que habitan las obras de Shakespeare expresan sus puntos de vista.

Strauss señala entonces que los diálogos de Platón son ficciones, obras de arte cuyos personajes cumplen un rol en la trama, más que expresar opiniones del autor. Sin embargo, hay un individuo prominente en las piezas de Platón, que suele ser considerado portavoz del filósofo: Sócrates. Sobre esto, Strauss observa la dificultad de considerar como portavoz de ciertas ideas definidas a alguien conocido por su ironía. ¿Cómo saber qué piensa Platón a través de las palabras de un hombre irónico? Si hubiese sido siempre irónico, podríamos suponer que el contenido mentado de su enseñanza es el contrario del literal, pero ¿puede alguien ser en todo momento irónico? Y si nadie es constantemente irónico, ¿cómo diferenciar las expresiones francas de las tramposas? Sócrates se revela así más como un ejemplo del enigma que representan los diálogos de Platón que como una solución.

Por otra parte, sabemos por la correspondencia que Platón no pretendía dirigirse a todas las personas de la misma manera. En la *Carta II* citada por Strauss en *Sócrates y Aristófanes*, el filósofo insta a su interlocutor a deshacerse del escrito para evitar que las palabras lleguen a oídos de la mayoría: ciertas enseñanzas, parece sugerir esta recomendación, son adecuadas para algunos y no para otros. Esta idea puede complementarse con las dificultades de la escritura que Sócrates menciona en

el *Fedro*<sup>41</sup>. El maestro dice allí que los escritos son de dudoso valor debido a que pueden ser leídos por cualquier persona y no tienen la capacidad, como el orador vivo, de elegir qué decir y cómo a cada cual. Así, aunque Strauss pone en duda que podamos considerar a Sócrates el portavoz (sin más) de Platón, observa que difícilmente el autor ignorara los problemas señalados por sus personajes: Platón debía estar familiarizado con las dificultades de la escritura.

Sin embargo, Platón escribió obras públicas, obras que no estaban destinadas a ciertos discípulos particulares. Y si confiamos en que el filósofo era un hombre razonable o consecuente, debemos suponer –sugiere Strauss– que se trata de escritos que buscan eludir el problema fundamental de la escritura. Los diálogos de Platón, afirma entonces Strauss, son piezas bien pensadas que consiguen mantener la flexibilidad del lenguaje oral. Son obras que consiguen decir cosas distintas a hombres diferentes<sup>42</sup>. Si no todas las personas están preparadas para entender ciertas ideas o preguntas, como sugiere la *Carta II* de Platón, los escritos deben dejar a esos individuos fuera del mensaje que podría perturbarlos. Para ellos, propone Strauss, los diálogos platónicos ofrecen opiniones beneficiosas. Para los que, en cambio, sí están listos para el ejercicio profundo de pensamiento al que abre la filosofía, los diálogos platónicos indican o insinúan caminos fructíferos de reflexión<sup>43</sup>.

Esto puede verse en la estructura misma de los diálogos: las obras muestran a un hombre –generalmente Sócrates– conversando con diferentes personas y el modo en que el personaje principal se dirige a sus interlocutores cambia de acuerdo a la naturaleza, las habilidades e incluso los humores de los participantes. "[L]os diálogos platónicos –dice al respecto Strauss– nos muestran con mucha mayor claridad de lo que podría hacerlo una epístola, de qué manera el orador principal adapta la enseñanza que transmite en la obra a un público particular y, por ende, cómo se podría replantear esa enseñanza para que fuera válida más allá de la situación particular de dicha conversación"<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Leo Strauss, *The City and Man*, *op. cit.*, pp. 52-53

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 54.

Pero aún si no pudiésemos confiar en estas ideas, por derivarse de las cosas que los personajes de Platón dicen, Strauss señala que contamos con la forma exterior de los diálogos para guiarnos en su interpretación. El autor propone entonces acercarse a ellos como un zoólogo se acerca a un grupo de animales extraños: "[N]os enfrentamos con muchos individuos del mismo tipo: podemos comparar, podemos observar semejanzas y desemejanzas, podemos dividir el género 'diálogo platónico' en especies, podemos razonar"<sup>45</sup>.

Lo primero que podemos decir es que los individuos de esta especie que están a nuestra disposición son 35<sup>46</sup>, contamos con 35 diálogos platónicos. Y aún si adoptáramos el supuesto de que se trata del registro fiel de conversaciones verdaderamente ocurridas, podemos suponer que el autor presencié y supo de muchas otras interacciones entre diferentes personas, pero eligió retratar esas.

Por otra parte, mientras lo que se dice en los diálogos está puesto en boca de otros, es Platón el que pone los títulos de las obras: allí escuchamos la voz del autor. En este sentido, señala Strauss, las particularidades de los títulos pueden instruirnos sobre las intenciones del filósofo<sup>47</sup>. Hay cuatro diálogos cuyos nombres designan directamente el tema: la *República*, las *Leyes*, el *Sofista* y el *Político*. Se trata de asuntos mayormente políticos, observa Strauss, y da a entender que la política puede estar en el centro de los escritos platónicos<sup>48</sup>.

En cuanto a la estructura de las obras, existen 26 diálogos representados y 9 diálogos narrados por Sócrates o por algún otro individuo mencionado por su nombre. En los narrados se establece un puente entre el lector y la trama que permite obtener más información o imaginar algunos detalles que no aparecen en las representaciones. Sócrates puede, por ejemplo, hacernos saber sus impresiones sobre un personaje con

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>46</sup> Strauss se muestra en desacuerdo con el rechazo de algunas de las obras atribuidas a Platón por parte de reconocidos estudiosos. El autor considera que no es posible separar entre diálogos verdaderos y diálogos espurios porque para ello sería necesario conocer el carácter profundo de los escritos platónicos y poder explicar sus misterios hasta el punto de conocer qué no puede, bajo ninguna circunstancia, pertenecer al grupo. *Ibíd.*, p. 55

<sup>47</sup> Algo similar puede decirse del propio Strauss, que suele adoptar el lugar del comentarista de obras de otros y rara vez habla en nombre propio. Esta es una razón más para dar importancia al título de su último libro, aquel que reunió como último legado para sus lectores.

<sup>48</sup> Strauss, Leo, *The City and Man*, *op. cit.*, pp. 55-56.

el que conversa o puede contarnos qué siente. En la *República*, por ejemplo, el maestro nos comenta que Trasímaco se comporta en un momento como una fiera salvaje y nos dice además que si en un momento se sonroja es por el calor –y no por embarazo, comenta Strauss, que da a entender que el personaje es un hombre con poco sentido de la vergüenza<sup>49</sup>.

Strauss separa también a los diálogos platónicos entre socráticos (obras en las que Sócrates conduce la conversación) y no socráticos, entre voluntarios (aquellos que muestran a Sócrates buscar el intercambio de modo espontáneo) y compulsivos (los que dejan ver que Sócrates acepta una conversación por cortesía o con algún grado de coerción)<sup>50</sup>. Los diálogos voluntarios suelen mostrar al filósofo exponiendo impresiones o comportándose de manera más afin a sus deseos.

Como ya se dijo, otro dato importante de la estructura de las obras platónicas es que se trata de dramas, de historias en las que los escenarios y los actos son de suma importancia. El lugar en el que ocurre la acción, las cosas que pasan, el carácter, la edad, las habilidades y apariencia de las personas que intervienen en las conversaciones, los hechos que rodean a la acción, son todos elementos que el intérprete no debe dejar pasar si pretende investigar profundamente los diálogos platónicos.

Sucede que los discursos que ocurren en los diálogos tratan de temas generales o universales: la justicia, la piedad, el amor, por ejemplo. Pero el modo en que son tratados está delimitado por las circunstancias que la obra retrata: por el lugar, por las personas que lo piensan y por los hechos que se relacionan con ellos. Y esto parece inevitable dado el carácter situado de los seres humanos, que reflexionan sobre el cosmos desde una situación determinada y desde dentro de su propia piel. Así, sostiene Strauss, "entender los discursos a la luz de los actos significa entender cómo el tratamiento filosófico del tema filosófico se modifica por lo particular o lo individual, o como se transforma en un tratamiento retórico o poético"<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>50</sup> Strauss, Leo, "The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures", *op. cit.*, p. 181.

<sup>51</sup> Strauss, Leo, *The City and Man*, *op. cit.*, p. 60. Para un análisis fascinante de este aspecto de la interpretación straussiana de Platón, ver Bernardete, Seth, "Leo Strauss' *The City and Man*", *Political*

En este sentido, los diálogos platónicos revelan el carácter inasible del todo o de los temas universales, pero sugiere a la vez esa dimensión que se nos escapa. Es en esta línea que Strauss entiende la variedad de los diálogos de Platón: la obra del filósofo está formada por diversos diálogos porque pretende imitar la multiplicidad y heterogeneidad del ser. "Los diversos diálogos forman un *kosmos* que misteriosamente imitan al misterioso *kosmos*"<sup>52</sup>.

Si el universo está compuesto de partes, cada diálogo presenta una parte del todo, pero no se trata de una porción que sumada a las otras puede llegar a completar la totalidad, sino de una perspectiva desde la que el mundo no puede más que verse con algún tipo de distorsión. En este sentido, todas las obras revelan alguna verdad, pero se trata de una verdad parcial, de una visión atravesada por la imposibilidad de comprender cabalmente o de dar cuenta del conjunto.

Platón representa esta dificultad cuando hace abstracción o se aparta de algo que es de primera importancia para el tema del diálogo. Hay una ausencia común a todo drama: se trata de la abstracción del azar. Si la vida de las personas está signada por hechos fortuitos, los hechos reproducidos en una obra literaria son cuidadosamente elegidos por el autor. Pero además, sostiene Strauss, Platón hace abstracción también de ciertos asuntos en sus diálogos no sólo para poder abordar los temas, sino también para señalar algo a los lectores atentos. Sobre la *República*, por ejemplo, Strauss observa que Platón hace abstracción del cuerpo y de *Eros* en general, y el autor comenta el carácter elocuente del hecho de que un diálogo dedicado a asuntos políticos deje afuera cuestiones que suelen estar en el centro de las preocupaciones y disputas políticas: los diferentes deseos y necesidades humanas fundamentales. Este hecho resulta más llamativo si se considera al diálogo como lo entiende Strauss: como una respuesta, entre otras cosas, a las comedias de Aristófanes –que, como vimos, celebra sobre todo al dios del amor en sus piezas.

---

*Science Reviewer*, 1978, 8, pp. 1-20 [Traducción Benardete, Seth, "La ciudad y el hombre de Leo Strauss", en Hilb, Claudia, *Leo Strauss, el filósofo en la ciudad*, op. cit., pp. 199-219].

<sup>52</sup> Leo Strauss, *The City and Man*, op. cit., pp. 61-62 [Traducción: Strauss, Leo, *La ciudad y el hombre*, Buenos Aires, Katz Editores, 2006, p. 95].

Aunque plantea que el conjunto de las obras platónicas puede entenderse como una respuesta al ataque de Aristófanes, Strauss señala en particular dos piezas que buscan replicar al poeta: la *República*, el diálogo más compulsivo de Sócrates, y el *Banquete*, el más voluntario<sup>53</sup>. Para abordar la cuestión de la risa y la reflexión política, vamos a dedicarnos a continuación a estudiar su análisis de el *Banquete*.

### **El *Banquete* y la venganza humorística del que ríe último**

De acuerdo con Strauss, el *Banquete* es el diálogo más voluntario de Platón. La obra pone en escena una fiesta en la casa del poeta Agatón, a la que Sócrates asiste por propia decisión. El filósofo embellece incluso su aspecto para participar de la fiesta. Como dijimos, este tipo de diálogos, de los que Sócrates participa por propia voluntad, muestran, según la mirada de Strauss, al filósofo expresándose gustosa o espontáneamente. De esta manera, dejan adivinar aquello que se acerca más a sus deseos y preferencias.

Una vez que Sócrates llega a la fiesta, los invitados acuerdan hacer encomios a *Eros* y van siguiendo, para hablar, el orden de la ronda en la que están ubicados. Pero cuando toca el turno a Aristófanes, algo inesperado sucede: el cómico sufre un ataque de hipo. El cuerpo se rebela contra las reglas que habían convenido seguir y Aristófanes se ve en la necesidad de pedir a Erixímaco, el médico, que tome su lugar. Como en sus propias comedias, Aristófanes presenta acá de modo risible la tensión entre naturaleza y convención. La naturaleza desborda inexorablemente a la razón y a los propósitos humanos, que deben esperar hasta que el cuerpo permita su aparición. Incluso la ley elegida del modo más voluntario tiene límites. Por otra parte, cuando el poeta deja su lugar a Erixímaco, se muestra intercambiable con un estudioso de la naturaleza: Platón reconoce, sugiere Strauss, que Aristófanes investiga la *physis* como

---

<sup>53</sup> Leo Strauss, “The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures”, *op. cit.*, p. 193.



los filósofos. Así, en uno de los aspectos cómicos de su diálogo, Platón deja entrever un aspecto serio de sus reflexiones.

Después de la intervención del médico –y una vez recuperado el estado normal del diafragma del poeta–, Aristófanes participa del juego. Después de Aristófanes habla Agatón y finalmente interviene Sócrates. Los últimos discursos parecen ser la cumbre del encuentro, tanto por su belleza como por su profundidad.

Como ya mencionamos más arriba, Strauss señala una coincidencia y una diferencia en los encomios que ofrecen Aristófanes y Sócrates, y en estos puntos de encuentro y desencuentro podrían residir sus similitudes y diferencias. De acuerdo con la perspectiva de ambos personajes del diálogo de Platón, *Eros* es el dios o el impulso que conduce a todos los seres humanos hacia la felicidad. En cuanto a lo que distingue sus puntos de vista, Strauss señala que, mientras el poeta presenta un *Eros* horizontal (es decir, un impulso que se manifiesta de diversos modos en los seres humanos y que no puede ordenarse en jerarquías claras), el filósofo propone la posibilidad de un ascenso desde formas básicas de *Eros* hacia formas más perfectas. El deseo que impulsa a los seres humanos hacia la filosofía es el que ocupa el lugar más elevado en esta jerarquía<sup>54</sup>. Así, mientras Sócrates coloca al filósofo en la cima de la pirámide humana, Aristófanes presenta un campo más plano en el que ninguna figura se destaca de modo tan claro. Estas visiones encontradas de la humanidad llevan por supuesto a perspectivas diferentes acerca de los problemas y las posibilidades políticas, que pueden vislumbrarse, de acuerdo con Strauss, en comedias como *La Asamblea de las mujeres* y en diálogos como *República* o *Leyes*.

Pero lo que se hace evidente en el *Banquete* es que ni el poeta ni el filósofo pueden demostrar enteramente su punto, justamente porque *Eros* –ese impulso que Aristófanes asume horizontal y Sócrates vertical– forma parte de la *physis*, de esa realidad que se presenta misteriosa y esquiva para la razón humana. De esta manera, ambos se ven en la necesidad de presentar historias bellas y persuasivas para dar peso a sus argumentos. Sócrates es el último en dar su discurso y la intervención se lleva

---

<sup>54</sup> Strauss, Leo, “The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures”, *op. cit.*, p. 158 .

los aplausos del público. Pero su triunfo es retórico, no filosófico. Aristófanes intenta replicar, parece tener algo que decir contra la perspectiva socrática respecto de *Eros*, pero el lector no puede conocer su respuesta porque es interrumpido por un nuevo invitado –casualmente, un admirador de Sócrates, que ofrece el elogio del filósofo, como último encomio del diálogo. La imposibilidad de demostrar racionalmente la superioridad del *Eros* filosófico –de demostrar la superioridad indudable y certera del modo de vida filosófico sobre otras formas de vida– parece llevar a Platón a cubrir con ardid literarios a Sócrates.

Strauss comenta las últimas líneas del *Banquete* en una de sus famosas conferencias sobre el problema de Sócrates. Allí señala que la obra termina con la aceptación por parte de Aristófanes de una tesis propuesta por el filósofo<sup>55</sup>, pero nada dice Strauss acerca de las circunstancias en las que se produce ese acuerdo. Esto es extraño, porque el autor afirma en más de una ocasión que los escenarios en los que transcurren los diálogos de Platón y las acciones de los personajes son fundamentales para comprender el sentido.

¿Qué sucede –nos induce a preguntarnos entonces Strauss– en el final de el *Banquete*? Luego de horas de celebración y ya de mañana, Sócrates, Aristófanes y Agatón (un filósofo y dos poetas) son los únicos que quedan en pie. El vino y el sueño han llevado a algunos a quedarse dormidos y a otros a retirarse. Entonces Sócrates comienza una conversación sobre poesía y va forzando a sus agotados interlocutores a aceptar su punto de vista. Sócrates los va llevando a reconocer que los buenos poetas son capaces de concebir tanto comedias como tragedias<sup>56</sup>. Cansados, sin poder seguir muy bien la línea argumental y cabeceando, los poetas asienten antes de quedarse definitivamente dormidos. De esta manera, dejando a todos acostados a su alrededor, el filósofo se levanta y se retira para comenzar un nuevo día<sup>57</sup>. Así, Platón termina una

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>56</sup> Sobre el significado de estas palabras, resulta ilustrativa la siguiente frase de Seth Benardete: "Platón completa a Aristófanes presumiblemente porque la comedia, aunque se eleva más alto que la tragedia, es parasitaria de la tragedia, y la filosofía trasciende completamente sus diferencias". Benardete, Seth, "La Ciudad y el Hombre de Leo Strauss", en Hilb, Claudia, Leo Strauss, *el filósofo en la ciudad*, op. cit., p. 205.

<sup>57</sup> Unas palabras de Strauss en los comentarios iniciales a su curso sobre el *Banquete* pueden servir para completar esta imagen: "La verdad de la práctica es 'deja a los perros que duermen dormir'. En

discusión seria con un episodio chistoso, en el que no son los argumentos graves del filósofo los que se imponen, sino su propia resistencia y el ingenio del escritor, que juega con las circunstancias para ridiculizar a los adversarios de su héroe. Pero la broma, al igual que el modo juguetón de Strauss de señalarla, no es un modo de escapar a la reflexión, sino una forma particular de abordarla.

En este sentido, lo que el diálogo pareciera mostrar, desde la perspectiva straussiana, es la superioridad práctica de Sócrates, que no persuade en este caso a sus interlocutores, sino que les gana por cansancio. A diferencia de lo que indica el retrato aristofánico, el filósofo parece aquí entender y poder manejar su propia naturaleza corporal, los asuntos humanos y la retórica mejor que el resto. En este diálogo platónico, los filósofos son superiores en parte gracias a sus discursos, pero sobre todo gracias a sus capacidades prácticas y a su fuerza<sup>58</sup>. Así, si el Sócrates de *Las Nubes* es un hombre pulgoso que pone en peligro la vida de sus compañeros y la estabilidad de la ciudad despertando la confusión y la furia, el Sócrates del *Banquete* es un ser inteligente, fuerte, erótico, y prudente que se las arregla para dejar a los otros dormir tranquilamente mientras él se levanta de entre los que descansan para aventurarse a osadas investigaciones.

Así, como dijimos más arriba, Strauss encuentra entre las líneas serias y cómicas de Platón el origen de una filosofía política que todavía hoy podría tener relevancia. Según su mirada, el Sócrates presentado en los diálogos platónicos (surgido como respuesta a las críticas, a las acusaciones y a la condena final contra el maestro) representa no sólo un modelo para la práctica de la investigación filosófica, siempre osada y potente, sino también un ejemplo a seguir en cuanto a la relación de la filosofía o la búsqueda de la verdad con la ciudad. De acuerdo con la filosofía política que Strauss encuentra en Platón, el investigador debe ser capaz de llevar

---

*asuntos teóricos esa regla es (en cambio) 'no dejes a los perros que duermen dormir'". Strauss, Leo, *On Plato's Symposium*, op. cit., p. 1 (traducción propia).*

<sup>58</sup> En un pasaje en el que comenta la abstracción del cuerpo que caracteriza a la *República*, Strauss dice lo siguiente: "En último término, pero no por eso menos importante, mencionamos la exageración del poder retórico de los filósofos, que es sólo el lado opuesto de la abstracción de su capacidad corporal de forzar a los no filósofos". Strauss, Leo, "The Origins of Political Science and The Problem of Socrates: Six Public Lectures", op. cit., p. 190 [Trad: p. 247].

adelante su actividad (la más significativa de las tareas humanas) sin perturbar el orden político del que tanto la comunidad como su propia vida dependen. Y como hemos buscado dar a ver a lo largo de este trabajo, este llamado a la osadía filosófica y a la prudencia política que da nacimiento a la filosofía política que Strauss busca reactualizar, surge tanto de bromas como de pasajes serios; de historias trágicas y discursos solemnes, como de ironías y episodios chistosos.

### La risa como expresión del pensamiento político

A lo largo de este trabajo concentramos nuestra mirada sobre dos incongruencias o conflictos humanos fundamentales que Strauss señala a propósito de las comedias de Aristófanes y los diálogos de Platón. Se trata del conflicto entre la búsqueda de la sabiduría y la ciudad, y de los encuentros y desencuentros entre *physis* y *nomos*, o naturaleza y convención. Pero el autor señala otras discrepancias o tensiones, como las que se pueden observar entre las exigencias de la familia y la comunidad, entre aquello que da placer y lo que es justo, o entre lo moderno y lo viejo. Es que Strauss coincide con aquellas voces del pensamiento moderno que señalan el conflicto como el núcleo central de la política. Todo régimen establece un equilibrio precario entre fuerzas y tendencias diversas y es necesario poder pensar lo contradictorio, lo huidizo y lo paradójico para captar la materia básica de lo político. En este sentido, Strauss señala la elocuencia de obras poéticas para retratar lo propiamente humano. Al igual que algunas líneas de análisis que se fueron imponiendo a lo largo de la modernidad, el autor da a entender que no son tanto los discursos coherentes o los sistemas cerrados los que pueden dar cuenta de la naturaleza cambiante y esquiva de las comunidades, sino más bien las obras miméticas y metafóricas.

Así, lo que distingue el aporte de Strauss no es tanto una idea enteramente novedosa, sino más bien ciertos acentos y una manera particular de presentarlos. Como desarrollamos a lo largo de este texto, el autor hace énfasis en el valor de la comedia, generalmente dejada de lado en los análisis serios, para estudiar la política y

los problemas humanos. Pero Strauss no ofrece un discurso coherente o una doctrina cerrada sobre el lugar de la risa en la filosofía, sino que va mostrando la importancia de la comedia en el pensamiento haciendo reír a sus lectores. Esta es la razón por la que no nos contentamos en estas páginas con ofrecer un resumen de las ideas centrales del autor, sino que buscamos reconstruir algunos de los pasos del análisis que nos llevó a ciertas conclusiones: para captar algo de lo que Strauss propone, creemos, es necesario caminar con él más que desentrañar un mensaje preciso y último.

Es que Strauss es fiel a su propio razonamiento y toma en serio el modelo de las obras narrativas y representativas: como las obras poéticas, que en lugar de explicar un asunto buscan mostrarlo o hacerlo ver en historias o imágenes plásticas que ofrecen a los lectores vivencias esclarecedoras, los textos del autor proponen experiencias de pensamiento para presentar sus nociones más importantes sobre el pensar. En este contexto, no es de extrañar que el autor recurra a la risa para reflexionar sobre el pensamiento propiamente político, que busca llegar a comprender y a decir algo de un espacio esencialmente conflictivo y desbordante. En este sentido, si nosotros aceptamos a nuestro turno que la comedia puede contener claves valiosas para pensar la política, parece razonable decir que debemos estar dispuestos a dejar por momentos la mirada fría del analista de laboratorio para reír mientras buscamos analizar y comprender las cuestiones más importantes de la ciudad.

## *Mimesis y Phrónesis: la función política de la tragedia en Aristóteles.*

*Mimesis and Phronesis: The Political Role of Tragedy in Aristotle.*

Mariana Castillo Merlo\*

*Fecha de Recepción: 31 de marzo de 2015*

*Fecha de Aceptación: 10 de abril de 2015*

**Resumen:** *Mi intención en este artículo es recuperar el aprendizaje que promueve la mimesis como una herramienta que permitiría encontrar una respuesta posible para la crisis política y moral que atraviesa la pólis cuando Aristóteles escribe su Poética. Desde esta perspectiva, el análisis recae en las relaciones que pueden establecerse entre mimesis y phrónesis, entre el aprendizaje que provee la tragedia y aquel que aporta la razón práctica. El punto de encuentro de ambos aprendizajes será la formación ciudadana, una formación que está lejos de agotarse en una instancia particular de la vida y de la cual depende que la pólis sea el espacio para la práctica de la virtud y de la vida buena.*

**Palabras**

**clave:** *Mimesis trágica, aprendizaje, phrónesis, ciudadanía*

**Abstract:**

*In this paper, I intend to think mimesis and its learning promotion as a tool that may allow to find a possible answer to the political and moral crisis that the polis goes through in the writing context of the Poetics. From this perspective, the analysis lies in the relations that can be established between mimesis and phrónesis, between learning*

---

\* Profesora y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Comahue y Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es docente e investigadora de la Universidad Nacional del Comahue. Becaria posdoctoral de CONICET. Expositora en diversos congresos, coloquios, jornadas, etc., y miembro de dos proyectos de investigación (UNCo-UBACyT). Secretaria de redacción de la revista Páginas de Filosofía. Su tema de investigación es la lectura de la noción de mimesis aristotélica en clave ético-política, tanto en la filosofía antigua como en la filosofía contemporánea.

Correo electrónico: [marianacastillomerlo@yahoo.com.ar](mailto:marianacastillomerlo@yahoo.com.ar).

*promoted by tragedy and that one promoted by practical reason. The meeting point of both will be citizenship education, an education that is far from being fulfilled at any point in life and from which depends the pólis as the space for practice of virtue and good life.*

**Keywords:** Truth, Power, Subject, Oedipus, Foucault.

## Introducción

Aristóteles escribió la *Poética*. Un texto breve, oscuro, atravesado por silencios que resultan, a veces, inexplicables. Su objeto de análisis es la tragedia, una forma particular de poesía que los griegos conocieron muy bien y que encontró, en el contexto de la *pólis* democrática, el ámbito propicio para desarrollarse. Sin embargo, el agotamiento de esa *pólis* parece marcar también el agotamiento de la tragedia. En ese paradójico momento, Aristóteles se dedica al arte dramático. Hay quienes han visto en su *Poética* la expresión más clara del genio filosófico. Despojada de referencias que la aten a su contexto, dicha obra aparece como una reflexión para todos los tiempos. Hay otros, en cambio, que sólo ven en ella una recopilación de notas descriptivas sobre las tragedias que se representaban en la época y, desde esa perspectiva, la obra no tiene más que un lejano interés histórico. Frente a estas lecturas, cabe preguntarse si esas notas sobre la tragedia son universales y válidas para todos los tiempos, como sugieren algunos, o si hace ya mucho que no tienen ningún valor teórico, como advierten otros.

Aunque resulte una obviedad, la *Poética* es obra de un filósofo y, por ello, sus consideraciones no se agotan en una mera descripción o en una “observación pura”; suponen siempre una teorización. Pero ese interés teórico no debe ocultar que Aristóteles también es un hombre de su tiempo. No concibe a la filosofía despojada de su contexto histórico, ni de las prácticas y opiniones compartidas y comunes. Al respecto, puede señalarse un pasaje al final de la *Ética*, en el que Aristóteles afirma

que hay cosas que *salvan* (*sózei*) y cosas que pierden (*phtheírei*) a las ciudades.<sup>1</sup> La crisis ético-política que atravesó a la Atenas de su tiempo se lo mostró indefectiblemente. Como hombre de su tiempo, sufre la crisis de la *pólis* y su pensamiento no es ajeno a ella. Busca, con lo mejor que sabe hacer, alternativas para conservar esa *pólis* que se derrumba a su alrededor, porque no sólo le interesa conocer qué causa la destrucción (*phtheírontai*) de un régimen político sino, y fundamentalmente, saber “cuáles son los medios para conservarlo” (*sózontai*, *Pol.* V 8, 1307 b 26-30). El objetivo del presente artículo es mostrar de qué manera el aprendizaje mimético que promueve la tragedia podría considerarse entre aquellas cosas que “salvan” a la *pólis*. Desde esta perspectiva, el análisis recae en las relaciones que pueden establecerse entre *mimesis* y *phrónesis*, entre el aprendizaje que provee la tragedia y aquel que aporta la razón práctica. El punto de encuentro de ambos aprendizajes será la formación ciudadana, una formación que está lejos de agotarse en una instancia particular de la vida y de la cual depende que la *pólis* sea el espacio para la práctica de la virtud y de la vida buena.

## 1. Sobre la importancia de la educación para la conservación de la *pólis*

Aristóteles finaliza su *Ética*, señalando la importancia de la educación para la práctica de la virtud. Lo mejor, observa el estagirita, es que “la ciudad se ocupe de estas cosas [de la educación y de las ocupaciones de los ciudadanos] pública y rectamente” (X 9, 1180 a 30)<sup>2</sup>. Desde esta perspectiva, la ética da paso a la política y,

<sup>1</sup> En *EN* X 9, 1181 b 18-22, Aristóteles afirma que el estudio de la filosofía de las cosas humanas, la compuesta por la ética y la política, le permitirá “ver qué cosas *salvan* (*sózei*) y qué cosas pierden (*phtheírei*) a las ciudades” (...) para luego “ver mejor cuál es la mejor forma de gobierno (*politeía aríste*) y cómo ha de ser ordenada (*taxthaísa*) cada una y de qué leyes (*nómois*) y costumbres (*éthesi*) se ha de servir para ser la mejor en su género.”

<sup>2</sup> Aristóteles ofrece distintas razones que justifican que la educación sea una de las preocupaciones de la *pólis*. En *Pol.* VIII 1, 1337 a 11-30, el estagirita señala que la educación debe adaptarse al régimen político y que por ello, “tiene que ser una y la misma (*mían kai tèn autèn*) para todos los ciudadanos, y que el cuidado de ella debe ser cosa de la comunidad (*koinèn*) y no privada”, pues “el entrenamiento de lo que es común debe ser también común (*tôn koinôn koinèn poieísthai*).” De acuerdo a esta concepción, la formación en manos de la *pólis* permitiría garantizar la presencia de ciertos valores compartidos por la multiplicidad de partes que componen la ciudad y, al mismo tiempo, fomentaría un sentido de comunidad, pues “no debe pensarse que ningún ciudadano se pertenece a sí mismo, sino que todos pertenecen a la ciudad (*allá pántas tês póleos*), puesto que cada uno es una parte de ella y el



en este nuevo contexto, la educación se constituye en uno de los pilares del proyecto político aristotélico, formulado a lo largo de los libros VII y VIII de *Política*. En dicho marco, Aristóteles reconoce que la educación es una cuestión que no se limita a una etapa particular de la vida, sino que se extiende a lo largo de ésta, en una primera instancia, con la formación de los infantes y, luego, con la formación de los ciudadanos. Desde esta perspectiva, la *mimesis* puede verse como un aprendizaje que se ordena al programa educativo que Aristóteles traza y que tiene como particularidad no estar constreñida por un contenido puntual, porque lo que la *mimesis* promueve es un tipo particular de reflexión. En tal sentido, ejercitar primero a los niños y luego a los hombres en la contemplación de obras miméticas, como la música, la poesía y la tragedia, será una manera de contribuir a la educación de la *pólis*, a la formación de la ciudadanía<sup>3</sup>. El problema es que ni la tragedia ni el aprendizaje mimético aparecen expresamente en el diseño educativo del estagirita. Aunque ello reporta una dificultad interpretativa, considero que es posible trazar un paralelo entre la música y la tragedia y, por vía indirecta, utilizar lo expuesto en *Política* para reflexionar sobre los alcances del aprendizaje mimético y sobre la función de la tragedia en el marco de la *pólis*<sup>4</sup>.

cuidado de la parte (*epiméleia hekastou*) debe naturalmente (*péphyken*) orientarse al cuidado del todo (*pròs tèn toù hólou epiméleian*).” Para un detalle de los argumentos aristotélicos en pos de un sistema público de educación, véase Nussbaum, 1995: 435.

<sup>3</sup> En un sentido similar, Lord, afirma que “el activo y continuo cultivo de la poesía y de la música constituyen el vehículo principal de la educación de la ciudadanía general” y “una clase de ejecución que está al alcance de todos” (Lord, 1989: 206 y 213, respectivamente). En un sentido similar, véase Reeve, 1998: 61-62.

<sup>4</sup> Pese a la ausencia de referencias, pueden extenderse las consideraciones sobre la música al arte dramático, pues cabe recordar que la música es uno de los elementos de los que se vale la tragedia, además del espectáculo, para deleitar a sus espectadores (*Poét.* 1462 a 16-17). Asimismo, podría conjeturarse que el silencio sobre la tragedia en el marco de la *Política* se debe a que el programa que allí se expone tiene como destinatarios principales a los infantes y a los jóvenes de hasta veintiún años, mientras que la formación de los adultos no constituye una prioridad (Cf. *Pol.* VII 17, 1336 a 3-1337 a 1). Para Aristóteles, los niños y los jóvenes no son capaces de deliberar, pues la facultad deliberativa se encuentra en formación. Los adultos que asisten al espectáculo trágico, en cambio, encuentran allí la ocasión para *ejercitar* la deliberación y la capacidad de juicio (Klimis, 2003: 468).

Además de las razones señaladas, puede añadirse la referencia de *Poét.* 1448 b 20-24, en donde Aristóteles señala el carácter connatural de la habilidad mimética, y también la propensión al ritmo y a la armonía. Los metros, afirma en dicho contexto, “son partes de los ritmos” (*tà métra hótí mória tón rythmôn esti*), de modo que la métrica poética se derivaría de la que se utiliza en la música. También en *Pol.* VIII 5, 1339 b 20-21, aclara que sus consideraciones respecto de la música no sólo conciernen a la instrumental, o la que está “sola”, sino también a la “acompañada por canto”, que incluye a la poesía y, por extensión, a la tragedia.

Desde esa perspectiva, podrían predicarse de las tragedias los mismos atributos que se predicán de la música, pues ambas comparten ser genéricamente *mimesis*, pero también, existe entre ambas una

Como es habitual en su metodología, en su *Política* Aristóteles parte de una serie de observaciones sobre su propia situación histórica y repara en la importancia de la educación. En tal sentido, antes de formular su proyecto político, hace dos aclaraciones que me interesan resaltar. En primer lugar, que la educación es aquello que le aporta sentido a la pluralidad que compone la *pólis*. Aristóteles discute con Platón la idea de que la ciudad deba ser una unidad y de que el consenso sólo sea posible si se asimila la unidad del individuo a la unidad de la casa y de la *pólis*. Frente al modelo organicista platónico, el estagirita concede que la ciudad debe ser una, pero no en el sentido que deja entrever su maestro, asimilando lo económico a lo político, sino en un sentido particular. La imagen a la que recurre para ilustrar los riesgos del comunismo es la de un concierto. Si se imagina a la ciudad como una sinfonía, y se impone el criterio de unidad que parece sugerir Platón, “la sinfonía se convierte en homofonía y el ritmo, en un solo pie”. La pluralidad desaparece y ya no hay ciudad, o si la hay, es una ciudad inferior. Por medio de la educación (*dià tèn paideían*), en cambio, es posible conservar esa pluralidad de partes que componen la *pólis* (*tò plêthos*) y, al mismo tiempo, lograr que dicha pluralidad resulte “común y una” (*koinèn kai mían poieîn*). Las herramientas con las que cuenta la *pólis* para establecer dicha educación son “las costumbres (*éthesi*), la filosofía y las leyes (*nómois*)” (*Pol.* II 5, 1263 b 27-40).

La otra observación se liga a la importancia de la educación para la conservación de los regímenes políticos. En este marco, Aristóteles repara en la relevancia política del término medio (*tò méson*), pues si se desatiende este sector de la ciudad, incluso con medidas democráticas, se contribuye a la destrucción del régimen. Nuevamente, el estagirita reconoce que la democracia es un régimen “aceptable” (*hikanôs*), aunque sea una desviación de una ordenación mejor (*Pol.* V 9, 1309 b 32). La educación aparece aquí como una medida que asegura la conservación y permanencia del régimen político. Con la mirada en su propio contexto socio-

---

relación de todo-parte. Mientras los ritmos y las melodías son imitaciones de los estados morales (*mimémata tòn ethôn*, *Pol.* VIII 5, 1340 a 39), la tragedia es una imitación de la acción (*mimesis práxeos*, 1449 b 24) y toma por objeto de esa imitación a los caracteres (*éthe*), elocución (*léxis*) y pensamientos (*lógos*) de los actantes (*Poét.* 1450 a 9-10).

histórico, Aristóteles advierte que esto es algo “que ahora todos descuidan” (*hoû nûn oligoroûsi pántes*, *Pol.* V 9, 1310 a 13). La despreocupación de la educación convierte a las leyes en medidas obsoletas y expone al régimen de gobierno a un serio riesgo, pues incluso “en las democracias tenidas por más democráticas, lo establecido (*kathésteken*) es contrario a lo conveniente (*toû symphérontos*)”. En este sentido, el descuido de la educación se convierte en un problema más profundo, vinculado estrechamente a los fundamentos de la práctica democrática y a sus instituciones: el problema de la formación es el problema de la administración de la libertad. Si uno de los pilares de la democracia es la libertad, es preciso que esa libertad “se convierta en una costumbre. La costumbre es el camino obligado para tomar decisiones: sabemos tomarlas porque nos hemos habituado a hacerlo y, en cierto forma, nos lo han enseñado” (Castoriadis, 2012: 253, énfasis mío). La falta de formación ciudadana atenta directamente con la calidad de las decisiones que se toman en la *pólis* y promueve que “cada cual viva como quiera (*boúletai*) y a la medida de sus deseos (*khreón*)” (*Pol.* V 9, 1310 a 32-34).

Este diagnóstico de la situación deja entrever, a mi juicio, dos cuestiones: por un lado, la crisis educativa por la que atraviesa la *pólis* y, por otro, las consecuencias políticas de dicha crisis, en particular en lo que concierne al consenso, a la igualdad y a la toma de decisiones. La apuesta de Aristóteles es recuperar, a través de la educación, la capacidad de juicio, de deliberación y decisión, es decir, recuperar el sentido mismo de la comunidad política. Como señala Rossi, en este contexto “urge la necesidad de deliberar, precisamente porque debemos preguntarnos acerca de las mejores acciones posibles en un contexto sociopolítico inscripto en circunstancias particulares y específicas” (2007: 216). La pregunta es si, frente a esta situación, el aprendizaje mimético puede cumplir algún rol. Si la respuesta es afirmativa, la cuestión será indagar cómo contribuiría a mitigar una crisis educativa, con alcances éticos y políticos.

Pese a la importancia que adquiere, en términos ético-políticos, la inclusión de la *mimesis* en la *paideía* aristotélica, hay una cuestión histórica que se impone y resulta difícil de obviar. Cuando Aristóteles escribe su *Poética*, y expone cuáles son

los mecanismos por los cuales es posible obtener buenas tragedias, la tragedia como género no goza del prestigio que la caracterizó en el siglo V a. C. Así, aunque las obras dramáticas y las comedias siguen representándose, “el aliento poderoso de la tragedia se apaga. La poesía pierde su poder de dirección de la vida espiritual” (Jaeger, 2001: 385). En este sentido, resulta difícil conciliar un propósito educativo con una práctica que ha dejado de tener la impronta que conoció otrora. Mi hipótesis es que el interés de Aristóteles por reseñar los aspectos técnicos de las tragedias se explica, en parte, por esta aparente pérdida de poder del género dramático. Las fiestas cívicas siguen marcando el calendario de la *pólis* pero, a diferencia de lo que ocurrió durante el período de esplendor de la tragedia, las obras no logran despertar los mismos efectos en sus espectadores. El público reclama el reestreno de las producciones de “los grandes trágicos”, pues los nuevos poetas, a pesar de su vasta producción, no se imponen en el escenario. Aristófanes parodia esta situación en boca del propio dios del teatro, quien lamenta que los nuevos poetas sean “malos” (*kakoi*) o no sean más que “racimos abortados y charlatanería, conciertos de golondrinas que desaparecen enseguida que les dan un coro (...)” La dificultad, dirá Dioniso, reside en encontrar, por mucho que se busque, un “poeta creador” (*gónimon poietèn*) y “distinguido” (*poetoû dexioû*), aquel que sea capaz de pronunciar una palabra noble (*rêma gennaïon*) y frases arriesgadas (*parakekindyneuménon*, *Ranas*, 71-102)<sup>5</sup>.

Claramente, hay una distancia, no sólo temporal sino también cualitativa, entre el apogeo de la democracia y la tragedia y la Atenas de Aristóteles. Si los espectáculos dramáticos no logran, como denuncia Dioniso en las *Ranas*, producir los mismos efectos en sus espectadores, ¿es posible, a partir de “buenas tragedias” como las que se prescriben en *Poética*, recuperar el sentido de una práctica cultural y devolverle su

---

<sup>5</sup> El propio Aristóteles reconoce en *Poét.* 1456 a 3-7, la crítica excesiva que recae sobre los poetas contemporáneos y en tal sentido afirma que “hay que poner el mayor empeño en tener todas las cualidades, o, si no, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los poetas (*hos nûn sykophantoûsin toûs poietás*); pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte (*kath'hekaston méros agáthôn poietôn*), se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno (*hekastou toû idíou agathoû axioûsi tòn hêna hyperbállein*)”. Else advierte que la utilización del verbo *sykophantoûsin* daría cuenta de que Aristóteles no está del todo de acuerdo con la forma en que se expresa esta demanda, aunque hay un reconocimiento de su existencia y de la necesidad de responder a ella (Else, 1957: 535).

función formativa y propedéutica? Si las tragedias ponen en primer plano la *mimesis* de una acción, y la *mimesis* es, según Aristóteles, una habilidad connatural del hombre, ¿puede haber un extrañamiento efectivo de ese aprendizaje que promueve la tragedia?

La cuestión obliga, a mi entender, a revisar las consecuencias de ese aprendizaje mimético centrando la atención en su relación con la *phrónesis*, entendida como una virtud que permite el tránsito de lo individual a lo político, de lo intelectual a lo moral. Desde esta perspectiva, se podrá apreciar en qué sentido *mimesis* y *phrónesis* podrían llevar a cabo un trabajo complementario, que permita repensar los términos de la crisis educativa, ética y política que atraviesa la *pólis*<sup>6</sup>.

## 2. El origen trágico de la prudencia

Una de las razones que animan esta tarea es la fuerte impronta trágica del concepto aristotélico de *phrónesis*, que tiene no sólo un origen filosófico sino que también abrega de la cultura popular. Al respecto, señala Aubenque, el concepto de *phrónesis* rehabilita un sentido tradicional y por ello “hay que tener en cuenta también esta palabra poética, en particular trágica, que en sus sentencias disimula tal vez más verdad sobre el hombre, el mundo y los dioses, que la antropología, las cosmologías o la sabia teología de los filósofos” (2010: 53). ¿Qué elementos de la concepción aristotélica revelan esa deuda con la tragedia? Para poder mostrar dicha filiación, será preciso examinar primero algunos de los ejes de la concepción de *phrónesis* que Aristóteles presenta en el marco de su *Ética*.

En el libro VI de *Ética Nicomáquea*, el estagirita se ocupa de las virtudes intelectuales y, en este contexto, incluye a la prudencia (*phrónesis*) como una de las disposiciones por las que la parte del alma razonadora (*logistikón*) alcanza la verdad

---

<sup>6</sup> Cabe destacar que en el contexto contemporáneo de “crisis de la racionalidad”, a partir de mediados del siglo XX, se produjo una rehabilitación de la *phrónesis* como la expresión de otra forma de racionalidad, ni científica ni filosófica, sino práctica, que permite emitir juicios de valor, deliberar y fundamentar la acción humana. Sobre las características y exponentes de dicha rehabilitación, véase Thiebaut, 1988: 71-104, Berti, 2008: 144-145 y 2011: 91-93, y el prólogo de Costa a Aubenque, 2010: 12-18.

(*alétheia*); “un modo de ser racional verdadero y práctico respecto de lo que es bueno y malo para el hombre” (*EN VI 5*, 1140 b 5-6)<sup>7</sup>. La *phrónesis* no parece ser algo fácil de definir y para saber de qué se trata esta virtud, Aristóteles aconseja detenerse en la naturaleza de aquellos hombres que pueden reconocerse como prudentes<sup>8</sup>. Como se ha criticado frecuentemente, la propuesta del estagirita resulta problemática, pues supone que es posible identificar al hombre prudente, sin saber aún en qué radica esa virtud. Sin embargo, ello no es un impedimento para ir delimitando las características de la *phrónesis*. La metodología sugiere que la figura del hombre prudente puede ser reconocida fácilmente y que, casi de manera “intuitiva”, frente a una cierta clase de hombre que actúa o dice determinadas cosas, puede reconocerse al hombre virtuoso. De manera análoga al aprendizaje mimético, opera un razonamiento que permite reconocer que “éste [hombre] es aquel [*phrónimos*]” (*Poét.* 1448 b 16-17).

Lo que conecta un “este” particular con “aquel” tipo de hombre prudente es la deliberación. Un *phrónimos*, subraya Aristóteles, es capaz de “deliberar rectamente (*kalôs bouleúsasthai*) sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo (*perì tà auto agathà kai symphéronta*), no en un sentido parcial, sino para el vivir bien en general

---

<sup>7</sup> Un primer rasgo de esta definición es que la prudencia, al igual que la *tékhnē*, es un hábito, un modo de ser (*héxin*), en este caso práctico. La cualificación práctica marca el carácter imperativo (*epitaktiké*) de esta virtud intelectual, que tiene por objeto las cosas humanas, pero no desde una perspectiva teórica o contemplativa como la sabiduría, sino con el fin establecer qué debe hacerse en una determinada situación. En tal sentido, la *phrónesis* se vale del *lógos* para deliberar sobre la acción y ese *lógos* será verdadero toda vez que logre conducir el deseo (*órexis*) del hombre hacia una buena elección (*proairesis spoudaía*) (*EN VI 1*, 1139 a 21-31). Ello supone, como indica la parte final de la definición, que hay un conocimiento previo respecto de qué constituye el bien y el mal del hombre (*perì tà anthrópo agathà kai kakà*). Aristóteles aclara que la perspectiva no debe ser individual, es decir no sólo es bueno o malo para el agente que delibera, sino de una manera general, lo que indica la puesta en juego de una concepción de *eudaimonía* que contribuye al buen vivir de la *pólis*.

<sup>8</sup> En *Analíticos Segundos* 97 b 15-17, Aristóteles propone una metodología similar al afirmar que para obtener una definición de orgullo (*megalopsykhiá*), “habrá que observar (*skeptéon*), en algunos orgullosos que conocemos (*hoús ismen*), qué tienen en común todos ellos en cuanto tales (*èn pántes hé toioútoi*)”. Esta metodología, señala Lledó, no es sólo observacional sino que supone cierta teorización y corrimiento entre el plano de “lo real”, en el que las acciones de los hombres definen sus caracteres, y el plano del lenguaje, abstracto y teórico, donde pueden encontrarse representaciones literarias y paradigmáticas de esas acciones y caracteres. En el pasaje de *Analíticos*, Aristóteles se refiere a tres casos de hombres orgullosos: Alcibiades, Aquiles y Áyax. Aristóteles no pudo “ver” a dichos hombres actuando pues, al menos dos, son héroes mitológicos. Es a partir de dichas representaciones, de “modelos contruidos por los otros”, que se determina el sentido del término “orgulloso”. Lledó, 1988: 174.

Haciendo uso del vocabulario de la *Poética*, podría agregarse que, no es sólo la *práxis*, sino también la *mimesis* de una *práxis*, la que permite reconocer los rasgos definitorios del hombre prudente.

(*pròs tò eû zên hólos*)” (EN VI 5, 1140 a 25-28). Esta caracterización del hombre prudente es lo que lo convierte en el parámetro con el cual determinar las virtudes éticas, ese “término medio (*mesótes*) entre dos vicios (*dúo kakiôn*), uno por exceso y el otro por defecto, relativo a nosotros (*pròs hemâs*), determinado por la razón (*lógos*)” (II 6, 1106 b 36-1107 a 2). Estas notas de la *phrónesis* ponen de manifiesto, al menos, cuatro conexiones: en primer lugar, entre el alma racional y el alma irracional; luego, entre la virtud intelectual y la virtud ética; en tercer lugar, entre lo universal y lo particular y, finalmente, entre un “sí mismo” y un “nosotros”. La primera y la segunda articulación son complementarias. La virtud ética, que refiere a la parte irracional del alma y depende de las pasiones y el carácter, necesita del auxilio de la *phrónesis*, de una virtud intelectual propia del alma racional, para decidir en qué consiste el término medio entre dos vicios. La tercera conexión, pone en juego el conocimiento del hombre prudente, pues, por un lado, debe deliberar teniendo en cuenta un universal “sobre lo práctico y lo mejor para el hombre” y, por otro, su deliberación se orienta a la acción, y la acción es particular. En tal sentido, la prudencia “tampoco está limitada sólo a lo universal (*tôn kathólou*), sino que debe conocer también lo particular (*tà kath'hékasta*)” (EN VI 7, 1141 b14-15). La última conexión, por su parte, permite el paso de lo individual a lo social y político, pues el *phrónimos* no sólo repara y delibera sobre lo bueno y conveniente para su vida, sino que también lo hace para un “nosotros” (*pròs hemâs*) cuya finalidad es el “vivir bien” (*eû zên*).

Esta caracterización de la figura del hombre prudente, sumada a la multiplicidad de variables que se ponen en juego en la práctica de la virtud, deja al descubierto la dificultad que entraña la *phrónesis*. Ser prudente no es una cualidad que pueda predicarse de todos, pues no todos son capaces de deliberar bien, ni en todas las etapas de la vida. Con relación a lo primero, Aristóteles aclara que la buena deliberación (*euboulía*) es una especie de rectitud (*orthótes*), acompañada de razonamiento (*sylogismô*), que permite determinar lo conveniente con relación a un fin (*tò symphéron pròs tò télos*) (EN VI 9, 1142 b 31-33). Con respecto a las edades, señala que la prudencia no es una cualidad que pueda predicarse de alguien joven,

pues aún cuando pueda ser experto en distintos ámbitos del conocimiento, como la geometría o la matemática, carece de la experiencia y la práctica que demanda la *phrónesis* (EN VI 8, 1142 a 11-13).

Desde esta perspectiva, si no puede predicarse la *phrónesis* de alguien joven, tampoco parece ser una cualidad que pueda atribuirse al héroe trágico. De acuerdo con las características que se exponen en *Poética*, el personaje de la tragedia no cumple los requisitos para ser identificado como un *phrónimos* e, incluso, podría verse como un contraejemplo del hombre prudente. Frente al error del personaje, al infortunio en el que cae, el razonamiento es que “éste” *no es* “aquel”. ¿En qué consiste, entonces, el legado trágico del concepto de *phrónesis*? Sin alejarme de mi objetivo, intentaré ejemplificar el influjo de la tragedia a través de *Bacantes*.

La obra es una de las últimas de Eurípides, el “más trágico de los poetas” (*tragikótatós tôn poietôn*) según Aristóteles (*Poét.* 1453 a 29-30). Se presenta en Atenas casi al mismo tiempo que las *Ranas* de Aristófanes, comedia que denuncia el declive de la tragedia. Ambas obras, recurren a la figura de Dioniso, dios del teatro, como protagonista y su presencia, bien podría significar “la puesta en escena de las alteraciones a la que está siendo sometida la ciudad” (Gallego, 2009: 260). El escenario donde se desarrolla la trama es Tebas, contracara de Atenas, antagonista conflictiva de la *pólis* del consenso. El conflicto que desata la acción es la negación de Penteo, rey de la ciudad, a rendir culto a Dioniso. Toda la trama está plagada de referencias a la *phrónesis* y a la *sophrosýne*, a la moderación del carácter, a la búsqueda de los límites, al pensamiento sensato. No porque Penteo sea su expresión. Aquí y allá, los distintos personajes de la tragedia, incluido el propio Dioniso, le reclaman buen juicio y sensatez. ¡Sé prudente, Penteo! es el pedido que subyace en la obra. Pero el rey es demasiado seguro de sí mismo, de sus propias opiniones, de las decisiones que toma y no hay allí ningún lugar posible para las advertencias. Su final trágico, descuartizado en manos de su propia madre, no será consecuencia más que de sus propios errores (*hamartemata*) y de la falta de *phrónesis*. No hay nada ejemplar en



él, nada que se pueda copiar. Ningún espectador querrá para su propia vida la desgracia del rey<sup>9</sup>.

Aristóteles no quiere héroes virtuosos, quiere un héroe semejante a los espectadores de la tragedia, que pueda identificarse con ellos para que su infortunio despierte temor y compasión<sup>10</sup>. No rehabilita la tragedia porque dé lecciones de conducta o diga lo que está bien o está mal. Lo muestra pero, la mayoría de las veces, a través de un desplazamiento, de un antagonismo, de un envés<sup>11</sup>. La irrupción del aprendizaje mimético permite una enseñanza que no es directa ni unívoca, sino que remite a la *phrónesis* por el hecho de poner el conflicto que acarrearán las decisiones, en el marco de una situación concreta y frente a los ojos de los espectadores. No se supone aquí una finalidad didáctica, sino más bien propedéutica: “debe trazarse un camino intermedio entre el consejo directo, que se revelará muy decepcionante, y la resignación a lo insoluble” (Ricœur, 1996: 263). El espectáculo trágico no se erige en modelo de acción, no ofrece a quien va al teatro una receta que dice lo que hay que hacer; pero, aún así, enseña. ¿Qué es lo que enseña? El carácter ineluctable del conflicto, la fragilidad de la acción, la importancia de la deliberación, lo determinante de las decisiones, la incertidumbre del destino<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Lord advierte la proximidad entre *mimesis* trágica y *phrónesis*, pero las consecuencias que extrae de dicha articulación van en una dirección contraria a la que aquí intento sostener. Su interpretación resalta el carácter paradigmático de la acción objeto de *mimesis*. Según el autor, la forma en que la tragedia pone en escena los universales le brindaría a su audiencia “modelos de comportamiento moral y político que podría estimular y guiar la acción de los hombres”. En tal sentido, subraya que “hay una sorprendente congruencia entre lo que la poesía [trágica] ofrece y lo que la prudencia requiere” (Lord, 1982: 178). Me inclino por una lectura como la de Donini, quien advierte que no queda claro “en qué sentido Aristóteles podría considerar a las acciones de Edipo, Orestes, Ajax, Agamenón, Electra o Ífigenia como modelos a imitar” (Donini, 2003: 445, n.1).

<sup>10</sup> En *Poét.* 1453 a 7-12, Aristóteles es claro al respecto e incita a la representación de un personaje intermedio (*ho metaxù*), aquel que “ni sobrepasa por su virtud y justicia (*aretê kai dikaiosýne*) ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad (*dià kakían kai mokhtherían*), sino por algún yerro (*hamartían tiná*)”.

<sup>11</sup> Gallego señala de qué manera las *Bacantes*, y en particular, la imagen del desmembramiento de Penteo viene a mostrar metafóricamente la crisis profunda que atraviesa a la *pólis*, “el quiebre sin retorno de un funcionamiento político”, “la extenuación de las prácticas y las formas de pensamiento de la democracia radical”. Por eso, aun cuando la tragedia no trace una relación término a término con los acontecimientos políticos, “manifiesta sobre la escena teatral mucho de cuanto pueda decirse respecto de la precariedad de la acción humana y de la mutabilidad de las estructuras de la *pólis*” (Gallego, 2009: 267).

<sup>12</sup> En contra de esta posición, MacIntyre, sostiene que Aristóteles no entendió la centralidad del conflicto y la oposición en la vida humana. Por esa razón, la tragedia no cumpliría, en su filosofía, ninguna función como “fuente de aprendizaje y como un medio importante de desenvolvimiento de la

### 3. De cómo los caminos esquivos dan lugar a la prudencia

Por todas estas razones, la tragedia puede convertirse en un elemento clave para la formación del ciudadano. Por el lazo que lleva de la *mimesis práxeos* a la *phrónesis* que, en principio, parece desviar la mirada de lo central, al suspender temporalmente la propia vida de los espectadores y dar paso a la ficción, pero que ofrece un regreso a la propia acción con nuevas herramientas, para hacerle frente a las responsabilidades y tareas que implica la vida en la *pólis*. En *Política* VIII, Aristóteles señala que la música puede proporcionar varios beneficios (*opheleías*): la educación (*paideía*), la purificación (*kátharsis*) y el divertimento (*diagogé*) (cf. VIII 7, 1341 b 36-41)<sup>13</sup>. Los beneficios que Aristóteles apunta para la música no son excluyentes, sino más bien complementarios. Si se acepta el paralelo entre música y tragedia, dichas funciones le corresponden, por extensión, a la *mimesis* trágica.

Una de las premisas que subyace a la preocupación aristotélica por la educación es que el hombre es, naturalmente, un ser precario, y el arte (*tekhné*) y la educación (*paideía*) “pretenden suplir las deficiencias naturales (*tò prosleípon bouúletai tês phýseos anapleroûn*)” (*Pol.* VII 17, 1337a1-3)<sup>14</sup>. La escasez natural del hombre en el ámbito del conocimiento, señala Calvo Martínez, es notoria y no

---

práctica humana de las virtudes”. Cf. 2001: 217-218.

<sup>13</sup> En *Pol.* VIII 5, 1339 b 13-14, Aristóteles había expuesto las razones por las que la música debe cultivarse. Allí señala como sus beneficios la educación (*paideían*), el juego (*paidiàn*) y el divertimento (*diagogén*). Por la educación, contribuye a la virtud (*pròs aretén*) y a la inteligencia (*pròs phrónesin*); por el juego y el divertimento, al descanso (*anápausis*) y al placer (*hedoné*).

<sup>14</sup> En este sentido, puede justificarse la inclusión del aprendizaje mimético en la formación de los miembros de la *pólis* porque, como afirma Aristófanes en *Tesmoforias*, “lo que no poseemos, la imitación (*mimesis*) nos ayuda a conseguirlo” (156). En esta línea, puede también ubicarse el pasaje de *Física*, en donde Aristóteles plantea un trabajo cooperativo entre el arte y la naturaleza. En tal sentido, “el arte lleva a cabo/completa (*epitelei*) aquellas cosas que la naturaleza es incapaz de realizar (*adynatei apergásasthai*) y, además imita la naturaleza (*tà de mimeítai, Fís.* 199 a 15-17)”. Para Aristóteles, la naturaleza, las leyes, las costumbres/el hábito y el *lógos* son las vías a través de las cuales el hombre puede “completarse” y alcanzar una vida buena (Cf. *Pol.* VII 13, 1332 a 40 y *EN* X 9, 1179 b 20-21). La *mimesis* trágica tiene la capacidad, a mi juicio, de poner en juego simultáneamente dichas vías. Como habilidad connatural, como una costumbre establecida con fuerza de ley en la vida de la *pólis*, como una forma de estimular emociones y reflexión, la *mimesis* es la herramienta que desde el arte viene a colaborar con el *télos* del hombre, con la felicidad que éste sea capaz de alcanzar en el marco de una comunidad política.

requiere argumentación, “la experiencia muestra que a los seres humanos hay que enseñarles *todo* desde la infancia” (2003: 13, énfasis mío). La precariedad del ser humano, su carácter “indigente” justifica tanto una formación en términos intelectuales como también éticos y políticos. De ahí que la educación tenga como propósito la formación con vistas a la felicidad del hombre, “a la virtud (*pròs aretèn*) y a la vida mejor (*pròs tòn biòn tòn aristòn*)” (*Pol.* VIII 2, 1337 a 38-39). El problema radica en determinar qué disciplinas serán parte del proceso formativo, pues ello supone un acuerdo previo acerca de los medios que conducen a la virtud. En este marco, Aristóteles distingue, entre las disciplinas que suelen enseñarse, las que se consideran útiles, pues tendrán aplicaciones concretas para la vida, como la lectura, la escritura y el dibujo y aquellas que se practican por placer, como la música.<sup>15</sup> El estagirita advierte que la finalidad de la música no sólo es generar placer sino que también permite “hacer un buen uso del ocio” (*skholázein dýnasthai kalòs*, *Pol.* VIII 3, 1337 b 31-32).

La introducción del ocio (*skholé*) como un elemento clave para valorar las disciplinas pone de manifiesto la importancia política que reviste la administración y el uso del tiempo libre tanto para el proyecto político en el que se inscribe el diseño del estagirita, como para la vida griega en general. Es en el marco de dicho tiempo libre en el que se desarrollan las fiestas dionisiacas y desde donde puede valorarse la significación de la tragedia. Aristóteles repite que el ocio es “el principio de todas las cosas” (*arkhè pánton*), pues el trabajo y las demás ocupaciones se realizan en vista de disponer de ese tiempo y, como principio, promueve no sólo el placer (*tèn hedonèn*) sino también “la felicidad y la vida bienaventurada” (*tèn eudaimonían kai tò zèn makaríos*, *Pol.* VIII 3, 1338 a 1-3 y *EN* X 7, 1177 b 4). El estagirita aclara que el establecimiento de la música dentro del diseño educativo se realizó con este propósito, ya que quienes lo hicieron “lo hicieron pensando en el empleo del ocio y

---

<sup>15</sup> La distinción sigue un criterio similar al presente en *Met.* I 1, 981 b 17-23, donde Aristóteles describe el surgimiento de las diversas artes (*tékhnes*), y distingue entre las artes “orientadas a las necesidades de la vida” (*pròs tanagkaía*) y las “orientadas al placer” (*pròs hedonèn*). Allí repara en que los inventores de las artes destinadas al placer fueron más admirados y considerados más sabios “porque sus ciencias no buscaban la utilidad”.

considerándola el divertimento digno (*diagogèn*) de los hombres libres (*tôn eleuthéron*)” (*Pol.* VIII 3, 1338 a 22-23).

Una de las características de la Atenas democrática es que promueve un disfrute colectivo del ocio, pues la multitud (*tò plêthos*) también participa de ese tiempo libre, gracias a los medios y recursos que la propia ciudad pone a su disposición para ello. Incluso, afirma Aristóteles, “una multitud de esta clase es la que más ocio dispone” (*málista dè skholázei tò toioûton plêthos*, *Pol.* IV 6, 1293 a 6-7). En el marco de esas políticas tendientes a garantizar la igualdad en el disfrute del ocio se inscribe, como ya señalé en la primera parte, la concurrencia de los miembros de la *pólis* a las fiestas dionisiacas, ámbito en el cual se llevan a cabo los concursos trágicos. En *Política* VIII 7, 1342 a 16-22, se describe la composición de las audiencias y se distinguen dos clases de espectadores (*theatès*), un grupo “libre y educado” (*ho eleútheros kai pepaideuménos*), y otro grupo “vulgar” (*phortikòs*), compuesto por “obreros manuales, campesinos y gente semejante”. En *Póetica* 1462 a 2-4, Aristóteles recoge una opinión común que afirma que mientras la imitación épica es para “espectadores distinguidos” (*pròs theatàs epieikeîs*), la tragedia es para “ineptos/de baja calidad” (*pròs phaulous*). En dichos contextos, el estagirita asume que los concursos y espectáculos son necesarios de igual modo para los distintos grupos que componen la ciudad<sup>16</sup> y, con relación a la tragedia, aclara la ventaja que este tipo de *mimesis* reporta al ser doblemente accesible, ya sea en su lectura o en su representación (*en tê anagnósei kai epì tôn érgon*, *Poét.* 1462 a 17-18).

Desde esta perspectiva, la *mimesis* trágica aparece como una práctica cultural que la ciudad promueve como parte de lo que podría considerarse una “política del ocio”. C.W. Veloso afirma que “no puede haber “política del ocio” en Aristóteles” (2005:137). Sin embargo, su argumentación sólo muestra que la filosofía no podría formar parte de dicha política y no que otras actividades o prácticas, como la tragedia, puedan ser incluidas en una clara preocupación que el estagirita muestra,

<sup>16</sup> Aristóteles afirma que “a cada uno le produce placer lo que es adecuado a su naturaleza”, de modo se utilizarán distintas melodías para satisfacer a los distintos tipos de espectadores que componen los concursos y espectáculos. Así, por ejemplo, para los espectadores vulgares se utilizaran melodías agudas y de tonos chillones que provoque entusiasmo y afición emocional. Cf. *Pol.* VIII 7, 1342 a 1-26.

particularmente en *Política*, por la administración del tiempo libre. Con relación a dicha preocupación, considero que hay observaciones del estagirita que permiten justificar la relevancia política que conlleva una buena administración de ese tiempo libre para la formación de los miembros de la *pólis*. Si bien es cierto que la filosofía es el valor último de la vida ociosa, Aristóteles no está pensando en que todos los hombres aspiren a ser filósofos. La multiplicidad de partes que componen la *pólis* promueve que haya una pluralidad de sentidos del ocio en la vida de los hombres y que sean también múltiples las actividades o prácticas que pueden cumplir con esa finalidad. La institucionalización de la tragedia en el marco de las fiestas cívicas da cuenta de las potencialidades de una práctica que garantiza al mismo tiempo, placer y aprendizaje, pues todos disfrutaban con las obras de imitación (*toîs khaîrein toîs mimémasi pántas*) y a todos les agrada aprender (*manthánein hédiston toîs állois*, *Poét.* 48 b 8-14). Promover las representaciones trágicas como un espacio de disfrute colectivo del ocio le otorga a la tragedia un fuerte compromiso ético y político, pues gracias al ocio se puede ejercitar la virtud y participar de las actividades de la *pólis* (*Pol.* VII 9, 1329 a 1-2).

El paralelo entre música y tragedia permite afirmar que, si la música es el arte mimético que promueve la formación de los jóvenes, la tragedia lo hace en los adultos<sup>17</sup>. En tal sentido, la inclusión de la música en el programa de formación de los jóvenes marca la fuerte impronta que tienen para el carácter las melodías y los ritmos, pues ellas proveen imitaciones/semelanzas (*homoiómata*) más perfectas de la verdadera naturaleza de la vida y de la mansedumbre, de la fortaleza y de la templanza, así como sus contrarios y todas las demás disposiciones morales (*tôn állon*

---

<sup>17</sup> La importancia de la educación para la *pólis* y la ordenación de las actividades formativas quedan de manifiesto en las Grandes Dionisiacas. Un dato no menor es que allí se llevaban a cabo las actividades que marcaban el tránsito de la juventud a la adultez (*dokimasía*). En tal sentido, es frente a la mirada de la *pólis* congregada en el teatro, que los jóvenes finalizan su formación en lectura, escritura, música y gimnasia y comienzan su entrenamiento militar. Recién finalizada dicha formación pasan a ser considerados ciudadanos. En *Constitución de los Atenienses*, Aristóteles describe con precisión dichas actividades y señala que “se celebra una asamblea en el teatro (*tôn d’hústeron ekklesias en tõi theátroi genoménes*) y hacen ante el pueblo una muestra de maniobras militares, y después de recibir un escudo y una lanza, patrullan el país y permanecen en los fuertes. Prestan servicio como guarnición dos años (...). Acabados los dos años, ya están con los demás ciudadanos” (42 3-4). Sobre los detalles de la *dokimasía*, véase Goldhill, 1990: 112-114.

*ethikón*) (la experiencia lo demuestra, ya que nuestro estado de ánimo cambia (*metabállomen*) cuando los escuchamos). La aflicción y el gozo que experimentamos mediante imitaciones (*homoios*) están muy próximos a la verdad (*tèn alétheian*) de esos mismos sentimientos (*Pol.* VIII 5, 1340 a 18-25).

Las emociones que se suscitan en los jóvenes a partir de la música permitirían que éstos se habitúen al placer que generan las melodías. Esa práctica en la generación del placer se encuentra estrechamente relacionada con las virtudes éticas y, del mismo modo que la gimnasia le imprime al cuerpo determinadas cualidades, la música hace lo propio con el carácter (*tò êthos*), a la vez que favorece “el cultivo de la inteligencia” (*pròs phrónesin*) (VIII 5, 1339 a 26). Mucho se ha discutido sobre esta mención a la *phrónesis* en el marco de *Política* y si ésta refiere efectivamente a la virtud intelectual que se define en el marco de *Ética Nicomáquea*<sup>18</sup>. Aun cuando Aristóteles no desarrolle en qué sentido podría ser entendido el cultivo de la *phrónesis*, considero que dicha referencia puede ser leída a la luz de un pasaje introductorio al libro VIII, en el que se afirma que “para el ejercicio de todas las facultades y artes se requiere una previa educación (*propaideúesthai*) y habituación (*proethízesthai*), de modo que se requerirán también para las actividades de la virtud (*pròs tàs aretês práxeis*)” (VIII 1, 1337 a 18-21). Esta afirmación general ayuda a comprender el sentido último que Aristóteles persigue con su diseño educativo y permite conjeturar sobre el propósito de la *mimesis* trágica en el marco de la *pólis*.

Desde esa perspectiva, la música forja el carácter de los niños y los jóvenes, en la medida en que los prepara para juzgar correctamente y disfrutar del placer “como es debido” (*EN* II 3, 1104 b 11-13). En tal sentido, es preciso recordar la estrecha relación entre placeres, dolores y virtud ética, pues es dicha relación la que le da sentido a la preparación y habituación que promueve la educación. La virtud ética es un modo de ser, un hábito que requiere de práctica. Los hombres, según Aristóteles, no nacen virtuosos, se hacen. Y eso es un proceso que dura toda la vida. La música es una forma de habituar a los jóvenes al placer, pero también a un control y una guía

---

<sup>18</sup> A favor de una articulación entre *Ética* y *Política* a partir de esta referencia a la *phrónesis*, se ubican, entre otros, Donini, 2003: 446-447; Klimis, 2003: 467-468. En contra de dicha lectura y, a favor de una hendíadis en el texto griego, Pellegrin, 1993:529 y Veloso, 2005: 123.

sobre el placer, de modo que se ejerciten en encontrar el término medio entre dos extremos. Ningún exceso es bueno, pues destruye la perfección. Pero encontrar ese justo equilibrio entre el placer y el dolor que define a la virtud no es una cuestión simple, necesita tiempo y experiencia. El carácter se modela a través del hábito y acostumbrarse a elegir, implica ser guiados por la razón. No de una manera teórica, sino práctica. Se puede saber en qué consiste la virtud, pero actuar virtuosamente es una elección. Por eso, aún cuando la referencia sea oscura, las consideraciones sobre la educación musical permiten trazar una conexión con la prudencia: la música prepara para la *phrónesis*, para la conducción de la voluntad y el deseo, para la práctica de la virtud, para la felicidad y la vida buena.

### Consideraciones finales

Lo mismo puede decirse acerca de los efectos que la tragedia tiene en el hombre adulto. Al final de *Ética Nicomáquea*, Aristóteles advierte que quizás no sea suficiente para ser virtuosos apelar a una buena educación en una etapa de la vida. La virtud requiere práctica y costumbre, es algo sumamente vulnerable. El hombre es libre y debe aprender a hacer uso de esa libertad, debe acostumbrarse a ella, pues cada nueva situación lo enfrenta a la ardua tarea de tener que elegir y al hacerlo, puede actuar virtuosamente. O puede no hacerlo. En el ámbito de la comunidad política, el hombre encuentra el espacio para el ejercicio de las virtudes y en una relación recíproca, esa misma comunidad le brinda las herramientas para su formación ética. Es ahí donde la *mimesis* trágica encuentra su espacio. En la Atenas democrática, la tragedia y el aprendizaje mimético combinan la fuerza de las costumbres y la educación. Todos los miembros de la *pólis* asisten regularmente a un espectáculo dirigido a la ciudad y que regresa a la ciudad, a través de la formación de los ciudadanos. Lo que ocurre sobre el escenario no queda allí. Traspasa rápidamente los límites del teatro y se convierte en un instrumento para la vida política.

La *phrónesis* aristotélica es una virtud oscilante, se mueve entre dos mundos, el de la razón y el de las pasiones, el de lo individual y el de lo político. Intenté

mostrar que la tragedia no ofrece a través de sus personajes modelos de *phrónimos*. De modo que es en vano pretender ver allí algo que pueda emularse. Sin embargo, la conexión entre la *mimesis* y la *phrónesis* se conserva. Considero que la posibilidad de articular el aprendizaje mimético y la virtud que guía la acción encuentra asidero en la capacidad de juicio que ambas estimulan. La *mimesis* trágica lo hace al exponer a los espectadores a las acciones de los personajes. A pesar de la ordenación coherente de la trama, la vida del héroe estalla frente a la audiencia. Un segundo basta, una sola decisión incorrecta y su mundo se derrumba. Frente a eso, el espectador delibera, juzga, reflexiona. Ejercita su propia *phrónesis*, una capacidad moral comprensiva, que le permite ver en esa situación particular, mostrada por la tragedia, algo que la excede y que atraviesa al propio género humano: su fragilidad.

Al salir del teatro, de ese espacio de ocio, los espectadores vuelven a sus mundos y a sus obligaciones. Pero algo cambió. En el marco de la comunidad política, la experiencia trágica deja al descubierto la importancia de la deliberación y de las buenas decisiones y acciones. La *phrónesis* amplía su mundo y aparece como una de las virtudes políticas más importantes, porque concierne al futuro de la *pólis*, a los juicios que guiarán la acción de sus hombres, a las decisiones que atañen al buen vivir. La *phrónesis* es una virtud intelectual, pero no contemplativa. Es la virtud que guía la *práxis*, que pone en práctica el aprendizaje y el entendimiento. Es aquella que toma consciencia de la verdadera fragilidad de la acción, pero que busca un *phármakon* y lo encuentra: en la razón, en el juicio correcto y la buena deliberación.

## Bibliografía

- Aristófanes. *Los Acarnienses, Los Caballeros, Las Tesmoforias, La Asamblea de Mujeres*, trad. de F. Rodríguez Adrados. Madrid: Cátedra, 2000.
- Aristófanes. *Las Nubes, Ranas, Pluto*, trad. de F. Rodríguez Adrados. Madrid: Cátedra, 2001.
- Aristóteles. *Metafísica*, ed. trilingüe a cargo de V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1970, Vol. I. y II.



- Aristóteles. *Poética*, ed. trilingüe a cargo de V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1985.
- Aristóteles. *Política*, ed. bilingüe y trad. de J. Marías y M. Araujo. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989.
- Aristóteles. *Física I-II*. Traducción, introducción y comentario de Marcelo Boeri. Bs. As.: Biblos, 1993.
- Aristóteles. *Protréptico. Una exhortación a la filosofía*, edición bilingüe de C. Megino Rodríguez. Madrid: Abada Editores, 2006.
- Aristóteles. *Retórica*, Introducción, traducción y notas por Q. Racionero. Madrid: Gredos, 1994.
- Aristóteles. *Tratados de Lógica (Órganon) II: Sobre la interpretación, Analíticos Primeros, Analíticos Segundos*, introducciones, traducciones y notas de M. Candel San Martín. Madrid: Gredos, 1995.
- Aristóteles. *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, intr. de E. Lledó Iñigo y trad. y notas de J. Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 2000.
- Aristóteles. *Constitución de los Atenienses*. Introducción traducción y notas de A. Bernabé. Madrid: Abada Editores, 2005.
- Aubenque. Pierre, *La prudencia en Aristóteles*, prólogo de Ivana Costa. Bs. As.: Las Cuarenta, 2010.
- Berti, Enrico. *Guida ad Aristotele*. Bari: Editori Laterza, 1997.
- Berti, Enrico. *Las razones de Aristóteles*. Bs. As.: Oinos, 2008.
- Berti, Enrico. *Ser y Tiempo en Aristóteles*. Bs. As.: Biblos, 2011.
- Donini, Pierluigi. « Mimesis tragique et apprentissage de la *phrónesis* » en *Les Etudes Philosophiques*, N° 67 (2003): 436-450.
- Gallego, Julián. *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*. Bs. As.: Miño y Dávila, 2003.
- Gallego, Julián. “El envés de un agotamiento político. Epifanías de Dioniso en el teatro ateniense de fines de siglo V” en Campagno, M., Gallego, J., García Mac Gaw, C. (Comp.), *Política y religión en el Mediterraneo Antiguo. Egipto, Grecia y Roma*. Bs. As., Miño y Dávila, 2009: 257-272.

- Gallego, Julián, Iriarte, Ana. “La tragedia ática: política y emotividad” en Sancho Rocher, L. (Coord.), *Filosofía y democracia en la Grecia antigua*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009: 103-126.
- Goldhill, Simon. “The Great Dionysia and Civic ideology” en Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, Princeton University Press, 1990: 97-129.
- Klimis, Sophie. « Voir, regarder, contempler : le plaisir de la reconnaissance de l’human » en *Les Etudes Philosophiques*, N° 67 (2003): 466-482.
- Lledó, Emilio. “Aristóteles y la ética de la *pólis*” en Camps, V., *Historia de la Ética. De los griegos al Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1988: 136-207.
- Lord, Carnes. *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Lord, Carnes. “Politics and Education in Aristotle’s *Politics*”. En Patzig, G. (Ed.), *XI Symposium aristotelicum: Studien zur Politik des Aristoteles*. Göttingen: Friedrichshafen/Bodensee, 1989: 202-215.
- MacIntyre, Alasdair. *Tras la virtud*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Nussbaum, Martha. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor-La balsa de Medusa, 1995.
- Pellegrin, Pierre. *Aristote. Les Politiques*. París: Flammarion, 1993.
- Reeve, C.D.C. “Aristotelian education”. En Rorty, A., *Philosophers on Education. Historical Perspectives*. London and New York: Routledge, 1998: 49-63.
- Salkever, Stephen G. “Tragedy and The Education of the *Dêmos*: Aristotle’s Response to Plato” en Euben, J. P., *Greek tragedy and political theory*. California, University of California Press, 1986: 274-303.
- Veloso, Claudio William. “Crítica del paradigma interpretativo ‘ético-político’ de la *Poética* de Aristóteles”. *Iztapalapa* N° 58/26 (2005): 117-150.

## El hechizo de la escena. El Hamlet de Schmitt, entre Don Quijote y Fausto.

The Cunning of the Scene.

Schmitt's Hamlet, between Don Quixote and Faust.

Octavio Majul Conte\*

Fecha de Recepción: 25 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 10 de abril de 2015

**Resumen:** *Este artículo recupera el análisis que Carl Schmitt dedica al Hamlet de Shakespeare. Ello implica indagar la relación entre la tragedia como género dramático y lo político. Para ello, se rastrean los aspectos centrales de Hamlet o Hécuba (1956). La idea schmittiana de “irrupción del tiempo en el drama” es contrastada con sus textos inmediatamente cercanos y con aquellos de la época de Weimar. Este trabajo permite echar luz sobre la continuidad en el análisis schmittiano de las alternativas fundamentales de las formas de concebir la relación entre lo particular y lo general. Formas que son declinaciones secularizadas del protestantismo y el catolicismo. Es en ese sentido que el mito de Hamlet cobra relevancia, al encontrarse entre Don Quijote y Fausto, entre el catolicismo y el protestantismo. En este “estar entre”, la decisión se torna necesaria.*

### **Palabras**

#### **clave:**

*Individuo, autoridad, tragedia, catolicismo, protestantismo.*

### **Abstract:**

*This article deals with Carl Schmitt's analysis of Shakespeare's Hamlet. This analysis involves an inquiry into the relation between tragedy as a dramatic genre and the political. The central topics of Hamlet or Hecuba (1956) are henceforth considered. Schmitt's idea of “the intrusion of the time into the play” will be tracked and related*

---

\* Estudiante avanzado de Ciencia Política de la Universidad de Buenos Aires. Investigador estudiante del proyecto de reconocimiento institucional “Legitimidad del poder judicial en regímenes democráticos contemporáneos” (PRI R13-230).

Correo electrónico: [octamajul@hotmail.com](mailto:octamajul@hotmail.com)

*with his contemporary texts as well as with those texts of the Weimar period. In the work will come to light the continuity (in Schmitt's analysis) of the fundamental alternatives concerning the ways of conceiving the relation between the particular and the general. Ways that are secular declinations of Protestantism and Catholicism. In this context Hamlet's myth become relevant, as an option between Don Quixote and Faust, namely, between Catholicism and Protestantism. In this being-in-between, the decision becomes necessary.*

**Keywords:** *Individual, Authority, Tragedy, Catholicism, Protestantism .*

El arte acusa a cada momento la  
conciencia espacial de la época

Carl Schmitt,

*Tierra y Mar. Una reflexión sobre la historia universal*

La tragedia, en su especificidad, guarda un nexo directo con lo político. De esto se deriva no solo que lo político es, en parte, trágico sino, también, que la tragedia como género, y ya no como mero adjetivo, permite visualizar peculiaridades de lo histórico-político. Esta es la forma en que Carl Schmitt lee la especificidad de la tragedia. Ésta se diferencia del drama por el hecho de rebalsar los contornos de lo estético y cristalizar, en sí, lo político. La intensidad de determinados momentos *irrumpe* en la obra logrando así una relación entre lo trágico como característica de la situación dada y la tragedia como género. Esta ubicuidad de lo político remite al límite de lo estético puro. Este límite, no obstante, no indica la insignificancia o futilidad de lo estético sino, más bien, su potencialidad. Potencialidad que se deja entrever en dos facetas: por un lado en su capacidad hermenéutica del momento político y, por el otro, en su capacidad de intervención en el momento mismo, en *el hechizo de la escena*. De esta manera una pregunta se torna casi innecesaria: ¿Qué

lleva a Schmitt ocuparse intensamente<sup>1</sup> del *Hamlet* de Shakespeare? A pesar de su supuesta evidencia, no puede dejar de ser respondida. Es claro que el interés no es el de una mera exégesis literaria que se sumaría a las extensas interpretaciones de *Hamlet*.

A esta pregunta se le añade otra: ¿Qué lugar ocupa *Hamlet* o *Hécuba* en la obra de Schmitt? Antes de ingresar al tema es necesario notar una similitud en la situación epocal de Shakespeare y de Schmitt. Ambos están en la antesala de una nueva ordenación de la Tierra. La Inglaterra isabelina, para el jurista, se encuentra en la puerta de entrada, mas no dentro, de la conformación del Estado moderno, de aquello que Schmitt denomina el *Ius Publicum Europaeum*: esa especial conformación de la modernidad que encuentra su punto de apoyo en la creación del Estado como persona jurídica independiente y en la acotación del conflicto bélico. La contemporaneidad de Schmitt, y en parte la nuestra, se encuentra marcada por el fin de esa misma ordenación terrestre. Es decir, por el agotamiento del Estado entendido en su forma clásica. Esto no significa la formación de una nueva ordenación sino el acaecimiento de un ínterin donde el esqueleto del orden antiguo pervive y continúa funcionando junto a varias de sus singularidades. Ahora, ¿se agota allí la similitud de los tiempos? La respuesta es no.

En la lectura de Schmitt, son dos las figuras que expresan la irrupción del tiempo histórico en el drama de *Hamlet* y lo convierten en tragedia: por un lado, el *tabú* de la reina, por el otro, la “*hamletización*” del vengador. Ambas figuras se reducen a un único rasgo –común a ambos puntos del irrumpir– que define la situación de la Inglaterra de fines de siglo XVI y comienzos de siglo XVII. Un rasgo que, en su magnitud, determina el resto del contexto y que, por su importancia, demanda una decisión. Shakespeare, en el *Hamlet*, logra hacer visible la situación de la época. En ese hacer visible, demuestra una hermenéutica del contexto superior a las instancias de decisión de su tiempo. Ese rasgo común que irrumpe en la obra consiste

---

<sup>1</sup> Ocupación que se traduce en una conferencia brindada en Dusseldorf en 1955 y la publicación de *Hamlet* o *Hécuba: la irrupción del tiempo en el drama* en 1956. Sin olvidarse de la traducción al alemán realizada en 1952 por su hija, Anima, de un libro central en la lectura schmittiana de *Hamlet: Hamlet and the Scottish Succession* de Lilian Winstanley. Traducción que es acompañada por un prólogo del mismo Schmitt.

en el hecho de que Inglaterra se encontraba dividida *entre el protestantismo y el catolicismo*. Esta división no significaba una simple preocupación de los creyentes sino que representaba y representa una división entre racionalidades diferentes. Mientras el catolicismo, de raigambre romana, hace énfasis en la institución como mediación de la palabra de Dios, el protestantismo confía en una relación directa y personal entre el individuo y Dios. En nuestra lectura, existe un hilo de continuidad en el análisis schmittiano de las alternativas fundamentales de las formas de concebir la relación entre el individuo y el Estado o, más generalmente, entre lo particular y lo general que son declinaciones secularizadas de las racionalidades protestantes y católicas. Dichas alternativas son las que hacen al mito de Hamlet, representante de la situación particular de la Inglaterra de Shakespeare. En este sentido es que Schmitt nos dice: “Don Quijote es español y de un catolicismo puro; Fausto, alemán y protestante; Hamlet ocupa un lugar entre los dos que ha determinado el destino de Europa”<sup>2</sup>. Sin embargo no debe concebirse dicho mito como algo de otrora: algo de él pervive y adquiere una ineliminable actualidad.

El siguiente trabajo pretende sacar a la luz los tópicos centrales del escrito datado de 1956 *Hamlet o Hécuba* y responder las preguntas planteadas en el primer párrafo. Para ello es menester poner el texto en relación no solo con los escritos inmediatamente cercanos, como *Tierra y mar* y *El nomos de la tierra*, sino también con sus escritos tempranos y, en particular, con aquellos de la época de Weimar. Seguiremos, así, la puntada del hilo antes mencionado con el fin de ganar claridad no solo sobre el texto sobre *Hamlet* sino sobre la obra de Schmitt en general.

El trabajo constará de cinco apartados. En la primera parte se analizará la especificidad de Shakespeare como autor y de la tragedia como género, desde la óptica de Carl Schmitt, tomando en consideración sus respectivas contrafiguras. En la segunda parte, se restituirán las irrupciones del tiempo en el drama de *Hamlet* y se buscará mostrar cómo, éstas, remiten a un único factor determinante: la contraposición entre catolicismo y protestantismo. Esto nos llevará a una consideración detenida del modo en que Schmitt concibe las formas de racionalidad

---

<sup>2</sup> Schmitt, Carl. *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*. Valencia: Pre-Textos, 1993, 45.

católica y protestante, con especial atención a los modos de concebir la relación entre lo general y lo particular. Este tratamiento ocupará el tercer apartado de este artículo, el más extenso. Tras ganar claridad respecto de las implicancias de la contraposición entre catolicismo y protestantismo, volveremos sobre el tratamiento schmittiano de *Hamlet*, a efectos de indagar lo que Schmitt denomina la “empresa de Shakespeare”. Se trata precisamente de comprender cuál es la intención que el dramaturgo inglés despliega a través del *Hamlet*. Finalmente, el quinto apartado hará las veces de conclusión, introduciendo la pregunta por la actualidad del tratamiento schmittiano. Esto implicará un intercambio de roles dónde *Hamlet* se convertirá en el tamiz para evaluar la “empresa de Schmitt”.

## 1.

¿Cuáles son las fuentes de una obra? Esta pregunta recibe respuestas de tinte distinto dependiendo el tipo de obra de que se trate y, principalmente, la condición del autor mismo y de su receptor esperado. Frente a esta pregunta, Schmitt realiza una tipología de tipos de autor y de obras; tipología que no busca ser exhaustiva ni restrictiva de una preocupación meramente estética. En el fondo encontramos una oposición entre dos tipos de artistas diferentes. En primer lugar aparece la figura del poeta, acuñada por el movimiento *Sturm und Drang*, como aquel dotado de un genio tal que, frente a él, toda realidad resulta secundaria. La obra es el resultado exclusivo del genio del poeta: “La libertad de creación del poeta, con ello, se convierte en el palacio de la libertad artística absoluta y en el baluarte de la subjetividad [...], las cuestiones históricas o sociológicas carecen de tacto y de gusto”<sup>3</sup>. Así el yo del autor es la figura central de la creación. Su infinita creatividad reclama una infinita libertad. De inmediato salta a la vista la similitud entre este modo de concebir la relación entre autor y obra, y aquello que Schmitt identificó en su juventud como propio del romanticismo<sup>4</sup>. El romántico, indiferente a toda situación histórica, “toma cualquier

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>4</sup> Que nos indica la continuidad de ciertos tópicos del pensar schmittiano y no, cosa obvia, una continuidad entre el movimiento *Sturm und Drang* y el romanticismo. En el escrito de 1919, frente

punto concreto como salida para vagar por lo ilimitado e inconcebible a partir de él, según la individualidad del individuo”<sup>5</sup>. En ambos casos la realidad objetiva, si tiene lugar, es solo de manera ocasional. La importancia recae exclusivamente en el genio del artista y su capacidad infinita de creación. La elevación del yo a sujeto central y fundante no es ajena a contexto histórico y, en su mismo rechazo de todo elemento histórico concreto, es expresión de una época. El yo como única fuente puede surgir “sólo en una sociedad disuelta por el individualismo [...] sólo en un mundo burgués, que aísla al individuo espiritualmente”<sup>6</sup>. La despreocupación por todo elemento político concreto –que nos podría invitar a pensar una desconexión entre el arte y la conciencia epocal refutando así el epígrafe con que abre el texto– no es más que el reverso de la creciente neutralización del racionalismo liberal<sup>7</sup>.

Otra figura, esta vez la del poeta dramático alemán, permite una relación inconexa entre el autor y el contexto de la época. Así, Lessing, Goethe y Schiller entre otros, son calificados por Schmitt como trabajadores domésticos que “sentados en el escritorio o en su pupitre [...] entregaban a un editor, a cambio de unos honorarios, un manuscrito listo para su impresión”. Dichos autores podían concebir su trabajo como “obras para la posteridad”<sup>8</sup>.

Frente a estos modos de la relación entre autor y contexto, marcados por una separación entre ambos y un énfasis en la subjetividad del primero se encuentra la tragedia como género y, en este caso, la de Shakespeare como autor. Éste “no fue un trabajador doméstico [...] y sus obras surgieron en estrecho contacto con la corte londinense, con el público de Londres”. Aquel tipo de relación con su contexto “en

---

aquellos que identificaban el romanticismo con un contenido específico (sea una elevación de lo antiguo frente a lo novedoso, o un conservadurismo político, etc), Schmitt encuentra como característica central de éste un ocasionalismo subjetivo. En otras palabras lo que define al romántico es un cierre sobre su propia subjetividad y una relación superficial con todo lo exterior que se vuelve, así, mera ocasión para desplegar su yo.

<sup>5</sup> Schmitt, Carl. *Romanticismo político*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, 2005, pp. 59-60.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 61

<sup>7</sup> Para la relación entre esteticismo romántico y neutralización; y una sugerente relación con la fórmula benjaminiana de la estetización de la política ver: Cantisani, Alejandro y Laleff Ilieff, Ricardo J. “Política y economía en el romanticismo alemán. Un contrapunto en torno a las hermenéuticas de Carl Schmitt y Walter Benjamin”. *Revista Anacronismo e Irrupción*. 2 (2012): 87-112.

<sup>8</sup> Schmitt, Carl. *Hamlet o Hécuba, op. cit.*, p. 29



tiempos de inquietud y tensión política era algo inevitable”<sup>9</sup>. El contacto con la realidad circundante implica, *a priori*, una limitación a la subjetividad del autor. Y esto no solo porque está dirigido a un público determinado (cosa que, a pesar de estar precedido por un “no solo” tiene gran importancia) sino, principalmente, porque el mismo autor está atravesado por la situación concreta o, utilizando el término de Schmitt, por el espacio público<sup>10</sup>. La existencia de un espacio público es el fin del puro subjetivismo, constituyendo una esfera de relativa objetividad que se opone a la libertad del autor. El público debe entender la obra, de lo contrario se corre peligro de que se “romp[er] ese espacio común”<sup>11</sup>. La representación, si quiere mantenerse como tal, no puede ser arbitraria, sino que debe tener en cuenta el espacio público, aquello que representa, sin que esto implique tampoco una identidad entre la representación y su público.

Partiendo de esta diferencia entre el autor que hace de su yo la instancia fundamental y aquel otro que está arraigado en la situación concreta, es necesario indagar la especificidad de la tragedia como género. Ésta, también, limita la creación del sujeto por el carácter trágico de la situación concreta misma. Existe algo que se le impone al autor y al mismo espacio público, “una realidad irrevocable que no ha sido planeada por ningún cerebro humano, sino que sobreviene y existe en la exterioridad”<sup>12</sup>. La obra no puede reducirse a un mero juego, no puede cerrarse sobre las reglas específicas de la estética. El acontecer trágico como problema político anula la autonomía de las esferas. Ésta, según Schmitt, es la diferencia fundamental entre drama y tragedia. Mientras el drama puede ser concebido como una obra puramente estética donde el juego tiene camino libre, en la tragedia “un núcleo inalterable y eminente de una realidad histórica única”<sup>13</sup> se impone. Si el primero puede mantenerse en la subjetividad infinita del autor, el segundo encuentra en la situación trágica concreta un límite a la creatividad. Ya obtenida la especificidad de la tragedia en

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 30

<sup>10</sup> “El público representa en su concreta presencia un espacio público que comprende al autor, al director, a los actores y al público [...] ese espacio público marca un límite definitivo en la libertad de creación” *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 37

<sup>13</sup> *Ibidem* 45.

general –es decir, la irrupción de una situación histórica– surge el interrogante por el momento histórico particular de *Hamlet en particular*.

## 2.

Como antes se adelantó, dos son las irrupciones del tiempo histórico en *Hamlet*. Por un lado se encuentra el *tabú* de la reina y, por el otro, la figura específica del vengador. En *Hamlet* hay un problema que, a ojos de Schmitt, queda irresuelto; en el silencio, evidente, de Shakespeare se anuncia un *tabú*. Dicho problema es el de la culpabilidad de la madre de Hamlet en el asesinato de su padre, esta pregunta “se impone desde el comienzo del drama y ya no se puede ocultar en el curso del mismo. ¿Qué debe hacer un hijo que quiere vengar a su padre asesinado y encuentra que su madre es la actual esposa del asesino?”<sup>14</sup>. Dos opciones, ancladas en la tradición, se encuentran disponibles: o el hijo mata al asesino y a su propia madre (opción representada por el *Orestes* de la saga griega y de la tragedia de Esquilo); o unidos, madre e hijo, matan al asesino (opción existente en el *Amleth* de la saga nórdica). Ambas posibilidades eran conocidas por Shakespeare. No obstante esto, “lo extraño e impenetrable en el *Hamlet* shakesperiano es que no sigue ninguno de los dos caminos [...] la obra deja en oscuridad si es o no es cómplice y esto no podía ser de otra manera, pues lo que existe es un encubrimiento claramente intencionado y planificado”<sup>15</sup>.

Estamos ante un *tabú*. Por lo que surge la pregunta de la razón de aquel, “si el autor no estuviera sujeto a determinados hechos, si realmente fuera libre en su ficción poética, sólo tendría que hacernos saber cómo fue realmente la cosa”. En la ambigüedad está la marca del *tabú*. Y ese *tabú* es “perfectamente concreto[,] tiene que ver con la reina María Estuardo de Escocia”<sup>16</sup>. Al igual que en la historia de Hamlet, Henry Lord Darnley, padre de Jacobo y esposo de María Estuardo de Escocia, fue asesinado por el conde Bothwell. Tres meses pasados el asesinato, Bothwell y la reina

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 15.

contrajeron matrimonio. El asunto devino en un escándalo en toda Inglaterra, donde dos bandos se dividieron: “María proclamó su inocencia y sus amigos, los católicos, la creyeron[,] sus enemigos, ante todo la Escocia protestante y todos los que dependían de la reina Isabel, estaban convencidos de que María era la verdadera instigadora del asesinato”. La cuestión central que hace al *tabú* es principalmente el “tiempo y lugar en donde surge y se representa el *Hamlet* de Shakespeare”<sup>17</sup>. De esta manera, Schmitt restituye la especificidad de los últimos años de la Inglaterra isabelina. Años que estuvieron marcados por la incertidumbre de una sucesión sin heredero directo ni designado y “la guerra civil, la guerra estatal entre católicos y protestantes en toda Europa”. La tensión adquirida por los problemas presentes hacía que lo político permeara todas las esferas. Shakespeare y su compañía no permanecieron ajenos a las pujas por la sucesión, “el grupo apostó por Jacobo, el hijo de María Estuardo, como sucesor del trono”<sup>18</sup>. Así la toma de posición política por parte de Shakespeare hacía imposible que la reina apareciera como culpable en el *Hamlet*. Por otro lado “el público del drama, toda la Inglaterra protestante y en especial Londres, estaban convencidos de la culpabilidad de María Estuardo [lo que volvía] imposible sostener la completa inocencia de la madre”. Envuelto en una escisión entre católicos y protestantes la cuestión de la culpa debía permanecer como *tabú*, “tras las máscaras y disfraces de la escena teatral se vislumbra una realidad histórica temible”<sup>19</sup>.

Considerada ya la primera irrupción del tiempo, la del *tabú* de María Estuardo, es necesario proceder con la segunda irrupción. Esta atañe directamente a la peculiar característica de Hamlet: su indecisión e inacción; su constatación “giro hacia la impotencia”. Lo que Schmitt denomina la *hamletización del vengador*. Una vez más la peculiaridad de la obra se debe al irrumpir de la situación concreta. En otras palabras, la figura de Hamlet “sólo se hace comprensible desde la situación histórica de los años 1600 a 1603 y a través de su figura central, el rey Jacobo”<sup>20</sup>. La pregunta que debe contestarse es qué aspecto de dicha situación histórica hace a la figura de un

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 21.

sujeto indeciso. Nuevamente, la escisión entre protestantes y católicos es la respuesta: “En el rey Jacobo toma cuerpo la completa escisión de su época, un siglo de divisiones religiosas y de guerra civil”. Católico por su linaje devino protestante para no perder la corona real al tener “que mostrarse bien dispuesto hacia la reina Isabel, la enemiga mortal de su madre”<sup>21</sup>. La unidad entre católicos y protestantes hacen a la peculiaridad de Jacobo I, a “su proceder ambiguo y astuto”<sup>22</sup>. Como dice Carlo Galli, es “la irrupción de la indecisión de Jacobo, [la] que genera la indecisión de Hamlet (de otra manera incomprensible), y [la] que la explica”<sup>23</sup>.

La situación política de la Inglaterra de fines del siglo XVI y comienzos de XVII es un momento crucial en el desarrollo de Occidente. Estamos, en la terminología schmittiana, en la antesala del *nomos* de la tierra que da lugar al *Ius Publicum Europaeum*. Este surge de una peculiar relación entre tierra y mar, habilitada tras el “descubrimiento” de América y la conformación de los Estados como personas jurídicas independientes<sup>24</sup>. Surge de una suerte de pacto entre tierra y mar que, según el jurista de Plettenberg, a través de una metafísica elemental, condicionan la forma de existencia de manera dispar. A grandes rasgos, se puede visualizar que, en la tierra, es posible delimitar un espacio claro, es decir, es posible la instauración del derecho y de las reglas; mientras que, en el mar, cualquier delimitación es imprecisa en sí, al caracterizarse éste por un continuo movimiento. En *Tierra y mar*, Schmitt traza un paralelo entre lo telúrico y el catolicismo, por un lado, y lo marítimo y el protestantismo, por otro<sup>25</sup>. Paralelo que ampliaremos más adelante. Por ahora basta saber que nos encontramos en la antesala de tal pacto entre tierra y

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>22</sup> Schmitt, Carl. *Hamlet o Hécuba*, op. cit., p. 25

<sup>23</sup> Galli, Carlo. “Il trauma dell’ indecisione”. *Amleto o Ecuba*. Carl Schmitt. Bologna: il Mulino, 2012, p. 16. (Traducción propia).

<sup>24</sup> “La aparición de inmensos espacios libres y la toma de la tierra en un mundo nuevo hicieron posible un nuevo Derecho de Gentes europeo de estructura interestatal” Schmitt, Carl. *El Nomos de la Tierra en el Derecho de Gentes del Ius Publicum Europaeum*. Centro de Estudios Constitucionales: Madrid, 1979, p. 157.

<sup>25</sup> “Todos esos bucaneros, rochelenses y mendigos del mar tienen un enemigo político: el Imperio español católico[...] Forman así parte de un gran frente histórico, el del protestantismo mundial contra el catolicismo mundial”. Schmitt, Carl. *Tierra y Mar. Una reflexión sobre la historia universal*. Trotta: Madrid, 2007, p. 42. Luego en relación al problema interreligioso en Francia durante el siglo XVI: “Enrique IV se decidió por el catolicismo y contra los hugonotes, se decidía también, es decir, optaba en última instancia por la tierra y contra el mar”. *Ibidem*, p. 47

mar, que condiciona el devenir de la modernidad en su integridad. En dicho pacto Inglaterra es el representante *par excellence* del mar y, por lo tanto, de la fuerza protestante. Sin embargo en la época del *Hamlet* dicho giro al mar todavía no había acontecido. Nos encontramos aun con una unidad escindida. Sabemos el final de la historia, basta conocer su desarrollo.

Restituycamos el camino andado. Jacobo I representa en su persona dos potencias, catolicismo y protestantismo disputaban la unidad inglesa. Jacobo, escindido, procede de manera ambigua, no decide. Ahora bien, ¿es posible posponer la decisión? Este interrogante debe responderse ateniendo a la situación concreta. *A priori* sabemos que en determinados momentos la decisión se torna ineludible<sup>26</sup>. Nos resta saber si la situación histórico política de la Inglaterra isabelina (es decir, la escisión de la unidad entre protestantes y católicos) es uno de aquellos momentos en los cuales no hay tercero superior y resulta imprescindible decidir. Suponiendo que al mismo tiempo la decisión es necesaria y la autoridad política no la ejerce. ¿Quién decide? ¿Cuál es el reverso de la indecisión? Es indispensable, antes de responder, analizar la especificidad del catolicismo y del protestantismo en su relación con la autoridad, prestando especial atención a sus respectivas “*concepciones éticas y metafísicas de la sociedad*, especialmente de las relaciones entre comunidad e individuo, entre organización y libertad”<sup>27</sup>.

### 3.

---

<sup>26</sup> El carácter ineludible de la decisión se encuentra trabajado en dos textos de Schmitt: *El valor del Estado y el significado del individuo* y *Teología Política*. Tanto en el primero como en el segundo se resalta la opacidad constitutiva de todo orden que necesita, así, de una decisión-interpretación que la efectivice. En tanto el orden no es algo evidente de por sí su realización necesita de una direccionalidad que solo la decisión puede dar. Esto implica, también, que la decisión, en tanto direccionalizada, no puede abarcar todas las posibilidades. El sello de la decisión es la disyunción. Por ello, en tanto la decisión por *qué orden es el orden* deja afuera posibilidades, el orden mismo está revestido por una precariedad. Los órdenes posibles pueden amenazar al mismo orden constituido que no puede prevenir aquello que lo trasciende. He aquí una segunda función de la decisión: no ya efectivizar la idea de orden sino, si quiere mantenerse, decidir en el caso excepcional. Para ver la relación entre ambos textos y los corrimientos que el mismo Schmitt realiza entre uno y otro, ver: Majul Conte, Octavio. “La decisión por la decisión: el problema de la forma jurídica y la realización del Derecho”. *Lecturas de Carl Schmitt. Forma y contenido de la teología política*. Comp. Luciano Noretto. Buenos Aires: Documentos de Trabajo, N°71, Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2014, pp. 17-27.

<sup>27</sup> Troeltsch, Ernst. *El protestantismo y el mundo moderno*. Fondo de Cultura: Mexico D. F., 1979, p. 80.

A grandes rasgos, que luego profundizaremos, la oposición entre catolicismo y protestantismo<sup>28</sup> se puede resumir en una serie de características. El punto de partida está dado por la relación del individuo con Dios. El catolicismo confía la relación con Dios a una mediación institucional, así, el individuo solo tiene sentido dentro de una comunidad y mantiene una deuda con ella. El protestantismo, por su cuenta, niega toda mediación y confía en la relación directa del individuo con Dios. Esto implica hacer del individuo el dato primero, y confiar en la relación libre y espontánea entre los mismos<sup>29</sup>.

Estos rasgos del protestantismo se deben a que conlleva una “*absoluta repulsa de la «divinización de las criaturas»*”<sup>30</sup> como dice Weber o, como nos dice Schmitt, “*presenta a Dios como lo «completamente otro»*”<sup>31</sup>. El protestantismo, que nace de una crisis eclesíastica<sup>32</sup>, desconfía de toda mediación humana para con Dios. Entre Dios y la criatura hay una distancia infinita que hace, al protestante, ajeno del mundo. Solo el individuo en su interioridad puede relacionarse con Dios. Así el individuo es quién

---

<sup>28</sup> Dos aclaraciones son necesarias: En primer lugar la discusión presentada no pretende entrar en el ámbito de la teología y preocuparse por lo católico o lo protestante en sí, solo nos interesa la lectura que de los mismos realiza Carl Schmitt (y otros autores contemporáneos a él cuando encontramos afinidades). Nuestro interés y creemos que también el de Schmitt, tampoco es el problema meramente teológico sino su influencia en las formas seculares. Pasado en limpio, el objetivo del apartado es restituir cómo, a los ojos de Schmitt, catolicismo y protestantismo conciben la relación entre particular y general de forma contraria y cómo la oposición entre autoritarismo y anarquismo es un resabio secular de dichas religiones. La oposición debe ser correctamente comprendida, objetivo que el apartado apunta a lograr. En segundo lugar la oposición catolicismo-protestantismo es injusta con ambos conceptos al reducirlos como si fueran una unidad coherente. No obstante esto la distinción funciona pedagógicamente como lo hace en Weber quién engloba, a la vez que diferencia, calvinismo, luteranismo, bautismo, etc. Lo que es necesario destacar es que en el nexo entre protestantismo y mundo moderno que ven tanto Weber, Schmitt y Troeltsch (entre otros) no es tanto el luteranismo sino el calvinismo quien se opone de forma radical al catolicismo. Aun así el luteranismo habría dado ya paso fundamental. Ver Weber, Max. *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*. Alianza: Madrid, 2012.

<sup>29</sup> Para un abordaje con el mismo *espíritu* pero con otros énfasis de la oposición entre la racionalidad católica y la protestante, ver: Fraile, Nicolás. “Protestantismo, romanticismo y técnica. Sobre la recuperación schmittiana de la racionalidad católica”. *Lecturas de Carl Schmitt. Forma y contenido de la teología política*. Comp. Luciano Nosetto. Buenos Aires: Documentos de Trabajo, N° 71, Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2014, pp. 27-36.

<sup>30</sup> Weber. *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, *op. cit.*, p. 220

<sup>31</sup> Schmitt, Carl. *Teología Política*. Trotta: Madrid, 2009, p. 11.

<sup>32</sup> Ver Aranguren, José Luis. *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

ejerce la decisión última<sup>33</sup>. La *Iglesia invisible*, en contraposición a la *Iglesia visible*, deviene el concepto central. Un desarraigo de lo mundano (que en el desarrollo de la modernidad se invierte en una mundanidad absoluta) caracteriza al protestante que en paz descansa –si pudo acreditar que es digno de serlo– aun si el mundo entero está en contra suyo<sup>34</sup>. La certeza de lo Divino es individual y, en cierto sentido, intransferible. La máxima autoridad, al compás de la vociferación luterana “traigamos la Escritura”<sup>35</sup>, es la Biblia<sup>36</sup>. Encontramos ya una oposición directa con el catolicismo. En este último, la máxima autoridad es la Iglesia y su jerarca, el Papa. La visibilidad de la Iglesia es un elemento necesario. El individuo entra en contacto con Dios mediante una mediación: *extra ecclesiam nulla salus*. Frente a la huida del mundo del

---

<sup>33</sup> El individuo como último guardián de la decisión es la culminación del protestantismo. En la doctrina de la predestinación la decisión humana se subsume a la voluntad divina por lo que no hay decisión en sí. En Lutero encontramos una posición más pasiva del individuo, carente de la dignidad de decidir ya que consideraba “el orden histórico *objetivo* como un resultado directo de la voluntad divina” obligando así al individuo a “*quedarse* en el estamento y profesión en el que Dios lo ha colocado”. Weber, Max. *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, *op. cit.*, p. 128. En el calvinismo la acreditación adquiere mayor relevancia dónde el individuo puede decidir cambiar el rumbo y, en el éxito de sus resultados, podrá intuir (mas nunca saber con certeza) si está asistido por la gracia de Dios.

<sup>34</sup> Esa relación inversamente proporcional, entre cercanía a Dios y lejanía de lo mundano, se puede observar en el protestante Kierkegaard. Para él Job y/o Abraham son los prototipos de hombres capaces de alcanzar el estadio religioso: “El misterio, la fuerza vital, en el nervio y la idea de Job es que precisamente que él, *a pesar de todo, tiene razón* [...] afirma categóricamente que está en buen entendimiento con Dios y se sabe inocente y puro en lo más íntimo de su corazón, a la par que sabe que Dios también conoce su inocencia. Y, sin embargo, todo le sale torcido y el mundo entero le contradice” Kierkegaard, Søren. *La repetición*. Madrid: Alianza, 2009, pp. 179-180 (subrayado nuestro). Este enfrentamiento entre el que posee contacto inmediato con lo verdadero, aquel que tiene razón, frente al mundo, típico del protestantismo, se asemeja al sindicalista revolucionario que nos trae Weber como ejemplo de la ética de la convicción: “Ustedes pueden explicar elocuentemente a un sindicalista que las consecuencias de su acciones serán las de aumentar las posibilidades de la reacción, incrementar la opresión de su clase y dificultar su ascenso; si ese sindicalista está firme en su ética de la convicción, ustedes no lograrán hacerle mella”. Weber, Max. “La política como vocación”. *El político y el científico*. Madrid: Alianza, 2010, p. 165. En ambos casos se da un desarraigo de lo mundano a caballo de una pretensión de pureza. Los dos, *a pesar del mundo y, si es necesario, en contra del mundo, tienen razón*.

<sup>35</sup> Lutero, Martín. “A la nobleza cristiana de la nación alemana acerca de la reforma de la condición cristiana”. *Escritos políticos*. Madrid: Tecnos, 2013, p. 15.

<sup>36</sup> “La Biblia frente a la Iglesia fue el santo y seña de la nueva religión, y de ahí las denominaciones de *evangélicos* y *eclesiásticos* con que se distinguió, en un principio, a luteranos y católicos” Aranguren, Jose Luis. *Catolicismo y protestantismo...*, *op. cit.*, p. 39. También Troeltsch señala lo mismo: “El protestantismo ha sido el primero en desgajar por completo la Biblia de toda tradición [...] con su concepto de la Biblia ha resuelto el problema de la infabilidad mucho antes y más áspidamente que el catolicismo” Troelstch, Ernst. *El protestantismo y el mundo moderno*, *op. cit.*, p. 85. En ese sentido el cambio de catolicismo a protestantismo a interpreta como el pasaje de una cultura eclesiástica a otra fundada en la bibliocracia. *Ibidem*, p. 45.

protestantismo, el catolicismo tiene un arraigo concreto. Con la Reforma, la decisión pasa del plano institucional al plano personal. La diferencia entre catolicismo y protestantismo reside en las tonalidades de sus dogmas. Mientras el protestantismo hace de Dios lo completamente otro y del hombre lo completamente corrupto, el catolicismo –sin fundir a Dios y al hombre en una identidad– acepta la mediación institucional y acepta la posibilidad de neutralizar, mas no eliminar, la maldad del hombre<sup>37</sup>. El gran problema que se le presenta al protestantismo es el de cómo colmar el abismo entre Dios y el hombre, cómo garantizar el estar acreditado para acceder a lo Divino. Cuestión que el catolicismo resuelve mediante la Institución de la Iglesia y los sacramentos.

En este sentido, el catolicismo no escinde materia y forma, sustancia e instancia<sup>38</sup>. Sabe que lo divino debe ser institucionalizado y, por ello, necesita de la forma que lo hace visible, “no conoce el desgarramiento protestante entre la naturaleza y la gracia[.] Tampoco el catolicismo romano entiende todos aquellos dualismos entre la naturaleza y el espíritu, la naturaleza y la razón”<sup>39</sup>. Tanto en su escrito de 1917 para la revista católica *Summa*, “La visibilidad de la Iglesia”, como en *Catolicismo romano y forma política* de 1923, Schmitt resalta el mismo aspecto del catolicismo de raigambre romana: su capacidad de institucionalizarse<sup>40</sup>. En ambos textos, también, encuentra en el protestantismo una contrafigura. En 1917 Schmitt echa por tierra con la posibilidad de una relación individual con Dios, “pues estar en el mundo significa estar con otros, la visibilidad de lo espiritual reside en que se constituya una comunidad”. El catolicismo schmittiano tiene como punto central a Cristo como encarnación de Dios en la tierra: “no se puede creer que Dios se ha hecho

---

<sup>37</sup> Por ello Rossi sostiene que dicha concepción “hace del hombre el púnico ente indeterminado y al mismo tiempo llamado desde el terreno de su libre arbitrio a decidir acerca de su propio destino”. Rossi, Miguel Ángel. “Schmitt y la esencia del catolicismo”. *Carl Schmitt su época y su pensamiento*. Comp. Jorge Dotti y Julio Pinto. Buenos Aires: Eudeba, 2002, p. 98.

<sup>38</sup> Con el luteranismo –nos dice Aranguren– “la vinculación católica, la armonía e interpretación del alma y mundo, de lo interior y lo exterior, de forma y contenido, es definitivamente rota”. Aranguren, Jose Luis. *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, op. cit. p. 39.

<sup>39</sup> Schmitt, Carl. *Catolicismo romano y forma política*. Madrid: Tecnos, 2011, p. 13.

<sup>40</sup> Luego de oponer el racionalismo católico al protestante dice del primero: “tal racionalismo radica en el carácter institucional de la Iglesia y es, esencialmente, jurídico; su gran aportación consiste en haber hecho del sacerdocio, un oficio” *Ibidem*, p. 17.



hombre sin creer que mientras siga existiendo el mundo seguirá habiendo también una Iglesia visible”. Aquel que pretenda evadir la visibilidad de la Iglesia “ha falseado la realidad histórica de la encarnación de Cristo haciendo de ella un acontecimiento místico e irreal[y] con ello ciertamente, se ha dado satisfacción a un postulado de la inmediatez”<sup>41</sup>. Así, la religión de Cristo debe continuar su tarea y encarnar la Iglesia invisible en lo visible. Los postulados eternos del dogma necesitan institucionalizarse, no hay una relación inmediata<sup>42</sup> con Dios, siempre es necesaria la mediación de la Iglesia. No cae Schmitt, sin embargo, en un postulado tosco de una mediación perfecta. Al igual que en el protestantismo, lo invisible y lo visible, o lo divino y lo mundano, no se pueden fundir en igualdad. No obstante eso, y esta es la gran diferencia con el protestantismo, el catolicismo no renuncia a la visibilidad, alegoría de la encarnación. Esta distancia entre lo invisible y lo visible vuelve “necesaria una diferenciación entre la auténtica visibilidad y la concreción meramente fáctica [...] es decir que la Iglesia «oficial», en el sentido corriente de la expresión, no coincida, a pesar de ello, con la Iglesia visible”<sup>43</sup>. Esta dificultad no justifica un abandono de toda visibilidad como en el protestantismo: “dado que Dios se ha hecho, en realidad un hombre visible, a ningún hombre visible le está permitido dejar el mundo visible abandonado su suerte”. De lo contrario, y he aquí un ataque directo al protestantismo y su rol en la modernidad, el individuo “desempeñaría dos papeles: como cristiano

---

<sup>41</sup> Schmitt, Carl. “La visibilidad de la Iglesia” en *Catolicismo romano y forma política*. Madrid: Tecnos: 2011, p. 60. Dicho postulado de inmediatez es aquel que Lutero da comienzo y el protestantismo representa. “Regresando a la figura de Lutero, habría otro aspecto importante a mencionar. Se trataría – utilizando una terminología hegeliana– de la figura de la “conciencia” que ha roto toda posible mediación y desde su inmediatez capta un absoluto que ahora se ha hecho inmanente”. Rossi, Miguel Ángel. “Schmitt y la esencia del catolicismo”, *op. cit.*, p. 99.

<sup>42</sup> Por inmediata debe entenderse directa, sin mediación alguna. No como vínculo “espontáneo”. En Kierkegaard la relación con Dios se produce cuando se supera la inmediatez. No obstante esto la relación entre individuo y Dios se da de forma directa y, en ese sentido, inmediata, sin rodeos. Así nos dice el danés: “La categoría de la prueba es absolutamente trascendente y emplaza al hombre en una relación de oposición estrictamente personal a Dios, en una relación que por ser tal le impide al hombre contentarse con una explicación de segunda mano”. Kierkegaard, Søren. *La repetición*, *op. cit.*, p. 186. “La fe consiste en la paradoja de que el Particular se encuentra como tal Particular por encima de lo general [...] de modo que lo Particular como tal se encuentra en relación absoluta con lo absoluto. Esta situación no admite mediación” Kierkegaard, Søren. *Temor y Temblor*. Madrid: Tecnos, 1995, pp. 46-47. Este rechazo de la explicación de segunda mano, de toda mediación y la personalización de la religión como su corolario son la esencia del protestantismo tal como lo entiende Schmitt.

<sup>43</sup> Schmitt, Carl. “La visibilidad de la Iglesia”, *op. cit.*, p. 61.

«puro» sirve a Dios en una invisibilidad extrema y, fuera de ella, en la más palmaria visibilidad, sirve a Mammón<sup>44</sup>. Así, el rechazo de toda institucionalización de lo infinito, el rechazo a toda divinización de la autoridad mundana y el consiguiente pasaje a primer plano del individuo, se invierte en el individualismo profano burgués. Tal como lo señalan Weber y Troeltsch, hay una línea directa entre protestantismo y capitalismo individualista. En palabras de Schmitt:

En vez de la Iglesia visible, aparecería una iglesia de lo visible, una religión de una palmaria materialidad; y esas personas que rechazaban todo lo oficial como algo embustero llegan a algo que es, en sí mismo, más engañoso que todo lo oficial: al rechazo oficial de lo oficial<sup>45</sup>.

De lo expuesto podemos extraer que el protestantismo, al anular toda mediación comunitaria con lo divino, otorga al individuo la dignidad superior. El individuo adquiere la más alta prioridad<sup>46</sup>. Frente a él, todo lo demás es secundario. Como nos dice Troeltsch “su verdad y su fuerza vinculatoria [del protestantismo] se fundan en primer lugar, en la última convicción personal y no en la autoridad dominante como tal”. En la relación entre individuo y comunidad o entre particular y general adquiere siempre el primer término la primacía. El individuo se autonomiza de la autoridad y en su contacto directo con lo absoluto adquiere una relación de extrañeza frente al mundo ya que *a pesar de éste, tiene razón*. “La consecuencia inmediata de una autonomía semejante es, necesariamente, un *individualismo* creciente de las convicciones, opiniones, teorías y fines prácticos<sup>47</sup>. Así, en la modernidad, el individuo en su interioridad se vuelve el sujeto central y la libertad de conciencia, el elemento principal para el desarrollo del mismo<sup>48</sup>. Podemos observar

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 66-67. En el Nuevo Testamento *Mammón* aparece como sinónimo de avaricia y de la riqueza lindantes al diablo.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>46</sup> “La absoluta lejanía de Dios y la carencia de valor de todo lo creado [...] constituye también una de las raíces del *individualismo*” Weber, Max. *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, op. cit., p. 154.

<sup>47</sup> Troeltsch, Ernst. *El protestantismo y el mundo moderno*, op. cit., p. 17

<sup>48</sup> En términos de Hugo Ball, “Si la gracia de Dios actúa libremente, y así se formuló, desaparece todo tipo de administración central por parte de las parroquias. Gracia libre significaba conciencia libre, significaba poder pensar de manera autónoma sobre la gloria, la justicia y la injusticia, es decir, poder empezar a pensar autónomamente sobre lo humano y lo divino”. Ball, Hugo. “Las consecuencias de la Reforma”. *Dios tras Dadá*. Madrid: Berenice, 2013, p. 10.

qué tipo de concepción metafísica de la organización política se deriva de tal posición del individuo. Construido un individuo pre-político, la unidad política se vuelve secundaria y siempre deudora de éste. El individuo es la condición de posibilidad de lo general y su eslabón determinante. La solución del problema entre particular y general, con la superioridad del primero frente al segundo, es la cuestión crucial del así llamado contractualismo moderno<sup>49</sup>. El Estado, organización de lo político de la modernidad, es posterior y debe su existencia a los individuos. El individuo, guiado por la razón, necesita de la organización política pero no de manera constitutiva sino solo superficialmente. De allí que, como consecuencia necesaria en sus formas utópicas, liberales o socialistas, el Estado desaparezca, dejando vía libre a la espontaneidad de los individuos<sup>50</sup>.

Desde la perspectiva schmittiana, fundada en una lectura del catolicismo<sup>51</sup>, lo general es condición de posibilidad de lo particular y, por ello, posee una prioridad frente a él. El individuo no existe sólo y antes de lo común y, librado a su espontaneidad, lejos está de armonizarse en contacto con el otro. Si cada uno es el último juez de lo justo, es decir si la justicia no se objetiva en un común, la guerra civil amenaza como horizonte posible. Así, toda instauración de lo común implica una limitación del individuo<sup>52</sup>. A su vez, encarnación mediante, lo concreto es un elemento

---

<sup>49</sup> Nuevamente nos vemos obligados a reducir en una unidad teorías y vertientes que tomadas en su especificidad resistirían tal uniformación. A su vez, en la dificultad de reconciliar particular y general se encuentran los puntos de fuga de dichas teorías. Ejemplo claro de éste es el legislador rousseauiano.

<sup>50</sup> Así en un texto de 1938 donde la modernidad es analizada *in extenso* Schmitt nos dice sobre el individualismo racionalista: “En este estadio de la doctrina de racionalista, la obra de coacción y de educación del Estado se considera como pasajera y condicionada por el tiempo, y se espera que, a fin de cuentas, el mismo Estado llegará a ser superfluo. O dicho en otros términos: se ve alborear el día en que el gran Leviathan será sacrificado” Schmitt, Carl. *El Leviathan en la Teoría del Estado de Tomas Hobbes*. Madrid: Comares, 2004, p. 30.

<sup>51</sup> No significa esto que las posiciones teóricas-políticas de Schmitt se deduzcan de una serie de postulados obtenidos mediante revelación. Lo que la Iglesia católica romana brinda, a los ojos de Schmitt, es la potencia de la forma. Pero, en tanto toda unidad política necesita de la forma, toda unidad política si bien no católica, replica la racionalidad de esta.

<sup>52</sup> Esta contraposición entre particular y general (que no nos referimos solamente al Estado al ser, éste, una forma temporal de organización de lo general) debe ser entendida correctamente y bajo los lentes schmittianos. No implica, por un lado, una organización de lo político que subyugue al individuo en todo momento o lugar, una suerte de totalitarismo que impide toda libertad del individuo; y por el otro lado un individuo completamente libre. En tiempos de normalidad el individuo tiene vía libre. La disyuntiva entre el ámbito de lo general y lo particular adquiere relevancia solo en la situación excepcional, en la cual sí solo se puede elegir entre *autoridad o anarquía*.

central para el catolicismo schmittiano. Devenir concreto que acepta así una pérdida de la pureza al entrar en contacto con el mundo. 1) En el énfasis en la necesidad de la mediación institucional –y con ello en la no prioridad del individuo frente a la comunidad– y 2) en el arraigo en lo concreto –y la consiguiente renuncia a la pureza de la abstracción– encontramos las bases del catolicismo schmittiano. Frente a este se eleva la racionalidad protestante que hace del individuo el centro de la cuestión y, con ello, se pierde en abstracciones. Afirmando el derecho de libertad absoluta del individuo, se olvida que, en el mundo caído, no se logra una libre relación entre espontáneos, sino otra forma de dominación que, a diferencia de la estatal, no se asume como tal, deviniendo así invisible e irresponsable<sup>53</sup> (conceptos que se necesitan). Hemos trabajado, en relación al problema de los resabios de las racionalidades católicas y protestantes en las formas de organizar lo político, con textos anteriores al escrito central del artículo, *Hamlet o Hecuba*, datado en 1956. No obstante esto dicha relación está basada en una continuidad en las formas de visualizar no solo el catolicismo y el protestantismo, sino también las formas fundamentales de concebir la relación entre particular y general. Tanto en *Tierra y mar*, de 1942, como en *El nomos de la tierra*, de 1950, Schmitt reactualiza –no de forma idéntica– dicha oposición recurriendo a la tensión elemental entre Tierra y Mar. Dichos elementos condicionan la forma de concebir la existencia en general<sup>54</sup>. Como se vislumbra en lo antes adelantado –que las delimitaciones precisas son posibles en la tierra y no en el mar– la nota distintiva del mar es la *libertad* y el *movimiento*, mientras lo propio de la tierra es el *asentamiento* y la *limitación*. La tierra es el elemento en que el derecho es posible, y esto por una triple unión: “como premio del trabajo, lo revela en sí mismo como límite firme, y lo lleva sobre sí mismo como signo público del orden”<sup>55</sup>. A toda ordenación política le precede una toma de tierra que es, siempre, un acto de conjunto. Sin esa unión primaria no hay individuo posible. En ese sentido Schmitt nos dice:

<sup>53</sup> A los ojos de Schmitt el imperio británico y el intervencionismo estadounidense son ejemplos concretos de la inversión dialéctica del liberalismo.

<sup>54</sup> “Toda su existencia, su mundo imaginativo y su lenguaje, estaban vinculados al mar. Nuestras nociones de espacio y tiempo, adquiridas tierra adentro, son para ellos tan ajenas e incomprensibles, como apenas imaginable es para nosotros, hombres terrestres, el mundo de aquellos seres genuinamente marinos” Schmitt, Carl. *Tierra y Mar*, op. cit., p. 23.

<sup>55</sup> Schmitt, Carl. *El Nomos de la Tierra*, op. cit., p. 16.

Pero aun en el caso de que la primera división de la tierra establezca una propiedad privada puramente individualista o una propiedad común del grupo, esta propiedad sigue sujeta a la toma conjunta de la tierra y se deriva del acto primitivo común. En este aspecto, toda ocupación de tierra crea siempre, en el sentido interno, una especie de *propiedad suprema* de la comunidad de la totalidad<sup>56</sup>

A diferencia de la tierra, “el *mar* no conoce tal unidad evidente de espacio y derecho, de ordenación y asentamiento, [...] el mar es libre, [...] en el mar no rige ninguna ley”<sup>57</sup>. La figura principal que representa al mar es el pirata o el navegante comercial *indistinguibles* de manera clara, que se arriesgan en la enorme extensión de los océanos. El mar abierto se vuelve así sinónimo de la libertad del individuo. Sin reglas ni ley, el individuo se arroja a la suerte de las altas aguas. Recordemos que, a su vez, Schmitt relaciona el catolicismo con la tierra y el protestantismo con el mar<sup>58</sup>. No ahondaremos en las diferencias específicas entre tierra y mar que Schmitt realiza. La diferencia fundamental, y la que más nos interesa, es la de su concepto diferente de libertad, ya que “cada una de ellas tiene su propio concepto de enemigo y guerra y botín, pero también de libertad”<sup>59</sup>. La *libertad telúrica* se sabe deudora del acto fundacional comunitario que permite la distinción adentro/afuera. En ese sentido la libertad se da sólo dentro de la ordenación y siempre permanece secundaria frente al acto de la comunidad. En la tierra la ordenación común es la condición de posibilidad de la libertad. La libertad se da solo dentro de la unidad política, respetando así la delimitación del afuera, y a su vez es consciente de la limitación por el todo que conforman. La *libertad acuosa*, a diferencia de la anterior, se caracteriza por un

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>58</sup> “La contienda mundial entre catolicismo y protestantismo [...] solo se esclarece por entero si tenemos en cuenta, una vez más, a contraposición de los elementos y la entonces incipiente discriminación entre el mundo del mar libre y el mundo de la tierra firme”, “Si dirigimos nuestra mirada hacia el mar, percibiremos en seguida la coincidencia, o si se me permite decirlo, la hermandad histórica mundial que liga al calvinismo político con las energías marítimas desplegadas en Europa”. Schmitt, Carl. *Tierra y Mar*, *op. cit.*, pp. 65-66. También en 1923 Schmitt destaca el nexo entre catolicismo y tierra y la desconexión entre protestantismo y dicho elemento: “El hugonote o el puritano [...] pueden vivir en cualquier suelo [...] los pueblos católico-romanos parece que aman de otro modo el suelo de sus raíces, la tierra materna; tienen todos ellos su *terrisme*. Schmitt, Carl. *Catolicismo romano y forma política*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>59</sup> Schmitt, Carl. *El Nomos de la Tierra*, *op. cit.*, p. 203.

carácter infinito, en adecuación a la extensión infinita del mar. Toda distinción entre adentro y afuera pierde sentido. No hay límites para la libertad. Así el individuo se vuelve, una vez más, el centro. También una vez más, los aventureros comerciales y piratas aparecen como los protagonistas del elemento: estos “obraban en el sentido más peligroso de la palabra, a propio riesgo y no se sentían protegidos por un Estado[;] así impusieron dos conceptos de libertad frente al Estado[...]: la libertad de los mares y la libertad de comercio”<sup>60</sup>. Es claro, sin embargo, que la infinitud del mar es solo aparente y, en el desarrollo real, la libertad encuentra nuevamente límites, solo que ya no de una comunidad asentada en el derecho, sino de la fuerza y las artimañas del pirata/comerciante astuto que logra la superioridad fáctica.

En los términos de Jorge Dotti, la diferencia entre catolicismo y protestantismo, o entre tierra y mar, es la de “una metafísica de la finitud [y] otra de la infinitud, o en términos existenciales, de una forma de vida asentada en la estabilidad de lo telúrico y [otra en] la fluidez e inestabilidad”<sup>61</sup>. Mientras el individuo de racionalidad católica se sabe deudor de una instancia que lo hace posible, “los actores modernos no mantienen ninguna deuda ontológica con cualquier otra instancia legitimante que no sea su propia subjetividad”<sup>62</sup>. El problema es que, citando a Reinhart Koselleck:

La conciencia que carece de asidero externo degenera en ídolo de autarquía ética [...] la pureza subjetiva de la voluntad de paz, siempre que suministre ella sola el único y exclusivo título jurídico de las acciones, conduce a una más radical pretensión de totalidad por parte de aquellos que invocan su conciencia; esto es, –puesto que, de hecho, se trata de partidos diferentes, conduce no a la paz, sino a su contrapartida exacta, al *bellum omnium contra omnes*<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>61</sup> Dotti, Jorge Eugenio. “«Seguid a vuestro jefe» Reverberaciones decisionistas en Melville”. *Deus Mortalis*. N°2 (2003), p. 117.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>63</sup> Koselleck, Reinhart. *Crítica y crisis*. Madrid: Trotta, 2007, p. 41. Esa autonomización de la conciencia respecto de toda institucionalidad es, también para Koselleck, fruto de la Reforma protestante. “El movimiento de la Reforma y el resquebrajamiento de las instancias que fue consecuencia de ésta, había retraído al hombre hasta el recinto de su conciencia” *Ibidem*.

Lo político, entonces, no trata con universales abstractos y vacuos. De esta manera, la libertad de todos para todo en nombre de la libertad infinita declina ora en la dominación velada de una parte, ora en la guerra de todos contra todos. Esta inversión dialéctica se deja entrever en la lectura schmittiana de la relación entre el mar libre e Inglaterra: “El mar no pertenece a nadie, a todos y, en realidad, a uno sólo: Inglaterra”<sup>64</sup>. La oposición limitación-libertad queda, así, invalidada. Ésta se renueva en la oposición entre una limitación bajo una organización visible y otra bajo una organización invisible.

Nos queda tratar otra oposición que plantea el protestantismo-liberalismo. El de Institución-individuo o Estado-individuo. Construyendo un individuo *a priori* de toda organización política, este, en su interioridad, resulta el último juez. La relación entre el individuo y su libertad alcanza la más alta importancia. Pero entre la idea y la realización, el individualismo protestante, nuevamente, fracasa. Para encontrar la base de la crítica al individualismo nos tenemos que remontar a su tesis de habilitación de 1914, *El valor del Estado y el significado del individuo*, más precisamente, a su último capítulo intitolado “El individuo”<sup>65</sup>. Resultará igualmente esclarecedor consultar un pequeño texto de 1930 basado en una conferencia de 1929, *Ética de Estado y Estado pluralista*. En 1914, Schmitt rechaza toda existencia individual previa al Estado (u otra organización comunitaria). Éste “no es una construcción que los hombres hayan hecho”. Más bien, es lo general la condición de posibilidad del particular: “él hace de cada hombre una construcción”<sup>66</sup>. De esta manera “la pretensión kantiana de que el hombre sea siempre un fin en sí mismo y no se transforme en medio”, es decir, que no sea vea limitado, por veces, a lo común, “solo puede valer en tanto se cumpla la suposición de autonomía, es decir, se refiera a hombres que sean puras esencias racionales, no un ejemplar de alguna especie”<sup>67</sup>. Pero el individuo existe siempre en grupo. En 1929 –en un contexto de crisis de Weimar–

<sup>64</sup> Schmitt, Carl. *Tierra y Mar*, op. cit., p. 61

<sup>65</sup> Para Mehring “*El valor del Estado y el significado del individuo* es un texto fundacional de extraordinaria importancia [...]. Aquí [Schmitt] formula su credo anti-individualista dónde el individuo solo adquiere un significado normativo y ‘dignidad’ dentro de un Estado” Mehring, Reinhard. *Carl Schmitt a Biography*. Cambridge: Polity Press, 2014, p. 48 (Traducción propia).

<sup>66</sup> Schmitt, Carl. *El valor del Estado y el significado del individuo*. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales, 2011, p. 65.

Schmitt profundiza la relación entre Estado-individuo y se enfrenta a las posturas pluralistas según las cuales el Estado es una organización entre otras, a las que el individuo decide prestar obediencia. Según esta perspectiva, el individuo está “en una pluralidad de lazos éticos y está vinculado por comunidades religiosas, asociaciones económicas, grupos culturales y partidos”<sup>68</sup>. Así, al igual que en el proceso iniciado por la Reforma, “la decisión final qued[a] en el individuo”. Sin embargo, sustraída la capacidad de decidir al Estado como ámbito de lo general “es un error empírico suponer que un individuo, no un grupo social, decide”. En la realidad concreta, la abstracción se invierte y “eso implica la soberanía de grupos sociales, pero no la libertad y la autonomía del individuo”<sup>69</sup>. Si el individuo como existencia empírica no existe y solo *es* por un colectivo, la díada Estado-individuo deviene en la díada Estado-grupos intermedios<sup>70</sup>. Con la diferencia que el Estado se asume como ámbito de lo general mientras que los grupos intermedios se esconden en abstracciones transformándose en poderes indirectos. La visibilidad del ámbito de lo general hace a su deuda con lo que engloba. No significa esto que quede superada la díada Estado-individuo o que éste desaparezca con su libertad. Tampoco que se reconcilie lo particular y lo general y que el individuo deba subsumirse en todo tiempo y lugar al Estado. Respecto de lo primero, Schmitt afirma que “en el caso del individuo, la experiencia nos dice que no hay espacio para su libertad excepto la que garantiza un Estado”<sup>71</sup>. Frente a lo segundo, en 1914, sostiene “hay tiempos para la mediatez y tiempos para la inmediatez, en estos últimos la entrega del individuo a la idea es para los hombres algo comprensible [...] no se necesita la estricta organización del

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 64. Incluso el individuo kantiano no es cualquier individuo: “el sujeto autónomo de la ética kantiana no puede ser el individuo empírico [...] la capacidad del sujeto para la autonomía se funda no en hechos empíricos sino en la razón”.

<sup>68</sup> Schmitt, Carl. “Ética de Estado y Estado pluralista”. *El desafío de Carl Schmitt*. Comp. Chantal Mouffe. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p. 287.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>70</sup> En la lectura de Rossi, “Tal vez éste sea uno de los aspectos más significativos y actuales del pensamiento schmittiano: haber explicitado la absolutización de la conciencia; que es, en definitiva, la absolutización de lo privado [...] Sabe a ciencia cierta que análogamente a la energía, la soberanía [es decir la decisión] no se destruye, sino que se transforma y localiza en otro lado. De ahí la translación soberana: del Imperio al Estado y de éste al terreno de lo privado. De ahí, que el agotamiento de la política, se localice ahora en las corporaciones, expresión acabada del economicismo”. Rossi, Miguel Ángel. “Schmitt y la esencia del catolicismo” *op. cit.*, p. 100.

<sup>71</sup> *Ibidem*.



Estado”. En épocas de tranquilidad y paz, el individuo tiene vía libre. Es decir, mientras esté garantizada la existencia de lo común. Ahora bien, cuando el ámbito de lo general está en crisis, “en tiempos de la mediatez, los hombres son medio para lo esencial, y el Estado para lo más importante”<sup>72</sup>.

En resumen, a los ojos de Schmitt, el problema del protestantismo, liberalismo o de todo individualismo es que peca de abstracto. Esta abstracción se puede reconocer en dos puntos: 1) en la construcción de un individuo pre-político, y 2) en la fe en la armonía de la relación espontánea de los individuos entre sí. Solo haciendo de dichas abstracciones piedra fundante, podemos sostener que *en todo tiempo y lugar* el individuo está por encima de la organización común. Esto permite comprender por qué la oposición entre la racionalidad católica y la protestante no puede subsumirse en una unidad. Por ello, volviendo a Jacobo I, la escisión que su propio cuerpo encarna debe ser acompañada de una indecisión. Mas ninguna unidad puede mantenerse sobre la base de dos principios contrapuestos; la decisión, como deja en claro Schmitt en *Teoría de la Constitución*<sup>73</sup>, puede posponerse a través de un compromiso, mas no eliminarse. La unidad montada sobre una escisión es siempre frágil y a futuro imposible. Entre una forma de ver la relación entre particular y general donde el primero tiene la prioridad, y otra forma de ver la misma relación que pone el énfasis en el segundo punto no hay tercero superior posible. Es necesario decidir.

#### 4.

Volvamos a *Hamlet*, más precisamente, a Shakespeare. En la introducción sostuvimos que en ciertas ocasiones el arte, y en este caso el drama, permite alcanzar una elevada capacidad hermenéutica de la situación política, mayor incluso que la

---

<sup>72</sup> Schmitt, Carl. *El valor del Estado...*, op. cit., p. 75.

<sup>73</sup> Ver Schmitt, Carl. *Teoría de la Constitución*. Madrid: Alianza, 2011. Especialmente páginas 66-73 en las cuales analiza el proceso constituyente de Weimar dónde frente la oposición democracia burguesa o proletaria era necesario una decisión.

disponible para los mismos protagonistas directos<sup>74</sup>. En esas ocasiones, en las cuales el drama se transforma en tragedia, el arte rebalsa los límites del puro juego estético y alcanza lo político. *Hamlet* así no solo es la superficie en la cual irrumpe el tiempo histórico sino también un partícipe más del mismo. Así interpreta Schmitt la obra dentro de la obra que acontece en el *Hamlet*. Recordemos, para aquellos que tengan distante la obra, el argumento principal: el padre de Hamlet y rey de Dinamarca es asesinado; pasado un tiempo, su espíritu aparece y le relata a Hamlet lo sucedido, develándole que el asesino fue su propio hermano Claudio, tío de Hamlet, que poco después se casa con la reina. Hamlet, conmovido con lo sucedido pero sin la seguridad para tomar venganza, indaga, planea, deshace lo planeado y así sucesivamente. En uno de estos vaivenes, tiene lugar una representación teatral dentro de la misma obra. Ésta tiene la función de influir en la situación concreta, como se deja entrever en el final del acto segundo donde, luego de organizar la obra de teatro con los actores y quedar en soledad, Hamlet sostiene:

*¡Qué vergüenza! ¡Alerta cerebro! He oído decir  
Que las personas culpables que presencian una obra de teatro,  
Al sentirse impresionados por el hechizo de la escena,  
Que les ha llegado hasta el alma  
Han proclamado sus delitos (2.2.625-29)<sup>75</sup>*

Lo que Shakespeare denomina *el hechizo de la escena* es la capacidad de la obra de impactar en la situación concreta. Mediante la representación de una historia similar a la acontecida en la obra, Hamlet busca encontrar en las reacciones de Claudio indicios de su culpabilidad. Así la obra dentro de la obra se mezcla con la

---

<sup>74</sup> “Ninguno de los reyes de Inglaterra –ni la reina Isabel ni Jacobo ni Carlos Estuardo– ni los políticos ingleses de aquel entonces tuvieron conciencia histórica de su tiempo, diferente de la de la mayoría de sus contemporáneos” Schmitt, Carl. *Tierra y Mar, op. cit.*, p. 43. Dentro de aquellos contemporáneos podemos ubicar, sin dudas, a Shakespeare.

<sup>75</sup> Citado según la traducción de Rolando Costa Picazzo de Colihue. Shakespeare, William. *Hamlet*. Buenos Aires: Colihue, 2004. Picazzo elige traducir *cunning*, por hechizo. La traducción literal es astucia, ingenio o artimaña. De todas maneras lo que se resalta, tanto en el original como en la traducción, es el impacto de la escena en la situación real.

realidad de la obra. En la obra dentro de la obra se resalta la influencia del teatro en la situación concreta. El mismo Shakespeare es consciente de la capacidad de impacto y extrañamiento que da la similitud y, a la vez, la diferencia entre lo representado y la realidad. Unas líneas antes de las citadas, Hamlet se sorprende de cómo el actor llora por Hécuba –una construcción estética– mientras él se lamenta de moverse “como en sueños, indiferente a mi causa” (2.2.603). En palabras de Schmitt, esto permite ver cómo los hombres “lloran por algo que en la realidad actual de su existencia y en su situación real les resulta indiferente y no les afecta” ya que “el actor que recita ante Hamlet la muerte de Príamo llora por Hécuba[,] pero Hamlet no llora por Hécuba”. Así Shakespeare no sólo saca a relucir el impacto de la obra en la realidad sino también el peligro de escindir lo estético de lo concreto. “Es impensable –sostiene Schmitt– que Shakespeare con *Hamlet* no pretendiera otra cosa que convertir a su Hamlet en Hécuba y que tuviéramos que llorar por él”<sup>76</sup>.

¿Qué implica convertir a Hamlet en Hécuba? Si Hamlet es el personaje “real” y Hécuba una representación teatral, convertir a Hamlet en Hécuba traería como corolario la transubstanciación de la realidad en ficción. A los lectores nos queda, entonces, reconocer lo real en la obra. Si seguimos el camino inversión de la conversión, debemos reconocer que el Hamlet de Shakespeare, *su* Hamlet como dice Schmitt, es Jacobo I. En la obra, Hamlet es el personaje real y Hécuba es el ficticio; y un actor puede llorar por Hécuba mientras Hamlet, sumido en la indecisión, queda indefinido y además extrañando por la diferencia entre realidad y representación. En la situación concreta, Jacobo I es el personaje real y Hamlet, el ficticio; transformándose este último en la Hécuba de Jacobo. Tragedia y realidad se vuelven inescindibles y el olvido de la politización de la obra, su relego en un puro juego estético, conlleva un gran peligro. Olvidarse del núcleo trágico de la realidad de *Hamlet* es volverlo Hécuba, un personaje meramente ficticio. Así:

---

<sup>76</sup> Schmitt, Carl. *Hamlet o Hecuba. op. cit.*, p. 36.

Nos quedaríamos sin asunto y sin misión, los habríamos sacrificado al placer del interés estético en la obra. Esto no sería bueno, pues sería una prueba de que en el teatro tenemos dioses distintos a los de la plaza pública y el púlpito<sup>77</sup>

De esta manera, reconocer las irrupciones del tiempo en el drama –haciendo de este una tragedia– implica restituir la relación entre lo político y lo estético. Entre el teatro y lo político. Esto nos implica preguntarnos por la disyunción que hace de título en el escrito schmittiano: *Hamlet o Hécuba*. Toda disyunción, cuya marca es la del *o u o*, implica una decisión. Desde el título, ya, estamos obligados a decidir, entre la conciencia de la politicidad de la obra y su arraigo en la situación concreta, es decir, la toma de partido por Hamlet; o la caída en el mero juego estético apolítico<sup>78</sup>, es decir, Hécuba. Traspasándolo al momento histórico, el título *Hamlet o Hécuba* –si seguimos las señas de Shakespeare que Schmitt releva, es decir, si convertimos *su Hamlet en Hécuba*– se transforma en *Jacobo o Hamlet*. Schmitt, claro está, decanta por la seriedad de lo concreto en detrimento de lo estético puro. Según él, “resulta más importante saber que la pieza teatral *Hamlet* no se reduce sin más a ser la obra teatral del príncipe danés”<sup>79</sup>.

Hemos restituido ya tanto la pertenencia de Shakespeare a grupos afines a Jacobo I como la politicidad de *Hamlet* como obra teatral. No obstante esto, una pregunta se impone: ¿cuál es el objetivo de la participación de Shakespeare? ¿A servicio de qué o quién está el *hechizo de la escena*? Schmitt se pregunta esto en la nota diecinueve que acompaña el análisis de la obra dentro de la obra. Así el problema es introducido mediante el interrogante: “¿Cuál es la empresa hamletiana?”. Empresa que cree encontrar en el soliloquio del final del acto segundo, ya que allí “precisa su propia misión, su *cause*, su asunto, y el firme autorreproche que se hace apunta a que él es *unpregnant of his cause* [ajeno a su misión]”. En seguida el soliloquio marca la significatividad del asunto al “aparece[r] el plan de apresar el asesino utilizando la obra dentro de la obra”<sup>80</sup>. Es decir que el anuncio de la causa y el

---

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Que, al no poder sustraerse de lo político, no es más que el reverso de otra politización.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 60.

hechizo de la escena aparecen al mismo tiempo, potenciándose ambos. Ahora bien, dicho pasaje encuentra una notable variación en la primera versión de *Hamlet*: “Precisamente en relación con la importante pregunta acerca de la empresa de Hamlet nos encontramos con una llamativa variación respecto de la primera versión”. Mientras en la versión habitual de *Hamlet* la empresa hamletiana

“...es sólo *una*: vengar al rey [...] según la versión de Q1, que se remonta al tiempo anterior a la subida al trono de Jacobo en 1603, la pérdida, *losse*, sufrida por Hamlet es doble: «his father muredred *and a Crown bereft him*» [su padre asesinado y *una Corona despojada*]”<sup>81</sup>.

Desaparecido el problema de la sucesión, al llegar Jacobo al trono, el problema de la indecisión frente a la muerte de su padre se mantiene. El problema del “indeciso Jacobo”<sup>82</sup> persiste. Sin embargo, si el cuerpo del rey estaba escindido entre católicos y protestantes, es decir, entre dos formas de racionalidad opuestas que no permiten la mediación de un tercero superior, ¿quién decide? Recordemos que el desenlace de esta indecisión y el consiguiente desarrollo ya lo conocemos: Inglaterra da un *vuelco existencial* al mar. Así “adoptó una forma de vida puramente marítima [...] fue por ello desarraigada, privada de su contenido terrestre”<sup>83</sup>. En este momento la discusión planteada en el apartado tres gana relevancia. Para las posturas liberales e individualistas, la sustracción de la decisión de las manos del soberano permiten hacer del individuo el último guardián de todas las decisiones. No obstante esto, desde la postura schmittiana, el individuo nunca decide. Siempre se encuentra inmerso, si no en una comunidad ética, en grupos sociales al interior de la comunidad. El reverso de la indecisión de Jacobo I es, entonces, la decisión de los poderes indirectos, de aquellos poderes que renuncian a la responsabilidad del poder público y deciden la dirección del mismo por detrás. En palabras de Galli:

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Schmit, Carl. *Tierra y Mar*, *op. cit.*, p. 72.

Jacobo ha perdido un orden, aquel tradicional, y no ha sabido que es necesario, para un nuevo orden, una decisión; el giro de Inglaterra hacia una existencia marítima, no será producto de los Estuardo sino, en su lugar, de la iniciativa privada<sup>84</sup>.

## 5.

Ralentícemos la marcha, para comprender el final es necesario dirigir la vista hacia el camino recorrido. En el primer apartado obtuvimos la especificad de la tragedia como género y de Shakespeare como autor. La tragedia se caracteriza por la irrupción del tiempo histórico. Por ello Shakespeare, a diferencia de las contrafiguras del genio romántico y el trabajador doméstico, no puede cerrarse sobre sí mismo y confeccionar la obra dentro del juego estético. Un fragmento de la realidad invade y pone límites a la subjetividad del autor. Esto implica que dicha realidad posee una elevada intensidad política que impide la autonomía de las esferas. El segundo apartado, entonces, repuso las irrupciones de la Inglaterra de época en el *Hamlet* de Shakespeare. Irupciones que se reducen a un denominador común. Tanto el *tabú* de la reina como la *hamletización* del vengador se explican por la escisión entre católicos y protestantes. Es el segundo punto, la *hamletización* del vengador –es decir, su indecisión– el que más relevancia histórica adquiere al referirse a Jacobo I, rey de Inglaterra.

Para ganar claridad sobre la oposición entre catolicismo y protestantismo abrimos un paréntesis en la lectura de *Hamlet o Hécuba* y nos dirigimos, primero, hacia sus escritos tempranos y, luego, hacia los más cercanos al texto de 1956. Así no solo logramos aprehender la especificidad de la oposición entre catolicismo y protestantismo sino, también, vislumbrar la continuidad en el pensamiento de Carl Schmitt en torno a las alternativas fundamentales de concebir la relación entre particular y general. Mientras el catolicismo romano pone énfasis en la institución de lo común sobre el individuo, ya que ve en el primero la condición de posibilidad del segundo, el protestantismo invierte la relación entre condicionante y condicionado. El

---

<sup>84</sup> Galli, Carlo. *Il trauma dell' indecisione. op. cit.*, p. 12.

individuo es ahora el último juez. A primera vista la díada catolicismo-protestantismo parecería traducirse en las díadas Institución-individuo y limitación-libertad. Empero en lo concreto la abstracción se pierde y las oposiciones se revierten. No es el individuo, sino los poderes indirectos, quienes se enfrentan a la institución de lo general. Esto hace que la libertad absoluta sea imposible y la limitación un rasgo constitutivo de lo humano, que siempre es en un común.

A sabiendas de la incompatibilidad de las racionalidades católicas y protestantes regresamos a *Hamlet o Hécuba* y, siguiendo la atenta lectura de Schmitt, analizamos la empresa shakesperiana, es decir, su causa. Para ello restituimos la politicidad de la obra. Politicidad que no solo irrumpe en la obra, permaneciendo esta pasiva, sino de la cual, *hechizo de la escena* mediante, la misma obra es partícipe. No obstante la empresa de Shakespeare la indecisión de Jacobo permaneció inalterada. Indecisión que nos llevó a preguntarnos por su reverso. Si la decisión es necesaria y la autoridad visible no la ejerce, ¿quién decide? Una vez más el apartado tres nos permite ganar claridad. El reverso de la indecisión de la autoridad visible es la decisión de la autoridad invisible. Aquella que sin asumir los riesgos de lo público, lo dirige desde el ámbito privado.

Obtenida la empresa de Shakespeare, vía Schmitt, los roles se invierten y surge el interrogante por la empresa de Schmitt, vía Shakespeare. Es decir: ¿qué interés lleva a Schmitt a ocuparse en *Hamlet*? ¿Qué lugar tiene *Hamlet o Hécuba* en la obra de Schmitt? Dijimos, no es un mero ejercicio de hermenéutica literaria. Tampoco una preocupación de tipo anticuaria del pasado. El mito de Hamlet sobrevive en el presente. Debemos remontarnos a *Tierra y mar* o *El nomos de la tierra* para encontrar el diagnóstico de su presente. Dicho presente, del cual nosotros somos herederos, es el del fin del *Ius Publicum Europaeum*, es decir, del fin de la estatalidad entendida en términos clásicos, tal y como fue formulada por Hobbes. Para Schmitt, “el viejo *nomos* se hunde sin duda y con él todo un sistema de medidas, normas y proporciones tradicionales”<sup>85</sup>. Surge la pregunta por el nuevo *nomos de la Tierra*. Pregunta cuya respuesta depende de los procesos políticos contemporáneos, por lo menos, del autor.

---

<sup>85</sup> Schmitt, Carl. *Tierra y Mar*, op. cit., p. 81.

Por ello, el problema del nuevo *nomos* es un problema que interpelaba e interpela al lector de *Hamlet o Hécuba*. Si algo sabemos de las propuestas schmittianas de la nueva ordenación es que nunca fueron formuladas de forma definitiva y hacían las veces de actos de creación desesperada más que de formulaciones precisas. Aun así, el análisis de la disolución del Estado se mantiene.

La época del *Hamlet* de Shakespeare y la de *Hamlet o Hécuba* de Schmitt tienen un parecido singular: ambas se encuentran en la antesala de una nueva ordenación. Aquí irrumpe una pregunta en sintonía con lo anterior: ¿Se agota allí la similitud entre los tiempos? ¿En ser antesala de una nueva ordenación? Acontece también una similitud, que hace a la continuidad de las alternativas fundamentales. Schmitt, como Shakespeare, ingresa en el debate político. Consciente siempre del impacto polémico de lo teórico, la irrupción en lo público cumple la función de una toma de conciencia. Toma de conciencia de las verdaderas oposiciones de racionalidades políticas. Así *Hamlet o Hécuba* se convierte en un manifiesto por un nuevo ámbito de lo general, ya que el de la estatalidad ha muerto, por una nueva autoridad capaz de restablecer el orden. Por un rechazo de todo individualismo ya que, en su inversión, conduce a la oscilación entre formas de dominación ocultas o *stasis*, guerra civil. *Hechizo de la escena* mediante, sea a los espectadores de la conferencia o a los lectores del texto, *Hamlet o Hécuba* es una prolongación de una problemática schmittiana de larga data: la oposición entre autoridad y poderes indirectos, a caballo de la crítica al individualismo. Es un capítulo más dentro del eterno retorno de esta dicotomía. Por ello, la interpretación de *Hamlet* no pretende hacer del pasado “un museo de cera histórico” ya que “cuando la historia se concibe únicamente como lo pretérito, lo pasado, y no como presente y realidad, la protesta contra los ropajes de anticuario está plenamente justificada”<sup>86</sup>. Sabiendo que no hay más justicia que en este mundo, la disyunción se presenta una vez más: *Hamlet o Hécuba*. Traducida al lenguaje schmittiano: una nueva autoridad pública o poderes indirectos.

---

<sup>86</sup> Schmitt, Carl. *Hamlet o Hécuba*, *op. cit.*, p. 44.



## Bibliografía

- Aranguren, José Luis. *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- Ball, Hugo. “Las consecuencias de la Reforma”. *Dios tras Dadá*. Madrid: Berenice, 2013: 1-193.
- Cantisani, Alejandro y Laleff Ilieff, Ricardo J. Política y economía en el romanticismo alemán. Un contrapunto en torno a las hermenéuticas de Carl Schmitt y Walter Benjamin. *Revista Anacronismo e Irrupción*. 2 (2012): 87 – 112.
- Dotti, Jorge Eugenio. “«Seguid a vuestro jefe» Reverberaciones decisionistas en Melville”. *Deus Mortalis*. N°2 (2003): 115-244.
- Fraile, Nicolás. “Protestantismo, romanticismo y técnica. Sobre la recuperación schmittiana de la racionalidad católica”. *Lecturas de Carl Schmitt. Forma y contenido de la teología política*. Comp. Luciano Nosetto. Buenos Aires: Documento de Trabajo n°71 IIGG, 2014: 27-36.
- Galli, Carlo. “Il trauma dell’ indecisione”. *Amleto o Ecuba*. Carl Schmitt. Bologna: il Mulino, 2012: 7-35.
- Kierkegaard, Søren. *La repetición*. Madrid: Alianza, 2009.
- Kierkegaard, Søren. *Temor y Temblor*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Koselleck, Reinhart. *Crítica y crisis*. Madrid: Trotta, 2007.
- Lutero, Martín. “A la nobleza cristiana de la nación alemana acerca de la reforma de la condición cristiana”. *Escritos políticos*. Madrid: Tecnos, 2013.
- Majul Conte, Octavio. “La decisión por la decisión: el problema de la forma jurídica y la realización del Derecho”. *Lecturas de Carl Schmitt. Forma y contenido de la teología política*. Comp. Luciano Nosetto. Buenos Aires: Documentos de Trabajo, N°71, Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2014: 17-27
- Mehring, Reinhard. *Carl Schmitt a Biography*. Cambridge: Polity Press, 2014
- Rossi, Miguel Ángel. “Schmitt y la esencia del catolicismo”. *Carl Schmitt su época y su pensamiento*. Comp. Jorge Dotti y Julio Pinto. Buenos Aires: Eudeba, 2002: 89-100.

- Schmitt, Carl. *El Nomos de la Tierra en el Derecho de Gentes del Ius Publicum Europaeum*. Centro de Estudios Constitucionales: Madrid, 1979
- Schmitt, Carl. *Hamlet o Hécuba, la irrupción del tiempo en el drama*. Valencia: Pre-Textos, 1993
- Schmitt, Carl. *El Leviathan en la Teoría del Estado de Tomas Hobbes*. Madrid: Comares, 2004.
- Schmitt, Carl. *Tierra y Mar. Una reflexión sobre la historia universal*. Trotta: Madrid, 2007
- Schmitt, Carl. *Teología Política*. Trotta: Madrid, 2009.
- Schmitt, Carl. *Catolicismo romano y forma política*. Madrid: Tecnos, 2011
- Schmitt, Carl. *El valor del Estado y el significado del individuo*. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales, 2011
- Schmitt, Carl. “Ética de Estado y Estado pluralista”. *El desafío de Carl Schmitt*. Comp. Chantal Mouffe. Buenos Aires: Prometeo, 2011: 283-299.
- Schmitt, Carl. “La visibilidad de la Iglesia” en *Catolicismo romano y forma política*. Madrid: Tecnos, 2011
- Schmitt, Carl. *Teoría de la Constitución*. Madrid: Alianza, 2011
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Buenos Aires: Colihue, 2004.
- Troeltsch, Ernst. *El protestantismo y el mundo moderno*. Fondo de Cultura: Mexico D. F., 1979
- Weber, Max. “La política como vocación”. *El político y el científico*. Madrid: Alianza, 2010
- Weber, Max. *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*. Alianza: Madrid, 2012.

## Tragedia, comedia, drama: Hegel y la escena política.

Tragedy, Comedy, Drama: Hegel and the Political Scene.

María José Rossi - Marcelo Muñiz\*

*Fecha de Recepción: 25 de marzo de 2015*

*Fecha de Aceptación: 10 de abril de 2015*

**Resumen:** *Partiendo de la Fenomenología del Espíritu y de las Lecciones de Estética, este artículo retoma la elaboración hegeliana de tragedia, comedia y drama con el propósito de destacar cómo sólo la última figura condensa y despliega adecuadamente el fenómeno de la política en el mundo moderno. En la medida en que combina la contradicción trágica de las potencias éticas y el escepticismo cómico de una subjetividad disolvente, el drama pone a la vista sujetos dispuestos a desenvolverse en un mundo que se ha vuelto incierto y contingente. Un mundo sin salidas “necesarias”. Se invita así también a una lectura diferente del filósofo alemán, para quien lo real y la historia rehúsan todo carácter concluyente o cerrado.*

**Palabras clave:**

*Hegel, tragedia, comedia, drama, política.*

**Abstract:** *Based on the Phenomenology of Spirit and the Lectures on Aesthetics, this article takes the Hegelian development of tragedy, comedy and drama in order to highlight how only the last figure condenses and properly displays the phenomenon of politics in the modern world. The drama combines the tragic contradiction of ethical powers and comic skepticism of a solvent subjectivity; thus, it provides a view of subjects willing to deal with a world that has become uncertain and contingent,*

---

\* María José Rossi es Doctora en Filosofía por la Università degli Studi di Torino (Italia). Se desempeña como profesora e investigadora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Marcelo Muñiz es Licenciado en Ciencia Política por la UBA, profesor en la Universidad del Salvador.

*a world without necessary exits. It invites also to a different reading of the German philosopher for whom reality and history refuse a closed and conclusive character.*

**Keywords:** *Tragedy, Comedy, Drama, Politics.*

De profunda e inagotable complejidad, los textos de Hegel siguen siendo fuente de inspiración positiva o negativa para gran parte del pensamiento político contemporáneo. Se esté o no de acuerdo con él, se convalide o se rechace su propuesta ontológica, es el horizonte de sus problemas el que sigue vigente, el que lo convierte en un interlocutor válido en nuestros días. Hegel sigue dando que hablar: las modas filosóficas no han logrado desmoronar la potencia de su pensamiento. Y el drama moderno de la política —a caballo entre la tragedia y la comedia— es quizá hoy lo que lo convoque a escena nuevamente, con mayor fuerza. La alternancia dramática de orden y conflicto, la urdimbre de situaciones contingentes —que demandan sujetos proclives al “tira y afloje” con que la política construye para algunos su mala prensa — es ya prevista por el Hegel de las *Lecciones de la Estética* de manera insospechada. El fantasma totalitario que parece animar sus obras se retrae, se deforma hasta hacerse grotesco, se vuelve cómico. Tomando la senda de algunas lecturas recientes<sup>1</sup> que han logrado esquivar las caricaturas habituales del filósofo alemán y sorteado muchos de los presupuestos que dominaron la escena interpretativa de los textos hegelianos a mediados del siglo pasado<sup>2</sup>, el abordaje de la concepción hegeliana del arte en su conexión con la política que llevaremos a cabo en este trabajo estará entretejida tanto por los textos del autor como por los de sus lectores, bajo la premisa hermenéutica (y

<sup>1</sup>Jameson, Fredric. *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013; Žižek, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1998; Butler, Judith. *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Buenos Aires, Amorrortu, 2012; Cubo Ugarte, Oscar. *Actualidad hermenéutica del saber absoluto*. Madrid: Dykinson, 2010.

<sup>2</sup>Mencionamos, entre otros, a Popper, Karl. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Paidós, 2006; Kojeve, Alexandre. *Introducción a la lectura de Hegel*. Madrid: Trotta, 2013; Heidegger, Martín. *Hegel*. Buenos Aires: Prometeo, 2007. Russell, Bertrand. *The History of Western Philosophy*. Simon&Shuster, New York, 1945; Adorno, Theodor. *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid. Taurus, 1974; Marcuse, Herbert. *Razón y revolución*. Barcelona: Altaya, 1994.

hegeliana) de que sólo hay texto entre textos. Y que una lectura es el precipitado de muchas de las que la precedieron. Como dijera Borges, a título de creencia, los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores.

Hegel es uno de esos filósofos-cisnes que recupera al arte en general como manifestación histórica de lo social. Dos son los lugares donde este tema aparece, aunque con matices diversos: la *Fenomenología del Espíritu* y las *Lecciones sobre Estética*. El objeto de ambas no es el mismo —en una se trata del movimiento del saber, en la otra del movimiento mancomunado de *aisthesis* y arte en relación con el Espíritu—pero el arte aparece como punto de contacto: en el primer caso, como un momento de la experiencia social de la conciencia hacia la ciencia, en el segundo, como filosofía del arte bello. El punto de entrecruzamiento está en la poesía y, especialmente, en dos géneros de suma importancia para nuestro autor: la tragedia y la comedia. En las *Lecciones de Estética*, comedia y tragedia confluyen a su vez en el drama.

Nuestro objetivo es, por un lado, ahondar en el análisis político de tragedia, comedia y drama desde la impronta fenomenológica pero con la fecundidad y la perspectiva histórica que brindan las *Lecciones*; por el otro, recuperar la visión dialéctica de tragedia y comedia. La lectura política del binomio tragedia-comedia será así complementaria de su intermediación dialéctica con vistas a una mayor comprensión del fenómeno político en nuestros días, que encuentra en el drama su figura más acabada.

### **Política, Estado y tragedia: breve excursus**

Entre los cartógrafos de lo político están los que conciben el espacio social como concurrencia y reunión de los iguales bajo la impronta del orden (linaje contractual: Hobbes, Locke, Kant), y los que lo ven como fractura de lo común, como disputa por un lugar entre los desiguales (linaje marxista<sup>3</sup>). De acuerdo con la última visión, la lógica propia de la política no consiste en el acuerdo de las partes sino en la

---

<sup>3</sup> J. Rancière, E. Laclau, A. Badiou, S. Zizek; si bien no perteneciente al linaje marxista, C. Schmitt.

fricción; no en la convivencia armoniosa de los distintos sino en la partición originaria, lo que da lugar al conflicto; no en individuos aislados sino en “mundos”, lo que incluye fracturas y reacomodamientos. No en el orden sino en el cambio. Pero es la *tensión*, en definitiva, entre ambas visiones, la que finalmente dirime la idea misma de la política: “...la palabra ‘política’ es ambivalente *no* porque esté necesitando una ‘definición’ más precisa, *sino porque aquello que nombra involucra una tensión irradicable*”<sup>4</sup>.

Esta tensión puede ser rastreada en la obra de Hegel. El filósofo no es ajeno a la polaridad que aquellos cartógrafos enuncian. Por una parte, la *Filosofía del Derecho* tiene como horizonte al orden, cuyo medio y fin es el Estado<sup>5</sup>. Por otra parte, el Estado supone la superación [*Aufhebung*] de los conflictos de valores que están a la base de las luchas sociales que emprenden los grupos o comunidades. En tal sentido, si bien su horizonte es el orden, él se ubica como instancia de resolución —nunca definitiva— de las luchas históricas que enfrentan a las posiciones encontradas y que hacen de la historia un terreno de conflicto y de cambio. El Estado no sólo reconoce derechos —donde hay una necesidad hay un derecho, dirá Hegel<sup>6</sup>— sino que *reconoce* que hay derechos *no reconocidos* que exigen serlo.

Sabemos que muchos derechos en la historia han logrado hacerse efectivos por medio de la lucha concreta de los individuos que los han visibilizado. Pero desde la perspectiva de la lógica estadual hegeliana, la demanda de reconocimiento de esos derechos aparece como una mera exigencia subjetiva y, por ende, contingente<sup>7</sup>. Aun

<sup>4</sup> Rinesi, Eduardo. *Política y Tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue, 2003. 22.

<sup>5</sup> El Estado para Hegel no está compuesto sólo por las instituciones estatales sino que incluye sus momentos previos: derecho, moralidad, familia y sociedad civil; como principio ordenador, abarca toda la sociedad. Pero sabemos que en Hegel ningún principio agota la realidad, pues ella es y no es: la distinción, hecha en el “Prólogo” a la *Filosofía del Derecho*, entre concepto e idea, implica que si bien el primero se realiza por medio de la segunda, ninguna existencia es acorde a su concepto; no porque el concepto sea una idealización abstracta, utópica o irrealizable sino porque tiene su historia: el desarrollo de la idea misma.

<sup>6</sup> “De este modo, el individuo ha devenido *hijo de la sociedad civil*, que tiene exigencias con él, del mismo modo que él tiene derechos sobre ella”, § 238, en Hegel, G. W. *Filosofía del Derecho*. Barcelona: Edhasa, 1999. 355

<sup>7</sup> Precisamente, una de las claves en que la política puede ser pensada, más allá de la *Filosofía del Derecho*, está en la lucha por el reconocimiento, que encuentra su desarrollo en varios pasajes de la *Fenomenología del Espíritu*. Su forma más conocida, aunque más abstracta, es la lucha del señor y el siervo.

cuando no medien las acciones que puedan emprender los individuos por hacerlas reconocer, hay derechos que entran en la esfera del *deber ser*: el Estado debe reconocerlos. En tal sentido, Hegel sería crítico de, por ejemplo, una perspectiva como la de E. Laclau, para quien la política se ve impulsada y articula en torno de “demandas”<sup>8</sup>. Las luchas por el reconocimiento son algo más que una demanda autoconsciente y explícita: son su propio (pre)supuesto.

Las alternativas de la lucha varían desde la destrucción del otro hasta su sometimiento. El reconocimiento no es el resultado único o ni siquiera el más probable. Contra las lecturas que insisten en un único y necesario desenlace, Hegel muestra un espacio de conflicto que responde a variables contingentes. No tenemos espacio para extendernos en esta hipótesis interpretativa, pero baste para mostrar cómo el pensamiento político de Hegel excede lo planteado en la *Filosofía del Derecho* y comprende una zona de ambigüedad que incluye el conflicto, la tensión, las dimensiones subjetivas y objetivas de las problemáticas sociales y políticas.

De los dos grandes conflictos trágicos que resultan pertinentes a la política — señala Rinesi— se pueden identificar, de un lado, la *tragedia de los valores*, que consiste en el hecho de que el actor político debe actuar siempre en el contexto de un *conflicto de valores* o, mejor, de un conflicto entre universos de valores distintos e incompatibles; del otro, la *tragedia de la acción*, que se refiere al hecho de que las capacidades de ese actor político se encuentran también en un conflicto de resultado incierto, con todo lo que la historia tiene de contingente y de imprevisible<sup>9</sup>. El conflicto de valores, central en la tragedia antigua, se transforma, por medio de la comedia, en tragedia de la acción, lo que constituye el quid del drama moderno. La contingencia es su constante —aunque esto parezca contrario a lo que habitualmente se cree en relación con nuestro filósofo<sup>10</sup>. Desde la *Fenomenología* hasta la *Filosofía del Derecho*, la tragedia de la acción es la principal característica del sujeto político moderno para Hegel. Si pensamos—como se ha dicho supra— que la política en Hegel resulta de la tensión de la lucha por el reconocimiento y el orden del Estado,

<sup>8</sup> Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires, FCE, 2005.

<sup>9</sup> Rinesi, *op. cit.*, 28.

<sup>10</sup> Véase §185 y §238 de la *Filosofía del Derecho*.

podemos arriesgar la tesis de que la lucha está marcada por la contingencia y el orden por la necesidad, aunque su interacción difumine esta frontera. De este modo, litigio-orden, contingencia-necesidad convergen en el drama que experimentan los diferentes actores políticos (Estado-individuos) sin que sea posible anticipar el derrotero de sus trayectorias y desenlaces.

### La tragedia de la conciencia en *La Fenomenología del Espíritu*

La *Fenomenología del Espíritu*, la primera gran obra madura de Hegel, resulta para cualquier lector de alcance ilimitado. Su complejo contexto de producción, en el sentido histórico y biográfico, explica en gran medida su irregular y forzado desarrollo; la misma empresa de escritura supera rápidamente las intenciones del autor postuladas en la Introducción. La diversidad de ribetes que se desprenden desde los primeros capítulos permite múltiples abordajes que compiten en legitimidad.

Uno de los posibles caminos para abordarla es hacer una lectura política de la obra, es decir, pensar a la *Fenomenología del Espíritu* como una obra de filosofía política, a diferencia de la *Filosofía del Derecho*, que se presenta explícitamente como una obra de ciencia política en la que tiene lugar el desarrollo lógico del concepto de Estado como determinación objetiva del concepto más amplio de libertad.

La *Fenomenología del Espíritu* se presenta en la “Introducción” como el camino individual de la conciencia a la ciencia. Ello parecería contravenir nuestra pauta, pues en el sentido estricto del término ese camino no parece tener nada de “político”. Sin embargo, una lectura más a fondo nos revela que de lo que se trata es de la lucha del sujeto por conocer y por hacer. Por conocer-se y hacer-se. La confrontación concierne tanto al sujeto individual como al colectivo, quien se afirma tanto *contra* la naturaleza como *con* ella, *contra* otro sujeto como *con* él. Con él mismo y contra sí mismo. Al final del camino, en “Espíritu”, la conciencia enfrenta su unidad con la sociedad. Si esa unidad es compacta o está partida y tiene fisuras; si la totalidad deglute al individuo o, por el contrario, deja resquicios para el desarrollo de su libertad, es materia que está fuera de discusión en este artículo por exceder sus



pretensiones. Lo importante es que en cada una de las diversas figuras que adopta la conciencia frente a su objeto, así como en sus transiciones, lo que se verifica, trágicamente, es el fracaso de la conciencia de reconciliar sus creencias con la experiencia, de reunir su certeza con la verdad<sup>11</sup>. Esta sola indicación basta para cuestionar hasta qué punto es (i)legítimo pensar que al final del camino lo que espera al sujeto es la reconciliación completa. O si se trata más bien de un saber acerca de los límites del propio saber<sup>12</sup>.

Lo importante en definitiva es que este derrotero de sufrimiento no es un camino de acercamiento hacia la Verdad sino un camino de transformación, tanto de la conciencia misma como de su verdad. Por lo demás, la sociedad no es para Hegel un objeto idéntico a sí mismo, que cierre sobre sí —por lo demás, nada *es* por fuera del entramado de relaciones en la que está comprendida. Esta afirmación —sabemos— va a contrapelo de la gran mayoría de los intérpretes de Hegel, sobre todo de sus detractores, quienes sostienen que el saber absoluto cierra, clausura definitivamente las posibilidades de ser, hacer y saber<sup>13</sup>. Por el contrario, en la medida en que está cargado de fracaso y desesperación, ese camino es un camino trágico: aunque no lo sepa —el “nosotros” sí lo sabe, aunque nada pueda hacer para “torcer” su trayectoria— la conciencia se encamina hacia un destino frustrante cuyas vicisitudes dejan marca, aunque la mayor parte del tiempo ella no haga otra cosa sino olvidar.

Esa frustración deriva, como ha sido dicho, de sostener una pauta o criterio [*Masstab*], de actuar conforme con la misma y de chocar con una realidad que desmiente esa suposición. Esta realidad nunca se manifiesta de manera positiva: sólo

---

<sup>11</sup> Véase Muñiz, Marcelo. “El criterio de verdad en la Fenomenología del Espíritu de Hegel. Comp. Mercedes D’Alessandro. *Más allá de la epistemología. Más allá de la Economía Política. Más acá de la Filosofía*. Buenos Aires: Ciese, 2012.

<sup>12</sup>Rossi, María José, Muñiz, Marcelo. “Saber absoluto, saber del límite. Desazón, olvido y contingencia en la Fenomenología del Espíritu”. *Revista Praxis Ediciones de la Universidad Nacional de Costa Rica*. 61, (2008): 87-112.

<sup>13</sup>Esas reconstrucciones introducen además, subrepticamente, la noción de potencialidad en el sucederse dialéctico, lo que les permite inferir la posibilidad de una determinación a priori de los elementos de una secuencia lógica. Así E. Laclau observa: “Por este motivo, la ‘contradicción’ en su sentido dialéctico es totalmente incapaz de capturar lo que está en juego en un antagonismo social. B puede ser —dialécticamente— la negación de A, pero sólo puedo moverme hacia B mediante el desarrollo de algo que ya estaba contenido, desde su mismo comienzo, en A. Y cuando A y B son *Aufbehoen* en C, podemos ver aun más claramente que la contradicción es parte de una secuencia dialéctica que es completamente determinable por medios conceptuales”. Laclau, *op.cit.* 112.

la imposibilidad de ser como esperaba *es* su manifestarse. Incluso este suponer es constitutivo de esa realidad que lo niega. Por lo tanto, la desmentida que sufre la conciencia por la experiencia de su objeto (su “realidad social”), no la lleva a conocer lo que la sociedad *es*, sino a transformar su suponer en un nuevo suponer, lo cual implica, necesariamente, el transformarse y el transformarla.

La conciencia no es más que esto: esta distancia irremisible entre su supuesto saber y su experiencia. Momentos que están imbricados aunque separados, distanciados aunque irrevocablemente unidos en su diferencia. De ahí la imposibilidad de superar, en el mal sentido hegeliano, esta falla constitutiva del sujeto y de su realidad. Ello parte del error de positivizar tanto al sujeto como a la realidad. El sujeto siempre para Hegel es un sujeto trágico en este sentido: un imposible cuyo devenir “otro” es su sino y su destino. Un otro impredecible e inquietante.

### El arte: tragedia y comedia

En el capítulo intitulado “Religión”, ese *otro* es la forma en que las comunidades toman conciencia de sí mismas por un proceso de superación de su alienación. Esta sustancia-otra —que es en verdad lo que la comunidad es *en sí*—se les aparece a los miembros como puesta en un más allá<sup>14</sup>. Ese *otro* que es *sí mismo* va de la inmediatez de la religión natural —que puede escoger animales como representaciones del pueblo— hasta la religión revelada, donde el más allá encarna en este mundo, saltando con ello el hiato imposible para la conciencia: “En la medida en que el espíritu se *representa* en la religión a él mismo, es ciertamente conciencia y la realidad encerrada en la religión es la figura y el ropaje de su representación.”<sup>15</sup> Por lo tanto, las figuras que adopta la religión son formas en que la conciencia se concibe, se sabe y se reconoce. Elevándose cada vez más hacia objetivaciones más ricas y

---

<sup>14</sup> Lo sustancial es el *ethos* que, realizado humanamente como costumbres, se constituye en el fondo que determina las acciones individuales. En Grave, Crescenciano. “El Conflicto Trágico en la Estética de Hegel”. *Ideas y Valores*.133 (2007). 67.

<sup>15</sup> Hegel, G. F. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 397.

determinadas, las figuras de la religión del arte —la tragedia y la comedia— son sus formas más desarrolladas:

La primera realidad del Espíritu es el concepto de la religión misma o la religión como *religión inmediata* y, por tanto, natural; en ella el espíritu se sabe a través de una figura natural o inmediata. El paso siguiente es la de saberse en la figura de la *naturalidad superada* o del sí mismo: en la religión *artística*, en que la figura se eleva a la forma del *sí mismo* gracias a la *producción* de la conciencia, de tal modo que ésta contempla en su objeto su obrar, o el *sí mismo*. Por último, se supera el carácter de unilateralidad de las dos primeras: el *sí mismo* es tanto un *inmediato* como la inmediatez es *sí mismo*.<sup>16</sup>

Por medio del artista, la comunidad se produce como objetivación de sí. El concepto de producción aquí es fundamental, dado que en las formas previas de la religión los productos aparecen en una forma inmediata. En la religión del arte, por el contrario, aparecen en el hacer de la comunidad quien, por medio del artista, se hace a sí misma y se reconoce en este hacer. La obra de arte es también una metáfora de la sociedad en tanto producción y reproducción: la sociedad es un devenir, no un ser.

En todo este proceso, la subjetividad no es dejada de lado. Hay un proceso de subjetivación de la producción artística que va de una producción impersonal en el culto, los himnos, etc., hacia una gradual personificación de la obra, desde la arquitectura y la escultura a la poesía, donde el autor aparece como figura capital. Dentro de la poesía hay un desarrollo desde la épica —donde Homero es una figura más mítica que real— hasta Esquilo, Sófocles y Aristófanes, que pasan a ser figuras públicas importantes en su ciudad. Además, las obras van desarrollando la subjetividad en sus representaciones. De las estatuas bellas, perfectas e impersonales se pasa a la construcción de personajes cada vez más humanos, siendo los de la comedia los más humanos de todos. Esto trae aparejado que la sustancia que se manifiesta en el arte esté cada vez más sostenida en la subjetividad individual a costa de la comunidad inmediata: es la tensión entre sustancia y sujeto<sup>17</sup>: “A través de la

---

<sup>16</sup> Hegel, *op. cit.* 400.

<sup>17</sup>En la *Filosofía del Derecho* Hegel hace una encendida defensa de Platón y su República, no por su aporte positivo, sino por su resultado negativo, al reconocer al principio de la subjetividad como el

religión del arte, el espíritu ha pasado desde la forma de la *sustancia* a la del *sujeto*, pues aquella religión *produce* la figura del espíritu y pone, por tanto en ella el *obrar* o la *autoconciencia*... ”<sup>18</sup>.

En su sucinta brevedad, esta frase contiene uno de los temas centrales de la empresa hegeliana: la sustancia que es sujeto. Esta forma en que se manifiesta la religión del arte parece ser una clave de comprensión de lo que en la *Estética* será la diferencia entre el arte clásico y el romántico: el principio de la *subjetividad*. El arte manifiesta para la conciencia su *sí misma*. Ella se ve y se piensa por medio del arte. El arte es, como para el siervo el objeto trabajado, su propio espejo. La puesta en escena de una pieza teatral pone en lo sensible lo espiritual. En relación a las formas previas, la tragedia da forma humana a la subjetividad: le pone carne, hueso y sobre todo voz, palabra, superando de esta manera a las manifestaciones estáticas como la escultura y la pintura: “Pues subjetividad es aquí precisamente lo interno que es para sí, vuelto de su ser ahí real a lo ideal, a sentimiento, corazón, ánimo, meditación. Esto ideal se lleva ciertamente a manifestación en su figura externa, pero de un modo en que la figura externa misma patentiza que es sólo lo externo de un sujeto que es interiormente para sí.”<sup>19</sup>A diferencia de lo que sucede con la épica —donde los héroes y los dioses son tan lejanos como la forma de su expresión, el relato del aeda—aquí la acción artística se acerca a la acción humana, el espectador se puede reconocer en los personajes: “Es el mismo héroe quien habla y la representación muestra al auditor, que es al mismo tiempo espectador, hombres *autoconscientes* y que saben *decir* su derecho y su fin, la fuerza y la voluntad de su determinación”<sup>20</sup>.

En la tragedia, además, aparece el coro, figura que desaparece en la tragedia romántica. Este hecho es de suma importancia para nosotros pues hace las veces de contra-imagen del público. Espectador pasivo ante los sucesos que presencia, supone la distancia de los hombres frente a las fuerzas éticas desatadas. El coro reconoce y

---

nuevo motor de la sociedad.

<sup>18</sup> Hegel, *op.cit.* 433

<sup>19</sup> “Pues subjetividad es aquí precisamente lo interno que es para sí, vuelto de su ser ahí real a lo ideal, a sentimiento, corazón, ánimo, meditación. Esto ideal se lleva ciertamente a manifestación en su figura externa, pero de un modo en que la figura externa misma patentiza que es *sólo* lo externo de un sujeto que es interiormente *para sí*.”, en Hegel, *Lecciones de Estética*, Madrid: Akal, 1989. 580.

<sup>20</sup> Hegel, *Fenomenología*, *op. cit.* 425.

representa la unidad de la sustancia social, aunque de manera inmediata y particularmente sostenida por el temor ante los dioses. La eticidad se impone por el temor al castigo debido al exceso. Y es aquí donde entramos directamente en tema: lo que la tragedia muestra es el desgarramiento de la sustancia en sus potencias éticas, sus valores contradictorios pero propios: “Pero el conflicto es trágico (...) porque ninguna de las partes puede llevar a cumplimiento el contenido de su fin y de su carácter si no es negando el derecho de la otra, por lo cual la realización de su deber es, inevitablemente, la comisión de un delito”.<sup>21</sup>

Un primer corolario se puede desprender de esta afirmación: el conflicto que la tragedia muestra, es un conflicto que supone la identidad y la superación de la diferencia desde un comienzo<sup>22</sup>. El coro es garantía de esta visión. Equidistante en relación a las potencias en juego, al igual que el espectador, se encuentra en la posición de quien observa que ambos derechos en disputa son legítimos porque tienen su origen en la misma sustancia ética, en la sociedad. El autor se asegura de mantener esta distancia. La tragedia tiene un curso necesario, los héroes no dudan y no pueden dudar de los derechos que defienden, ellos no son otra cosa que la encarnación de esos derechos, no tienen los miedos del coro, no son frágiles como los espectadores. Están dispuestos a llevar hasta las últimas consecuencias sus acciones. Por lo tanto, la resolución del conflicto no puede terminar con el triunfo de uno sobre otro: todos pagan el exceso de la unilateralidad.

Pero el final no es el mero pasaje a una etapa “superior”: la comedia supera a la tragedia; pero ésta no se supera a sí misma. Lo que sucede al final es la vuelta al punto de partida, por medio del olvido, en la forma de la muerte o el perdón. Nada ha pasado para la sustancia, que se ve así confirmada. En última instancia, lo que se representa es la tragedia de la acción. Para los actores que encarnan estos valores en pugna, la perspectiva del todo, de la sustancia, no se ve conmovida. Como señala

---

<sup>21</sup>Marrades, Julián. *El trabajo del espíritu. Hegel y la modernidad*. Madrid: Machado, 2001: 367.

<sup>22</sup> “Hegel ve que la oposición que nos mostraron los griegos en sus obras trágicas no se establece entre un individuo colocado fuera de la ética y otro situado dentro de ella sino que la confrontación acontece al interior de la eticidad en la que cada uno de los caracteres afirma una de las potencias al mismo tiempo que cae en la culpa por negar otra. La unidad de la sustancia ética que, en tanto concreta se sostiene estructurando una totalidad de potencias diferentes.” Grave, *op.cit.* 68.

Jorge Bergua Cavero en el texto introductorio a las tragedias de Sófocles “[...] esta visión del hombre, este asomarse al abismo que es la tragedia sofoclea no desemboca en el pesimismo o el nihilismo, sino que, precisamente porque presupone la existencia de un orden y un equilibrio superiores, parece provocar en el espectador un sentimiento de sosiego o incluso de alegría”<sup>23</sup>. En esta línea interpreta Hegel la tragedia clásica: la sustancia que en su manifestarse contradictorio da fundamento a los héroes que se enfrentan, provee los valores en pugna. De ahí su legitimidad a la vista del coro y del espectador. La superación de la tragedia no es entonces el final de la obra, o la anulación de los personajes que encarnan el exceso, sino que es, por el contrario, la anulación de la sustancia llevada a cabo por los personajes. Esto es, la comedia. El sujeto supera a la sustancia.

En la comedia los fines del hombre se destruyen por falta de esencia, pero no como pérdida sino como conquista. El hombre se apropia de los contenidos de la tragedia, pero por ello mismo se les disuelven en sus manos, quedando el momento subjetivo como firme y el objetivo rebajado, ridiculizado.

En la transición de “La Religión del Arte” a “La Religión Revelada”, se regresa a una figura de la conciencia conocida, la conciencia desventurada, pero en un entorno más rico y concreto, ahora en relación con su mundo, el cual quedaba negado abstractamente en el capítulo de autoconciencia. Aquí, la conciencia desventurada se muestra como superadora de la conciencia cómica, que en esta trama se asemeja a la conciencia escéptica de la autoconciencia. La comparación asume estas palabras:

Vemos que esta conciencia desventurada constituye el reverso y el complemento de la conciencia dentro de sí perfectamente feliz, de la conciencia cómica. En ésta, toda la esencia divina retorna o es la perfecta *enajenación* de la *sustancia*. Aquella es, por el contrario, el destino trágico de la *certeza de sí mismo*, que debe ser en y para sí. Es la conciencia de la pérdida de toda *esencialidad* en *esta certeza* de sí y de la pérdida precisamente de este saber de sí -de la sustancia como del sí mismo, es el dolor que se expresa en las duras palabras de que *Dios ha muerto*. Así,

---

<sup>23</sup>Bergua Cavero, Jorge. “Introducción General”. Sófocles, *Tragedias*. Madrid: Gredos. 2006.

pues, en el estado de derecho el mundo ético y su religión se han hundido en la conciencia cómica, y la conciencia desventurada es el saber de esta pérdida *total*.<sup>24</sup>

Como recapitulación antes de ingresar a la figura del drama, y para contextualizar, diremos que *La Fenomenología* describe la transición del mundo griego al mundo romano como mundo protocristiano. En la *Estética* se reconstruye la dialéctica del drama en el mundo moderno. Pero la situación propiamente trágica no se da en la tragedia griega sino justamente en su superación: la comedia disuelve la sustancia, se afirma en un escepticismo de los valores que hace que termine quedando huérfana. Y la situación verdaderamente trágica pasa a ser la de esta conciencia desventurada que no puede referirse a una sustancia. Aquí aparece en su máxima expresión el carácter trágico de la acción que tomará cuerpo en la poesía romántica o moderna. La sustancia se ha replegado y el sujeto se encuentra solo. No tiene nada a que aferrarse, a nada que lo trascienda como valor ético sustantivo y legítimo. Obviamente lo buscará. Pero ese valor ya no será el que la tragedia griega le mostraba.

### El drama en la Estética

En la *Estética*, la tragedia sufre un desdoblamiento, la historicidad entra en escena y la modernidad pone su marca. La subjetividad “patea el tablero” y todo lo que parecía sólido se desvanece en el aire. Este principio corruptor, que ya aparece en la antigüedad, toma un valor positivo en el mundo moderno. Pero esto no es todo, pues la inversión moderna de la tragedia clásica no se localiza sólo en el principio de la subjetividad, sino que se extiende —a decir de Grave— a la situación en la que ella se encuentra. En efecto: en el drama moderno la subjetividad debe definirse y decidirse personalmente en medio de una realidad que es contingente. La complejidad moderna supone una libertad que se organiza desde una multiplicidad de pasiones en medio de situaciones contingentes, y que puede por tanto deliberar en varias direcciones. Con esto, “el elemento cómico —como capricho, obcecación violenta o

---

<sup>24</sup> Hegel, *op. cit.* 435

necedad— se incrusta en la forma moderna del drama trágico. En la modernidad, vista desde la obra trágica, las circunstancias son contingentes puesto que no proporcionan un contenido determinante del carácter del sujeto y éste, desde su libertad, puede actuar imprevisiblemente<sup>25</sup>. Por ello el sujeto del drama duda, no hay tierra firme desde donde encarar una lucha a muerte. Esta lucha puede ser encarada, pero siempre estará la sensación de que las cosas podrían ser de otra manera. De hecho, el campo de acción también es inestable e incierto, por ello también el carácter estratégico de la acción parte de la libertad del sujeto que debe imponer e imponerse un fin que no se le presenta como ineluctable.

La cavilación sobre los fines es una muestra de la realidad moderna, de la contingencia radical inextricable para el sujeto, que no puede ser más que político, disruptor y organizador a la vez. Aquí hay verdadera acción. Y esta acción genera una respuesta contraria de “los otros”. La contraposición o antagonismo no está predeterminado, implica la decisión deliberada de los personajes, contingentemente arraigada en una pasión elegida entre otras. ¿Libremente? No. ¿Necesariamente? Tampoco: “Más aún interactúan en la moderna poesía dramática lo trágico y lo cómico, pues aquí el principio de la subjetividad, que deviene para sí libre en lo cómico, también en la tragedia se evidencia de suyo como predominante y relega la sustancialidad del contenido de las potencias éticas.”<sup>26</sup>

En la tragedia moderna, la subjetividad se enriquece al liberarse de la sustancialidad ética, no porque desaparezca, sino porque la afirmación de la subjetividad necesariamente implica el corte unilateral con la objetividad<sup>27</sup>. Ahora bien, esta apertura a la subjetividad representa un enriquecimiento del que carece la tragedia, mediado por la comedia. En efecto, por medio de la introducción de defectos de carácter, o de su perversión, la comedia permite la humanización de la subjetividad que perdurará en la tragedia moderna. Y esta soltura del sujeto lo coloca en un

---

<sup>25</sup> Grave, *op. cit.* 72-73.

<sup>26</sup> Hegel, *Estética*, *op. cit.* 861

<sup>27</sup> En la *Filosofía del Derecho* este corte se desarrolla en el capítulo moralidad, donde el sujeto moral quiere lo universal, lo objetivo, pero lo postula unilateralmente desde su subjetividad, al igual que los otros sujetos morales, entrando en conflicto irremediablemente y presentando una amenaza para el Estado.



contexto contingente, donde “el azar externo de las coyunturas” parece decidir sobre las consecuencias de las acciones como de sus disparadores.

Vemos así que la lógica política no se agota en las figuras que la *Fenomenología* desarrolla en la tragedia y la comedia. En ella el antagonismo es tal que no hay espacio para la política como articulación pues sólo queda la guerra, la destrucción del otro. En la guerra, en efecto, no hay posición articulable para que la política cumpla su tarea, la posición subjetiva escéptica no puede enfrentar y negociar, no tiene dónde sostenerse. Este escepticismo puede estar siempre en la vereda de enfrente, corriéndose de su posición en cuanto pretenden atraparlo. No tiene nada para ganar y nada para perder, no es una figura política. Su enfrentamiento no es un antagonismo:

Pero la mediación más profunda entre la concepción trágica y la cómica en un tono nuevo, no consiste en la yuxtaposición o el vuelco de estas oposiciones, sino en una mutua nivelación desmochadora. La subjetividad, en vez de actuar con trastrocamiento cómico, se llena de la seriedad de más sólidas relaciones y caracteres estables, mientras que la firmeza trágica del querer y las profundidades de la colisión se debilitan y allanan en tal medida que puede llegarse a una conciliación de los intereses y a una unión armónica de los fines e individuos. En tal modo de concepción tiene particularmente la razón de su nacimiento el drama moderno. Lo profundo de este principio es la idea de que, pese a las diferencias, conflictos de intereses, de pasiones y de caracteres, mediante la acción humana se lleva sin embargo a efecto una realidad efectiva en sí armoniosa.<sup>28</sup>

A diferencia de la tragedia, el drama abre la posibilidad de pensar un lugar para la política. En su repliegue para sí, la subjetividad moderna encuentra situaciones

---

<sup>28</sup> Hegel, *op.cit.* 862

trágicas en las cuales su decisión apareja un costo, donde la tragedia se vuelve un problema interno, una lucha interna. La contingencia del campo de acción permite a la subjetividad afirmarse en una posición que nunca será lo suficientemente firme como para imposibilitar su articulación.

Desde la *Estética*, la política aparece anclada en el drama, en la dialéctica entre la tragedia y la comedia. Es un proceso de tira y afloje, de ruptura y conciliación, de antagonismo y orden; de sujetos que se transforman, se disuelven y se reconstituyen, sin esencias que les aseguren ni triunfos ni su desaparición; de momentos trágicos donde las opciones parecen cerradas y momentos cómicos, donde la propia posición pierde seriedad y donde todo puede ser hablado, recompuesto, donde el enemigo puede dejar de serlo. Un proceso donde la política pasa a ser tragicómica: pasaje de la sustancia al vacío, del ser a la nada. O más bien, devenir: drama.

## Un desafío contemporáneo: *El Príncipe* en clave de género\*.

A Contemporary Challenge: *The Prince* in Terms of Gender.

Suyai Malen García Gualda\*

Fecha de Recepción: 16 de octubre de 2014

Fecha de Aceptación: 20 de marzo de 2015

**Resumen:** *En el marco de la conmemoración de los quinientos años de El Príncipe, de Nicolás Maquiavelo, obra paradigmática que inauguró el universo político moderno, fue nuestra intención aproximarnos a una lectura novedosa y diferente del mencionado libro. Entendemos que resulta un verdadero desafío teórico y epistemológico abordar un clásico desde la perspectiva de género, sin embargo creemos que puede resultar una experiencia muy interesante. Para ello, nos hemos propuesto comenzar con una breve descripción del contexto en el que se enmarcó la obra de Maquiavelo, pues estamos convencidos de que el Renacimiento ha sido un momento histórico de notable valor. Seguidamente nos adentraremos en el sistema de género hegemónico inaugurado entonces, y para ello analizaremos el rol desempeñado por las mujeres en la transición del feudalismo al capitalismo. Luego, nos detendremos específicamente en la dupla virtù-fortuna expuesta, en numerosas ocasiones, por Maquiavelo. Allí nuestro reto consistirá en analizar la afamada frase “la Fortuna es mujer” a la luz de las transformaciones que mencionamos antes y, además, reflexionar en torno a las masculinidades emergentes en la Italia renacentista y su relación con la virtù. Finalmente, aproximaremos una serie de notas a modo de cierre e invitación al debate.*

**Palabras clave:**

El Príncipe, género, fortuna.

---

\* Agradezco las críticas y sugerencias de Fernando Lizárraga y Laura Duimich, quienes me motivaron en esta discusión teórica. Asimismo, deseo expresar un profundo agradecimiento a los/as evaluadores/as, quienes realizaron interesantes críticas y sugerencias.

\* Politóloga (UNCuyo). Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CEHEPYC-UNComahue/CONICET). Maestranda en Género, Sociedad y Políticas (FLACSO). Doctoranda en Ciencias Sociales (UNCuyo). Integrante del Grupo de Estudios en Teoría Política de la Patagonia (GETEP-CEHEPYC). Docente de la Universidad Nacional del Comahue. Correo electrónico: [gsuyai@hotmail.com](mailto:gsuyai@hotmail.com)

**Abstract:** *As part of the commemoration of the five hundredth anniversary of The Prince, by Niccolò Machiavelli, paradigmatic work that inaugurated the modern political world, it was our intention to approach a new and different reading of that book. We understand that it is a real theoretical and methodological challenge to approach a classic from the gender perspective, however, we think it may be a very interesting experience. To do this, we intend to start with a brief description of the context in which Machiavelli's work is framed, because we are convinced that the Renaissance has been a historic moment of remarkable value. Then we will analyze the gender system and the role played by women in the transition from feudalism to capitalism. After that we will study the "virtù-fortune" tension exposed, repeatedly, by Machiavelli. There, our challenge will be to analyze the famous phrase "Fortune is a woman" in light of the changes mentioned above and also reflect on emerging masculinities in Renaissance Italy and its relation to virtue. Finally, we present a series of notes as a closure and invitation to debate.*

**Keywords:** The Prince, Gender, Fortune.

## Introducción

A propósito de la conmemoración de los quinientos años de *El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo, obra paradigmática que inauguró el universo político moderno, en todo el mundo se realizaron numerosas actividades de debate y reflexión. En dicho marco comenzó nuestra intención de aproximarnos a una inusual lectura del mencionado libro. Entendemos que resulta un verdadero desafío teórico y epistemológico abordar un clásico desde la perspectiva de género, sin embargo, creemos que puede resultar una experiencia muy sugestiva, provocadora y próspera. En esta dirección se orienta el presente artículo, el cual proyectamos como cimiento para posteriores indagaciones teóricas.

Para comenzar creemos menester realizar una breve descripción del contexto en el que se enmarcó la obra de Maquiavelo, pues estamos convencidos de que el

Renacimiento ha sido un momento histórico muy significativo a los fines de nuestra reflexión y análisis. En este sentido debemos mencionar que la historia formal reconoce y denomina como “Renacimiento” al período cultural europeo que abarca la segunda mitad del siglo XV y todo el siglo XVI; no obstante, dicho proceso hunde sus raíces en los siglos precedentes. El término “renacimiento”, como ya se sabe, alude al retorno de la antigüedad clásica de Grecia y Roma, es decir, sugiere el renacer de la cultura greco-romana. Esto significa que durante aquel período tuvo lugar un proceso de revalorización de la antigüedad clásica, entendiéndose a “lo antiguo” tal como se había dado en su momento. Dicho proceso fue abonado, además, por aditamentos propios de la fe e institucionalidad cristiana. Sobre lo dicho, compartimos algunas palabras de Manuel Fernández Álvarez, quien asevera:

[E]ntendemos por Renacimiento una etapa en la historia de la cultura occidental, que alcanza su mayor florecimiento en las tierras de Italia [...]. Una fase cultural anunciadora de los tiempos modernos, reverenciadora de los antiguos y mucho más vinculada a medievales de lo que sus protagonistas podían creer o admitir (2002: 10).

Es innegable que esta época, en la que tuvo lugar un acontecimiento de gran envergadura como fue el “Descubrimiento de América”, marcó un quiebre en la historia, un antes y un después. Fue entonces cuando se inició un profundo cambio epistémico que implicó, entre otras cuestiones, abandonar la visión teocéntrica del mundo e inaugurar una nueva etapa, antropocéntrica: la Edad Moderna<sup>1</sup> o Modernidad. Sin embargo, como ya hemos dicho no se trata de un período histórico aislado, por ello resulta imprescindible retomar ciertos aspectos fundamentales de la Edad Media para comprender e interpretar las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales que impactaron y atravesaron a la célebre obra que nos convoca: *El Príncipe*.

---

<sup>1</sup> Si bien somos conscientes del debate presente en relación a la conceptualización de la “modernidad” a continuación haremos uso de dicho término para referirnos al período histórico tradicionalmente llamado Edad Moderna.

Por ello, seguidamente, nos referiremos a cuestiones prominentes de la realidad de las mujeres durante la Edad Media y el Renacimiento, lo cual nos servirá de puntapié para indagar en torno a la construcción del sistema de género<sup>2</sup> hegemónico. Luego, nos centraremos en la idea de “fortuna” expuesta en la obra de Maquiavelo y su vinculación con la situación y realidad de las mujeres europeas al calor de los tumultuosos cambios socio-políticos de antaño. Vale destacar que uno de los aportes del presente trabajo, a nuestro juicio, radica en desentrañar el estereotipo de mujer que subyace en la famosa metáfora: “la fortuna es mujer”. Y, en congruencia con este análisis, por último, reflexionaremos sobre la noción de “*virtù*” en el marco de la emergencia de masculinidades propias de la Italia renacentista. Finalmente, nos proponemos acercar una serie de notas a modo de conclusión e invitación al debate.

### Las mujeres en la transición feudalismo-capitalismo

La descripción detallada y rigurosa del rol desempeñado por las mujeres durante la Edad Media en Europa excede los fines del presente trabajo, sin embargo, consideramos ineludible contemplar el papel que las mujeres desempeñaron durante el ocaso del feudalismo y la eclosión del modo de producción capitalista. Pues, como ya hemos dicho, nuestro objetivo es leer en clave de género, luego de más de quinientos años, la insigne obra de Nicolás Maquiavelo y frente a este colosal desafío teórico y político nos preguntamos: ¿para qué abordar desde la perspectiva de género una obra de la envergadura de *El Príncipe*?

Indudablemente, no hay una única y sencilla respuesta, a pesar de ello nuestra intención está dada en aportar desde nuestra formación en género al debate político suscitado a raíz del aniversario de la mencionada obra. Pues, Maquiavelo es considerado el “padre” de la ciencia política moderna y *El Príncipe* es una de las

<sup>2</sup> El “género” es una categoría de carácter histórico y cultural sobre roles y valores atribuidos a varones y mujeres, es decir, es una construcción socio-histórica y cultural (Gamba, 2009). La distinción entre sexo-género permitió la aparición del concepto de “sistema de género”, el cual intenta entender y explicar cómo se produce y reproduce el género. Por sistema de género suele entenderse a aquel sistema que regula las relaciones entre varones y mujeres: “el sistema de género es por tanto una creación humana que ‘naturaliza’ los mandatos sociales” (Lezama y Perret, 2010) y puede ser leído en términos de poder.

grandes obras de dicho autor, por ello creemos que proponer este tipo de lectura puede echar luz sobre aspectos sociales, políticos e ideológicos opacados durante años, como por ejemplo: las mujeres en/y la *política*. Antes de avanzar, creemos importante señalar que si bien nuestra propuesta es bastante inusual, debemos reconocer que existen una serie de trabajos que han logrado aproximar una revisión crítica y feminista de la obra de Maquiavelo<sup>3</sup>.

Por lo dicho, y con ánimo de entrar en tema, cabe preguntarse: ¿qué ocurría con las mujeres en la transición del feudalismo al capitalismo? Las respuestas pueden ser muchas y muy variadas, empero, de acuerdo con el planteo teórico de la marxista Silvia Federici (2010), vamos a destacar solamente algunos puntos, a nuestro parecer, de mayor relevancia e influencia: la politización de la sexualidad, la reproducción como función social y la prostitución. Asimismo, para complementar y comprender en profundidad estos procesos haremos uso, también, de los aportes de la pensadora y activista María Lugones (2008). Vale destacar que a todas estas ideas las relacionaremos con la obra de Nicolás Maquiavelo a fin de dotar de contenido y sentido a nuestro planteo inicial.

Para comenzar debemos dejar en claro que la transición del feudalismo al capitalismo fue un proceso centrado en Europa y sustancialmente complejo y poco continuo. Por tanto nuestra mirada estará colocada concretamente en la instauración de un sistema de género con ciertas particularidades, las cuales lo convierten en precedente del sistema de género moderno/colonial (Lugones, 2008) impuesto *a posteriori* en las colonias europeas. Dicho esto y con el ánimo de organizar nuestra exposición, a continuación señalaremos algunas de las diferentes etapas que atravesó la fase de transición que nos ocupa. Para ello hemos decidido adoptar la identificación realizada por el afamado historiador Eric Hobsbawm en su artículo titulado: “Del feudalismo al capitalismo” (2005), sin por ello profundizar en todas y cada una de las etapas que señala el pensador.

---

<sup>3</sup> Sugerimos la lectura de Falco, Maria J. *Feminist Interpretations of Nicollò Machiavelli*. United States of America: Pennsylvania State University Press, 2004.

En este sentido, el mencionado autor reconoce un primer período de recaída posterior al hundimiento del Imperio Romano Occidental, el cual fue continuado por una gradual evolución de la economía feudal. Esta etapa es conocida como “la era de las tinieblas”. Seguidamente, en una segunda etapa, encontramos un período de desarrollo económico generalizado, desde aproximadamente el año 1000 hasta comienzos del siglo XIV (Alta Edad Media)<sup>4</sup>. Ahora bien, ¿qué ocurría con las mujeres a lo largo de estos años? En palabras de Federici (2010) podemos decir que estos siglos fueron marcados por luchas anti-feudales que dan cuenta de un movimiento de base de mujeres<sup>5</sup> opuesto al orden establecido.

Para comprender, al menos a grandes rasgos, las acciones desarrolladas por las mujeres durante la lucha anti-feudal (cuyo mayor foco tuvo lugar en el siglo XIV), es menester señalar que en respuesta al desmoronamiento del sistema esclavista, entre los siglos V y VII, se había comenzado a desarrollar la “servidumbre” (Federici, 2010). De tal modo, el nuevo orden social, político y económico había colocado a los campesinos en calidad de siervos. Indudablemente, lo significativo de este nuevo orden feudal fue el acceso a la tierra por parte de los campesinos, porque “con el uso de la tierra también apareció el uso de los espacios comunes” (Federici, 2010: 42), lo cual suponía y fomentaba la cohesión y cooperación comunitaria (sin por ello implicar una “comunidad de iguales”).

Si bien existía una situación de desigualdad entre varones y mujeres, a criterio de diversas estudiosas, entre ellas la ya citada Federici, en este período histórico las mujeres del pueblo, las siervas, vivían relaciones de menor dependencia y subordinación frente a los varones y en comparación con las, posteriormente, llamadas: mujeres “libres” de la sociedad capitalista (Ibíd.). Pues, hasta entonces las actividades “domésticas” no eran consideradas menores, es decir, no se hallaban devaluadas. Pues, no podemos perder de vista que el espacio doméstico, en tanto

---

<sup>4</sup> Es importante destacar que esta época se caracterizó por un crecimiento (extensivo e intensivo), lo cual supuso una mayor presión sobre las tierras que condujo a una ampliación de las áreas cultivadas.

<sup>5</sup> Es importante aclarar que no todas las mujeres del medioevo contaron con la posibilidad de organizarse y participar, por ejemplo, en sectas heréticas. En este trabajo señalamos la realidad de un grupo, probablemente minoritario, de mujeres que fueron actrices de relevancia (aunque opacadas por historia formal) en el período que nos ocupa.



espacio de reducción y sometimiento femenino fue, también, una construcción moderna capitalista. Al respecto,

María Lugones asegura, con base en el planteo de Federici, que el espacio doméstico surgió como consecuencia de “la quema de brujas y la derrota de los hombres y mujeres heréticos en Europa” (2014: 12).

Retomando los ejes que nos hemos propuesto analizar en esta primera parte, es significativo aludir al poder que el Clero, desde épocas tempranas, había asignado a las mujeres en lo que refiere al deseo sexual. No es llamativo, entonces, que desde el siglo IV sistemáticamente se haya intentado “exorcizar” ciertos “deseos pecaminosos” por medio de distintos artilugios que, de diferente forma, proponían soslayar a la práctica sexual en sí y, en consecuencia, a las mujeres (Federici, 2010: 69). De hecho, entrado el siglo XII la sexualidad ya había sido totalmente politizada, en palabras de Federici: “podemos ver a la Iglesia no sólo espiando los dormitorios de su rebaño sino haciendo de la sexualidad una cuestión de Estado” (2010: 71). Desde entonces, se sucedieron y aplicaron mecanismos destinados a la supervisión y el control de la sexualidad.

En la misma dirección nos interesa acentuar que, incluso, en la Edad Media la anticoncepción era percibida y evaluada desde una doble lógica y moral. Por un lado, a pesar de ciertos reparos morales, la anticoncepción era vista como una práctica legítima en los casos que involucraba a mujeres de escasos recursos, es decir, con dificultades para la subsistencia. Por otro lado, en el caso de mujeres acomodadas, las prácticas anticonceptivas presumían el encubrimiento de un “crimen de fornicación”. Así, a lo largo del tiempo es posible visualizar cómo la reproducción fue percibida como una amenaza a la estabilidad social (y económica), de cara a períodos de alta mortalidad, y cómo la censura de la anticoncepción femenina comenzó a ser una política a favor de los intereses dominantes. Indudablemente, desde entonces, el control sobre los cuerpos femeninos ya estaba en marcha.

La tercera etapa de la transición feudalismo-capitalismo que indica Hosbawm (2005) hace referencia a la crisis que tuvo lugar durante los siglos XIV y XV, época marcada por el colapso de la agricultura feudal a gran escala, la manufactura y el

comercio internacional, entre otras cuestiones a considerar. Relacionado a este momento histórico es imposible ignorar la importancia de la Peste Negra –y la Guerra de los Cien Años- en la situación demográfica, una pequeña “edad glaciaria” como factor climático que afectó a la producción agrícola y, por ende, al desequilibrio entre población y recursos. A todo esto cabe agregarle la sustitución de los servicios laborales por pagos en dinero, modificación que implicó el fin de la servidumbre y, a su vez, la división social y el comienzo de la desintegración de la aldea feudal. Así, “el dinero y el mercado comenzaron a dividir al campesinado al transformar las diferencias de ingresos en diferencias de clase” (Federici, 2010: 54).

En este contexto, las mujeres se vieron afectadas directamente por las transformaciones de orden económico y político. De hecho en las ciudades comerciales de Italia, las mujeres perdieron el derecho a heredar un tercio de la propiedad de su esposo (Ibíd.). A la par, en las áreas rurales las mujeres se vieron notoriamente excluidas de la posesión de la tierra, por ello encabezaron el éxodo migratorio que caracterizó a la época en cuestión. Las zonas urbanas representaron nuevos espacios de trabajo para las mujeres y, paralelamente, fueron escenarios en los que comenzó a crecer la violencia y misoginia.

A medida que las mujeres ganaron más autonomía, su presencia en la vida social comenzó a ser más constante en los sermones de los curas que regañaban su indisciplina (Casagrande, 1978); en los archivos de los tribunales donde iban a denunciar a quienes abusaban de ellas (S. Cohn, 1981); en las ordenanzas de las ciudades que regulaban la prostitución (Henriques, 1966) y, sobre todo, en los movimientos populares, especialmente en el de los heréticos (Federici, 2010: 56).

Vamos a detenernos muy brevemente en los movimientos heréticos porque creemos que fueron claves para entender las transformaciones en el orden de género, mejor dicho, en la instauración de un “nuevo” orden de género acorde a las demandas y necesidades del naciente modo de producción capitalista. En relación a la herejía, Federici traza una analogía, a nuestro juicio, muy útil para comprender a estos movimientos: “la herejía era el equivalente a la ‘teología de la liberación’ para el proletariado medieval” (2010: 61). La herejía logró expandirse en gran parte del

pueblo europeo e instalar una conciencia de denuncia, en busca de emancipación. Una de las cualidades más atrayentes del movimiento herético fue la creación de una estructura comunitaria que permitía a sus miembros gozar de mayor autonomía. Por tanto, la herejía fue perseguida y condenada a muerte, estrategia útil para perseguir y condenar la insubordinación social de antaño.

Puntualmente nos interesa resaltar que las mujeres ocupaban un importante lugar dentro de las organizaciones/sectas heréticas, inclusive eran autoridades y estaban habilitadas para administrar los sacramentos. Vale decir que tal como ya mencionamos, los conocimientos que poseían las mujeres heréticas sobre el control de la reproducción fueron una causa más de persecución y muerte. Aquí aparecen imágenes que han trascendido a lo largo de los siglos: las brujas en aquelarres y los infanticidios como prácticas comunes. Poco a poco las mujeres se convirtieron en sinónimo de “lo hereje”, a tal punto que hacia comienzos del siglo XV “la bruja” fue el principal objetivo de la persecución.

La autora de referencia, Federici, asegura que la caza de brujas fue parte esencial de la acumulación originaria de capital. No es un dato irrelevante apuntar que en el siglo XV la Cristianidad entró en pánico tras la bula papal *Summis desiderantes affectibus*. Dicha bula emanada por el papa Inocencio VIII denunciaba prácticas demoníacas en Alemania e intimaba a los obispos a poner en marcha la “máquina inquisitorial” (Fernández Álvarez, 2002: 220). Así fue que “iluminados” por las letras del célebre libro *El Martillo de las Brujas/Malleus maleficarum*, los frailes Institor (Kraemer) y Sprenger, lograron alentar la persecución de “brujas” por toda Europa. Esto no es casual, ya que entre mediados del siglo XV y mediados del siglo XVI, en una fase de remozada expansión, se hicieron evidentes las rupturas y el resquebrajamiento de la sociedad feudal. De hecho en aquel tiempo comenzó, según el mismo Karl Marx, la era capitalista, la cual se consolidó recién, tras un nuevo período crítico, en el siglo XVII (Hobsbawm, 2005: 3).

Entrado el siglo XV, las mujeres europeas comenzaron a ser esclavas de sus propios cuerpos, puesto que fueron convertidas en meros instrumentos aptos para la procreación, es decir para la reproducción de la fuerza de trabajo. Los cuerpos

femeninos, a través de sus úteros, se transformaron en territorios políticos bajo el control del poder masculino y del Estado. Esto demuestra que desde sus incipientes orígenes el modo de producción capitalista reguló por medio de la coerción la sexualidad a fin de expandir o reducir, según el contexto, la fuerza de trabajo (Federici, 2010: 155). Intrépidamente Federici asegura: “el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia” (2010: 29).

En esta misma dirección se dirigieron las medidas de control y persecución aplicadas sobre la sodomía y la homosexualidad. Resulta muy interesante destacar que una vez entrado el siglo XV se procedió a la institucionalización de la prostitución, entre otras cosas, como una forma de subsanar o remediar la homosexualidad. En el caso de la ciudad de Florencia la homosexualidad era una práctica amplia y pública hasta el avance de la Peste Negra. Dicha práctica se hallaba legitimada al punto que las prostitutas solían usar atuendos masculinos para atraer mayor cantidad de clientela. A partir de la peste, se comenzó a castigar la sodomía y la homosexualidad entendiéndolas como potenciales causas de despoblación.

Asimismo se evidencia cómo en aquel momento el auge de la prostitución se presentó como un “servicio público” (Otis citado en Federici, 2010: 92-92) a favor de la “vida familiar” y en contra de las prácticas sexuales orgiásticas –supuestamente– propias de las sectas herejes. Frente a esto debemos, necesariamente, decir que en los albores del Renacimiento el creciente desarrollo de la prostitución respondía, claramente, a políticas a favor de los intereses del naciente capitalismo. Pues en aquella época, las mujeres de los estratos desfavorecidos, las marginales, sufrieron un importante proceso de desposesión territorial y la pérdida del poder en relación al trabajo asalariado. Hubo, entonces, un “contrato sexual<sup>6</sup>”, una división sexual del trabajo en la que las mujeres jugaron dos posibles roles según su clase: mujeres del

<sup>6</sup> En este sentido también es muy interesante pensar que es en la “modernidad” cuando el patriarcado se consolida y legitima. En este sentido, el “contrato sexual” supone la separación del espacio público (lo civil) del privado (lo doméstico); contrato en el cual las mujeres participan desde una posición de subordinación. De modo que la forma de participación de las mujeres ha sido sustancialmente diferente a la de los varones (el hombre moderno, el ciudadano), pues se desarrollaron como sujetas subordinadas y obedientes ante la autoridad de los varones (ej. maridos). Para profundizar en el tema sugerimos la lectura de: Pateman, Carole. *El contrato sexual*. México: Antrophos-UAM, 1995 (1988).

pueblo/mujeres comunes (pobres y susceptibles de ser violadas y/o prostitutas) y las “amas de casa” privativas para los burgueses.

La situación de la prostitución se vio modificada una vez más en el siglo XVI, fundamentalmente, debido al impacto de la Reforma Protestante, a la caza de brujas y al clima misógino propio de la época. La misoginia renacentista –moderna- fue producto de una simbólica y violenta “batalla por los pantalones” que escondía, indudablemente, un profundo miedo a la sexualidad femenina. En relación a esto podemos hacer referencia a la obra de teatro *La Mandrágora* de Nicolás Maquiavelo, en la cual se observa un marido burlado que oculta, detrás de la creencia de que una droga que ha tomado su mujer matará al primer hombre con el que se acueste, el miedo inconsciente ante la mujer como “castradora” (Federici, 2010).

Todos los cambios enunciados en estas páginas develan un profundo y complejo proceso de transformación que dio lugar a un “nuevo” sistema de género. En Europa la modernidad capitalista impuso un sistema de género que dividía a las mujeres de los hombres y a los hombres entre sí (Lugones, 2014). El turbulento y largo período que se caracterizó por la lucha contra el feudalismo y la Iglesia, el auge del capitalismo y, posteriormente, la conformación de Estados Nacionales produjo, en palabras de Lugones (2014), un sistema de género brutal que redujo a los hombres “proletarios” a máquinas de trabajo y a las mujeres de las clases trabajadoras a máquinas de reproducción.

A continuación nos proponemos relacionar todo lo dicho hasta aquí con el contexto específico de Nicolás Maquiavelo y, concretamente, con la obra: *El Príncipe*. Para ello, en primer lugar, analizaremos la conocida frase “La Fortuna es mujer” a la luz de las transformaciones antes detalladas y, posteriormente, trabajaremos brevemente sobre la idea de *virtù*.

### **La Fortuna es mujer -y la Virtù es Varón-**

*[M]ientras a la naturaleza corresponde la Fortuna, es decir, la dependencia, la pasividad, puede comprobarse cómo ello se prolonga en lo femenino, la debilidad,*

*la infancia; también la simplicidad, lo instintivo y corporal, la animalidad, lo inferior, la tendencia a la derrota, la vida no civil, la figura mítica de Circe, en fin, que fracasa en convertir a Ulises en animal. Frente a ella se alza la Virtus, que es artificio, es decir, creativa autonomía, acción y, por tanto, masculinidad, insita en su propia etimología, vir, virtus; a ella pertenece la fuerza, la potencia efectiva, el poder; suya es también la madurez, la astucia, la sabiduría, la humanidad, en definitiva, superadora de la animalidad corpórea, la superioridad de la vida civil ejemplificada en el mítico Ulises, que por medio de la astucia y la fuerza (león y zorro a la vez) triunfa sobre Circe y la posee.*

(Maiz, 1986: 85)

En la sección anterior intentamos de manera sencilla y acotada dar cuenta de los distintos momentos por los que atravesaron las mujeres en la transición del feudalismo al capitalismo, a modo de introducirnos y conocer el marco en el cual Maquiavelo redactó su obra. Es importante aclarar que nos focalizamos, particularmente, en la realidad de las “mujeres del pueblo”, sin desconocer que hubo otras realidades, como por ejemplo la de religiosas (monjas), cortesanas, mujeres de la nobleza, etc. Además, nos propusimos adentrarnos en tema y observar cómo las mujeres han sido actoras, de diferente forma, en los distintos procesos políticos y económicos a lo largo de los siglos. Y, para cerrar, hicimos énfasis en la constitución de un sistema de género cuyos ejes estructurantes han sido el patriarcado, la heteronormatividad y el dimorfismo sexual (Lugones, 2008).

Comprender el Renacimiento desde esta perspectiva nos lleva a analizar el pensamiento de Maquiavelo como el producto de un proceso de más larga duración que los años en que transcurrió su vida. Un proceso que se inició en el siglo XI y que se extendió hasta el siglo XVIII. En este largo proceso conviven rasgos de la sociedad feudal en crisis y elementos de una nueva sociedad que se va constituyendo, la burguesa. Maquiavelo vive en una sociedad en transición que, por el

entrecruzamiento y fusión de elementos distintos, puede caracterizarse como feudo-burguesa (Pipkin, 2000: 54-55).

En lo que al contexto inmediato de Maquiavelo refiere, queremos hacer foco especialmente en una serie de cuestiones básicas para comprender el desarrollo de su obra. Principalmente debemos destacar que durante la segunda mitad del siglo XV se consolidó en casi toda Europa el poder centralizado de la monarquía absoluta. Así, el poder político que hasta entonces se encontraba disperso entre los feudos, se concentró en los soberanos, los reyes:

El poder político, que había estado en gran parte disperso entre feudatarios y corporaciones, se condensó rápidamente en manos del monarca que, por el momento, fue el principal beneficiario de la creciente unidad nacional. La concepción de un soberano que es la fuente de todo poder político –concepción que habían sostenido un puñado de juristas influidos por el derecho romano imperial y los partidos extremistas del papado, que le habían transformado en teoría del derecho divino de los papas- pasó a ser en el siglo XVI una forma común de pensamiento político (Sabine, 1994: 249).

Al momento de la producción teórica de Maquiavelo, Italia era una unidad geográfica pero no una unidad política, puesto que se encontraba dividida en señoríos y pequeñas ciudades. Esta situación de fragmentación dejaba a Italia, ante los ojos de Maquiavelo, como “retrasada en su desarrollo político” (Sabine, 1994: 252). Y frente a esta realidad, el autor indicaba que la Iglesia era, especialmente, responsable del estado de las cosas: el poder del pontífice era débil como para asumir la unificación italiana y, al mismo tiempo, suficientemente fuerte como para apartarse a fin de lograrla. En este escenario Maquiavelo escribe la obra que nos atañe, con la finalidad de aportar a la unificación de Italia: “sin príncipe no hay unificación” (Prelot, 1986: 140).

En resumen, en pleno Renacimiento y al calor de las transformaciones que implicó la crisis del feudalismo surge *El Príncipe* y en él quedan plasmados los cambios sociales, culturales y políticos de la época. Ya hemos visto cómo a través de la violencia y el poder coercitivo las mujeres fueron “domesticadas”, presentadas como sujetos pasivos, asexuados, obedientes e inferiores frente a los varones (infantilizadas)<sup>7</sup>. Si bien estos estereotipos aparecen en diversos pasajes de la obra que nos convoca, lo cierto es que existen ejemplos que no podemos dejar de señalar. En reiteradas oportunidades Maquiavelo hace saber de forma manifiesta que nada es más peligroso para un varón que “ser como una mujer” porque ello implicaría, entre otras cosas, ser como un niño o, peor aún, como un animal: pasivo y dependiente (Pitkin, 1984). Aquí vemos cómo Maquiavelo insta a los varones, especialmente al Príncipe, a tomar las riendas de la acción y a alejarse de la sumisión y dependencia (características supuestamente femeninas)<sup>8</sup>.

La tensión entre acción y sumisión, representada en estereotipos de género, como así cierta ambigüedad respecto a lo “femenino” son cuestiones transversales a la obra que analizamos. Incluso, a modo de dato ilustrativo, cabe mencionar que en el arte renacentista la villana principal era la “esposa desobediente” que, junto con la “regañona”, la “bruja” y la “puta”, era el personaje infaltable en las obras artísticas. Tal como veremos, en ciertos fragmentos se presenta a las mujeres como débiles y en otros como activas y, fundamentalmente, “peligrosas”. Probablemente esta doble caracterización, o ambigüedad, responde a realidades distintas que se materializan, por ejemplo, en las mujeres del pueblo y las mujeres acomodadas. A modo de ejemplo

---

<sup>7</sup> Al respecto, resulta interesante el planteo elaborado por Arlene W. Saxonhouse (2004), quien realiza una lectura de Maquiavelo en base a dos figuras míticas de la Iglesia Católica: Eva y la Virgen María. La citada autora sostiene que la figura de María (sumisa y obediente) sustituyó a la de Eva, es decir, a la mujer que condujo al hombre (a través del deseo y el pecado) a la caída, al infierno. De esta forma la mujer reaparece como la madre de Cristo y fuente de redención. Según la pensadora en cuestión, Maquiavelo se hizo eco de estos retratos a lo largo de *El Príncipe*, obra en la que se sostiene una mirada ambigua sobre las mujeres. Para profundizar sobre este tema sugerimos la lectura de: Saxonhouse, Arlene “Niccolò Machiavelli: Women as Men, Men as Women, and the Ambiguity of Sex”. *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*. Edited by Maria J. Falco. United States of America: The Pennsylvania State University Press, 2004: 93-116.

<sup>8</sup> Nuevamente sugerimos la lectura de Saxonhouse, quien asegura que Maquiavelo exhorta a los varones a ser como Eva y evitar a María, lo cual también, de alguna forma, supone romper la dependencia con Dios. Esto último es importante, ya que Maquiavelo rompe con la tradición que exhortaba a los príncipes a actuar según los principios cristianos, a ser como Cristo (Hombre-Dios).



citamos a continuación un fragmento de *El Príncipe* en el que se visualiza, claramente, esta tensión respecto a las características que definen a las mujeres. Por un lado observamos la debilidad – considerada propiamente femenina- como característica a evitar por el varón y, por otro, el dominio y la amenaza expresadas en “la madre”.

Detengámonos ahora en Alejandro, hombre de tanta bondad que, entre los elogios que se le tributaron, figura el de que en catorce años que reinó no hizo matar a nadie sin juicio previo; pero su fama de *persona débil y que se le dejaba gobernar por su madre le acarreó el desprecio de los soldados*, que se sublevaron y lo mataron<sup>9</sup> (Maquiavelo, 2003: 176).

En congruencia con lo dicho hasta aquí podemos decir que a lo largo de la obra de Maquiavelo se presenta una especie de doble juego en relación a la imagen de “la mujer”. Por un lado, cierto temor –oculto- a lo femenino (a la sexualidad de las hembras) que se traduce en la necesidad de dominar y/o conquistar (por medio de la violencia) a la “fortuna” (que es una mujer) y, por otro lado, la necesidad de evitar la debilidad presente en el ideal de mujer. De hecho, para Maquiavelo es necesario que el Príncipe evite ser calificado como “afeminado”. En este marco, no debemos olvidar que en aquel momento, como ya dijimos, la sodomía y la homosexualidad socavaban el “nuevo” sistema de género y a la religiosidad cristiana (en plena crisis de legitimidad). Seguidamente observamos algunos fragmentos en los que Maquiavelo pone de manifiesto cuáles son las características que un verdadero hombre (el Príncipe) debe cultivar y cuáles debe evadir.

[E]s necesario que todo príncipe que quiera mantenerse, aprenda a no ser bueno y practicar lo o no, de acuerdo con la necesidad. Dejando, pues, a un lado la fantasía, y preocupándonos sólo de las cosas reales,

---

<sup>9</sup> Las cursivas nos pertenecen.

*digo que todos los hombres*, cuando se habla de ellos, y *en particular los príncipes*, por ocupar posiciones más elevadas, son juzgados por algunas de estas cualidades que les valen censura o elogio. Uno es llamado pródigo, otro tacaño (y empleo el término toscano, porque “avaro”, en nuestra lengua, es también el que tiende a enriquecerse por medio de la rapiña, mientras que llamamos “tacaño” al que se abstiene demasiado de gastar lo suyo); uno es considerado dadivoso, otro rapaz; otro cruel, otro clemente; uno traidor, otro leal; uno *afeminado y pusilánime*, otro decidido y animoso; uno humano, otro soberbio; uno lascivo, otro casto; uno sincero, otro astuto; uno duro, otro débil; uno grave, otro frívolo; uno religioso, otro incrédulo, y así sucesivamente. (Maquiavelo, 2003: 140-141)

\*\*\*

Hace despreciable el ser considerado voluble, frívolo, *afeminado, pusilánime e irresoluto, defecto de los cuales debe alejarse como una nave de escollo*, e ingeniarse para que en sus actos se reconozca grandeza, valentía, seriedad y fuerza<sup>10</sup> (Maquiavelo, 2003: 166).

En estos fragmentos también visualizamos el ideal de masculinidad vigente para el autor, aquí reaparece la *acción* como un elemento indispensable para el varón que intenta ganar y/o mantener el poder, varón que se aleja de la inacción femenina. En este sentido, Arlene Saxonhouse (2004) presume que Maquiavelo entiende a la Fortuna (femenina) como una invitación a la acción, tema que intentaremos desarrollar a continuación. Para ello, es preciso indicar que la “fortuna” y la “*virtù*”, a lo largo de la historia, han sido construidas y presentadas por gran parte de las culturas y pueblos occidentales como conceptos opuestos, comprendidos en una relación de tensión y lucha (Arellano González, 2012). No es casual, entonces, que esta dupla sea cotejada con el par “hembra-macho” y, *a posteriori* con la dicotomía “mujer-varón”. Así, como dice Maiz en relación a la obra de Maquiavelo: “[I]a

---

<sup>10</sup> Las cursivas nos pertenecen.

política se incardina en el seno de una *red de oposiciones* que engloba lo natural, lo femenino, los avatares de la fortuna y en el de una *red de asociaciones* donde se encuentra la *Virtus*, la autonomía, la artificiosidad y la masculinidad” (1986: 85).

Indudablemente, en *El Príncipe*, Maquiavelo recuperó la concepción pagana de la fortuna<sup>11</sup> entendida como una “mujer atractiva con una cornucopia, que reparte aleatoriamente los bienes que extrae de su cuerno de la abundancia y que, incluso, ayuda a los audaces” (Castillo Venegas, 2008: 95). Tal como anunciamos al comienzo del presente trabajo este recupero de lo clásico-romano responde, visiblemente, a la episteme propia del renacimiento. Al respecto, Rita Venturelli (2000) afirma que Maquiavelo en este libro, a través del uso de metáforas y un uso lexical y morfológico típico del discurso oral, propone un enfoque centrado en la realidad cotidiana: “hay siempre un tono y una energía populares, producido por una mezcla absolutamente extraordinaria de un lenguaje y una sintaxis culta y, al mismo tiempo, pueblerina” (Venturelli, 2000: 71-72).

En torno a la concepción de fortuna expuesta por Maquiavelo, Quentin Skinner resalta que para los moralistas romanos “de todos los bienes de la Fortuna, el más grande es el honor y la gloria que le acompaña” (1998: 37). A su vez, agrega que para estos escritores la pregunta central era: “¿cómo persuadir a la Fortuna para que mire hacia nosotros, que haga que los bienes fluyan de su cornucopia sobre nosotros más bien que sobre los demás?” (p.37) La respuesta, según Skinner, radicaba en que la Fortuna en su condición de “diosa” era, también, una mujer y, en consecuencia, se veía atraída por el *vir*. Pero, ¿en qué mujer piensa Maquiavelo al crear esta metáfora? Pues, como ya mencionamos, no todas las mujeres presentaban y representaban lo

---

<sup>11</sup> “Es el cristianismo medieval el que nos presenta a la fortuna como una fuerza caprichosa y variable, como la rueda con la que se representa. En el Barroco, cuando se refuerzan las convicciones cristianas en Europa, la fortuna será incluso considerada como una ramera. Dice Cervantes, por boca de Sancho, que la fortuna es una mujer borracha y antojadiza, y sobre todo ciega, y así no ve lo que hace, ni sabe a quién derriba ni a quién ensalza. Sin embargo, en *El Quijote* aparece ya la opinión, derivada de la Contrarreforma, que rechaza la consideración positiva de la fortuna que había defendido el humanismo renacentista. Dice don Quijote: no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artifice de su ventura. El cristianismo sustituye a la diosa Fortuna por la Providencia cristiana. Frente a una diosa, que se divierte con el género humano, aparece el Dios providente cristiano, que cuida de cada hombre y de cada pueblo, que recompensa a cada uno con sus merecimientos” (Castillo Vegas, 2008: 95).

mismo en la sociedad renacentista. Sin duda, la analogía fortuna-mujer da cuenta de la concepción en torno al sujeto mujer, en el marco de un contexto determinado, y por ello Maquiavelo la aproxima a lo impredecible (como los fenómenos naturales y la naturaliza en sí): “[e]sto es parte, además, del imaginario colectivo que estaba asumiendo a la mujer como malvada per se. Recordemos las persecuciones de brujas que entablaba la Inquisición. Desde luego, esa mujer malvada no es particularmente cualquier mujer, sino generalmente la mujer del pueblo” (Orozco, s/f: 3). Aquí reaparece la relación naturaleza-mujer-brujería, una trilogía que fue tenazmente perseguida en aquellos años.

En efecto, la Fortuna contiene las características de “la mujer” que durante siglos fue condenada, aquella temida y vista como una amenaza sexual, vinculada a la “naturaleza” (*ergo*, en la episteme de la época, sujeta a dominación), incapaz de manejarse por sí misma (carente de alcanzar la autonomía, por ende incapaz de convertirse en un sujeto político a la altura de los modernos) y excesivamente emocional. Retomando la idea presente en relación a la naturaleza es imposible ignorar que en los albores de la modernidad ya comenzaba a percibirse a la naturaleza como un elemento disociado y al servicio del hombre. Las palabras de Diana Pipkin sobre este punto resultan muy sugestivas: “[e]l hombre primero observó la naturaleza; más tarde, sometió los datos de la observación a comprobaciones espontáneas y luego metódicas y, finalmente, comenzaría la experimentación” (2000: 64).

En el fragmento que compartimos a continuación observamos la similitud que Maquiavelo señala entre la fortuna (mujer) y la furia de un río embravecido (la naturaleza). De modo que el varón, a través de su *virtù* sería el único capaz contenerla, es decir, el hombre mediante su capacidad transformadora podría colocar a la naturaleza bajo su dominio. Del mismo modo, el hombre con *virtù* sería hábil para contener a la fortuna en tanto mujer, cuyos atributos son expuestos en la siguiente cita y dan cuenta del estereotipo del “sujeto mujer” que subyace en el pensamiento de nuestro autor.

*Y la comparo [a la fortuna] con uno de esos ríos antiguos que cuanto se embravecen, inundan las llanuras, derriban los árboles y las casas y arrastran la tierra de un sitio para llevarla a otro; todo el mundo cede a su furor. Y aunque esto sea inevitable, no obsta para que los hombres, en las épocas en que no hay nada que temer, tomen sus precauciones con diques y reparos, de manera que si el río crece otra vez, tenga que deslizarse por un canal o su fuerza no sea tan desenfrenada ni tan perjudicial. Así sucede con la fortuna, que se manifiesta con todo su poder allí donde no hay virtud preparada para resistirla y dirige sus ímpetus allí donde sabe que no se han hecho diques ni reparos para contenerla<sup>12</sup> (Maquiavelo, 2003: 220-221).*

Esta metáfora amerita una serie de breves reflexiones y para ello nos haremos eco de algunas ideas de Arlene Saxonhouse (2004), quien sugiere que en este pasaje la fortuna aparece como una mujer dominante y amenazante y, precisamente, allí Maquiavelo ve a la fortuna como una exhortación a la acción. La fortuna es la representación de la mujer que conduce a los infiernos, al caos y, por ello, el hombre ha de estar preparado para responder ante esta amenaza que representan las mujeres. Entonces, la fortuna aparece, también, para definir cómo deben actuar los hombres para afirmar su propia masculinidad: deben actuar con virtud.

Una vez más debemos recordar que estamos ante mujeres que representan distintas realidades sociales, económicas y culturales. Pues, a diferencia de las mujeres marginales, las mujeres acomodadas eran consideradas seres aptos para la reproducción, humanas en su capacidad de sentir emociones y de ser educadoras morales, todas cualidades ausentes en las mujeres del pueblo. En cambio, los varones burgueses eran considerados seres de razón, es decir, de ciencia, con derecho a la propiedad privada, seres de guerra (Lugones, 2014). De este modo, el varón, el *vir*, capaz de conquistar a la Fortuna debía poseer *virtù*: saber técnico, neutralidad moral y capacidad de control y dominio. En palabras de Saoner, “[t]ener *virtus*, para un

---

<sup>12</sup> Las cursivas nos pertenecen.

romano, significa, en definitiva, ‘ser un hombre’” (citado en Castillo Venegas, 2008: 103) y éstas eran las cualidades que Maquiavelo exigía al Príncipe para fundar y/o conservar el estado.

Cabe hacer un paréntesis y pensar en una figura interesante presente en la el capítulo XVII, Dido, quien aparece como una soberana cruel, cuyo accionar estaba legitimado por tratarse de un estado nuevo, naciente. *Ergo*, podemos pensar, por un lado, que Dido encarna la “crueldad”, la “maldad” que colocaba a las mujeres bajo sospecha (desde la Edad Media). Y, por otro, suponer que el accionar de esta figura se hallaba sujeto a la coyuntura política, la cual de alguna forma la obligaba a “ser como un hombre”, al menos en apariencia.

El varón debía imponer su ley a la fortuna y, concomitantemente, imputarse la ley a sí mismo y a sus pasiones, a fin de alcanzar la “autonomía” en un constante y sistemático proceso de control y auto-control. En consecuencia, de dicho control y de la sujeción de la fortuna depende la constitución final del “sujeto político”. Por tanto, para lograr dominar a la fortuna, entendida como el denominador común de todos aquellos acontecimientos que se producen independientemente de la voluntad propia, el *vir* debía jugar o utilizar las propias reglas de la fortuna<sup>13</sup>. Las mencionadas reglas respondían, de acuerdo a la lógica imperante, a la idea estereotipada de la fortuna como una mujer. Pero, aquí nuevamente se nos presenta la pregunta que nos motiva al debate: ¿qué mujer? Claramente, por lo visto, nuestro autor al esbozar la metáfora pensaba en una mujer ajena a la burguesía naciente, a la aristocracia y a la sociedad cortesana: *la prostituta* (Orozco, s/f). Por tanto, las reglas a jugar implicaban: el uso de la astucia (propia de “la zorra”), la capacidad de transgresión de los pactos y, en determinadas situaciones, el engaño.

A continuación citamos el célebre fragmento del capítulo veinticinco en el cual Maquiavelo expone su caracterización de la fortuna en tanto mujer y detalla qué debe hacer el varón, el Príncipe, a fin de dominarla:

---

<sup>13</sup> Véase Saxonhouse (2004), Brawn (2004), entre otros/as.

Se concluye entonces que, como la fortuna varía y los hombres se obstinan en proceder de un mismo modo, serán felices mientras vayan de acuerdo con la suerte e infelices cuando estén en desacuerdo con ella. Sin embargo, considero que es preferible ser impetuoso y no cauto, *porque la fortuna es mujer y se hace preciso, si se la quiere tener sumisa, golpearla y zaherirla*. Y se ve que se deja dominar por hombres de esas condiciones antes que por los que actúan con tibieza. Y, *como mujer, es amiga de los jóvenes, porque son menos prudentes y más fogosos* y se imponen con más audacia<sup>14</sup> (Maquiavelo, 2003: 225-226).

También aquí se advierte cómo, en aquel entonces, el poder político y la conquista militar fueron erotizados y, al mismo tiempo, *Eros* fue vinculado a una relación de dominación (Pitkin, 1984). En relación a esto Skinner afirma que Maquiavelo “[a]rguye que la Fortuna puede realmente experimentar un perverso placer al ser tratada con rudeza” (1998: 42). Frente a esto vale recordar que durante la Edad Media hubo épocas en las que se legalizaron las violaciones con el objetivo de cooptar a los trabajadores jóvenes y evitar revueltas, lo cual condujo a la institucionalización de la prostitución. En relación a esto es menester considerar que en aquel momento la iniciación sexual de los jóvenes en los burdeles se había constituido como una “tradición valiosa” para la naciente burguesía, lo cual puede vincularse con el final de la cita. Pero, por otro lado, si tomamos en consideración las palabras de Skinner también podríamos preguntarnos si es posible que la fortuna gozara, en tanto mujer sexuada y libre, de una relación diferente a los estándares epocales vigentes. Sin duda, este es un tema que podría motivar en nosotros futuras reflexiones.

Asimismo, de acuerdo con Hanna Pitkin (1984), consideramos valioso develar cómo en la obra de Nicolás Maquiavelo la ciudad (en realidad Italia toda) fue pensada como una mujer y los ciudadanos como sus amantes. Así, la Italia (mujer) despojada y

---

<sup>14</sup> Las cursivas nos pertenecen.

maltratada<sup>15</sup> merecía un *vir*, un Príncipe que la rescatase. Esta idea la podemos corroborar también en Skinner (1998), quien asevera que: “[e]n el Príncipe de Maquiavelo la virtud del gobernante es considerada como una fuerza creadora que es clave para conservar su Estado y rechazar a sus enemigos. En cambio, la principal cualidad del pueblo se encuentra en su capacidad y cultivo de la obediencia” (citado en Arellano González, 2012: 35). Al respecto resulta gráfico el Capítulo XVI de *El Príncipe* en el cual Maquiavelo describe a Italia de la siguiente manera:

Después de meditar en todo lo expuesto, me preguntaba si en Italia, en la actualidad, las circunstancias son propicias para que un nuevo príncipe pueda adquirir gloria; esto es necesario a un hombre prudente y virtuoso para instaurar una nueva forma de gobierno, por la cual, honrándose a sí mismo, hiciera la felicidad de los italianos. [...] Y aunque hasta ahora se haya notado en este o en aquel hombre algún destello de genio como para creer que había sido enviado por Dios para redimir estas tierras, no tardó en advertirse que la fortuna lo abandonaba en lo más alto de su carrera. De modo que, casi sin un soplo de vida, espera Italia al que debe curarla de sus heridas, poner fin a los saqueos de Lombardía y a las contribuciones del Reame y de la Toscana, y cauterizar sus llegadas desde tanto tiempo gangrenadas. Vedla como ruega a Dios que le envíe a alguien que la redima de esa crueldad e insolencia de los bárbaros (Maquiavelo, 2003: 227-229).

En resumen, por medio de su *virtù*, el Príncipe -un varón lúcido-, lograría controlar su propia feminidad, sus pasiones, y utilizarla (con sus propias reglas: la astucia de la zorra) contra “lo femenino”: la fortuna. Pues, en el marco de la modernidad, la virtud representaba el modelo ideal de masculinidad<sup>16</sup>, definida en

<sup>15</sup> Nuevamente sugerimos la lectura de Saxonhouse (2004) quien en su análisis, basado en las figuras míticas de Eva y María propone a Italia como María, es decir, como una mujer sumisa y dominada que debe ser rescatada por un varón capaz de actuar (imitar a Eva) y dominar a la Fortuna.

<sup>16</sup> Entendemos que la masculinidad es una construcción que parte de un ideal representado en la cultura colectiva; dicha representación cambia de acuerdo a la cultura en cuestión e incluso varía dentro de una



contraposición a la feminidad. Todo ello involucraba, además, prescindir de las “tentaciones carnales” propias a fin de no poner en cuestión la masculinidad de los hombres del pueblo (quienes detentaban, podríamos decir, una masculinidad subordinada). Aquí, el siguiente fragmento demuestra lo que enunciamos: “Trate el príncipe de huir de las cosas que lo hagan odioso o despreciable [...] Hace odioso, sobre todo, como ya he dicho antes, el ser expoliador y apoderarse de los bienes y de las mujeres de los súbditos, de todo lo cual convendrá abstenerse” (Maquiavelo, 2003: 165-166). En simples palabras, para evitar el odio popular el Príncipe, según Maquiavelo, debía evitar apoderarse de los espacios de poder propios de los varones del pueblo: los bienes y, principalmente, *las mujeres* (aquí vemos, una vez más, el cuerpo-territorio femenino como un espacio de disputa política).

En el siguiente título intentamos aproximar una serie de notas a modo de cierre e invitación al debate y a la reflexión, pues entendemos que todos los temas abordados hasta aquí merecen ser retomados en futuros trabajos y discusiones.

## Notas finales

A lo largo de estas páginas hemos podido atravesar siglos de historia con el fin de comprender cuál era la concepción del sujeto mujer plasmada en la reconocida metáfora de Nicolás Maquiavelo: “la fortuna es mujer”. Al mismo tiempo, intentamos rescatar el papel o rol desempeñado por las mujeres en el período de transición del modo de producción feudal al capitalista. Y, por último, intentamos aproximarnos – brevemente- al ideal de masculinidad, a la masculinidad hegemónica, predominante en el contexto de *El Príncipe*. Es cierto que ha sido una tarea compleja y probablemente susceptible de críticas por parte de los y las estudiosos de la teoría y filosofía política, sin embargo, pensamos que puede servir como umbral para nuevas y futuras indagaciones teóricas.

---

misma cultura, según el momento histórico, la pertenencia étnica, clase social, etcétera (Connell y Kimmel citados en Gamba, 2007). En consecuencia, las identidades masculinas en tanto construcciones culturales se reproducen socialmente y no pueden ser definidas fuera del contexto en el cual se inscriben (Gamba, 2007: 205-206). Para profundizar sobre el tema sugerimos la lectura de: Connell, R.W. *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003 (1995).

En este punto volvemos al principio: ¿es posible analizar a *El Príncipe* desde la perspectiva de género? Efectivamente lo es, aunque, eso supone analizar y comprender la episteme propia de la época en la cual fue elaborada la obra, sin perder de vista que muchos conceptos y nociones actuales muchas veces sirven de obstáculos ante estos desafíos. A nuestro juicio, aquí reside el gran riesgo que puede llevarnos a juzgar de misógino y machista a un pensador, cuestión que, en algunos momentos, podemos visualizar en la obra de Pitkin<sup>17</sup> (1984). En este sentido, Maiz retoma el trabajo de Pitkin y señala: “la exclusión apriorística de la mujer del esquema político-ideológico de Maquiavelo –“the feminine as ‘the other’”-provocaría distorsiones internas en su discurso, así como la reaparición no mediada del género expulsado en un primer momento” (1986: 49). De modo que para esta autora en la obra de Maquiavelo la mujer, como lo opuesto al *vivere civile*, será vista no solamente separada de la política sino incluso de la humanidad. Esto no es tan llamativo si pensamos que en ese momento, en Europa se consolidaba un sistema de género que dividía a las mujeres de los varones, lo cual *a posteriori* se tradujo en las colonias en un sistema de género moderno/colonial que dividió a lo humano-de lo no humano.

Todos estos cambios en las relaciones inter e intra genéricas son propias y van acompañadas de cambios estructurales, como ya hemos marcado, no es posible comprender el patriarcado sin considerar al capitalismo. Lo importante, para nosotros, es comprender cómo se constituyó el sistema de género y, por ende, cómo esto se plasmó en las ideas políticas fundadoras del estado moderno. Vale decir, un estado masculino, liberal y unicultural. Y, en el caso de Maquiavelo, el ideal de masculinidad, es decir la masculinidad emergente como hegemónica en la Italia renacentista, se plasmó claramente en la noción de *virtù*. Por tanto, podemos observar a la dupla fortuna-*virtù* desde una visión dicotómica que dejar ver a las relaciones de género en su condición de relaciones de poder (como construcciones históricas y culturales): “el ideal del personaje heroico, esta vez encarnado en el ‘príncipe’, podría, gracias a la incansable búsqueda de la virtud, obtener el honor, la gloria y la fama”

---

<sup>17</sup> Otra autora crítica, y que retoma a Pitkin en su elaboración teórica, es Catherine Zuckert (2004). Esta pensadora insinúa que el problema no es la metáfora (fortuna/mujer) sino la mirada general de las mujeres presente en la obra de Maquiavelo.

(Skinner citado en Arellano González, 2012: 35). En efecto, solamente un verdadero hombre podría por medio de la *virtù* dominar a la fortuna, es decir a su lado femenino, y de esa forma alcanzar el honor y la gloria, que la acompañan.

## Bibliografía

- Arellano González, Juan Carlos. *Entre la virtud y la fortuna. Portales en los ojos de Maquiavelo*. Chile: Ediciones UC Temuco, 2012.
- Brawn, Wendy. “Renaissance Italy: Machiavelly”. *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*. Edited by Maria J. Falco. United States of America: The Pennsylvania State University Press, 2004: 117-172.
- Castillo Vegas, Jesús Luis. “Fortuna, *Virtù* y Gloria. Consideraciones sobre la moral republicana de Maquiavelo”. *Praxis Filosófica*, núm. 26 (2008): 93-109.
- Connell, R.W. *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003 (1995).
- Falco, Maria J. Ed. *Feminist Interpretations of Nicollò Machiavelli*. United Sates of America: Pennsylvania Satate University Press, 2004.
- Federici, Silvia. *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpos y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Fernández Álvarez, Manuel. *Casadas, Monjas, Rameras y Brujas*. España: Espasa, 2002.
- Gamba, Susana B. *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Hobsbawm, Eric. “Del Feudalismo al Capitalismo”. Barcelona: Editorial Crítica-Grupo editorial Grijalbo, 2005. Disponible en <<http://www.biblioteca.org.ar>>
- Lugones, María. “Colonialidad y Género”. *Género y Decolonialidad*. Comp. Walter Mignolo. Argentina: Ed. del Siglo, 2008
- Lugones, María. “Hacia un feminismo descolonial”. *La manzana de la discordia*, 6 (2011): 106-109.

- Lugones, María. Entrevista electrónica realizada por García Gualda Suyai M. *Otros Logos. Revista de estudios críticos*, 5 (2014) [en prensa].
- Maiz, Ramón. “Nicolás Maquiavelo: La política en las ciudades del silencio”. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 52 (1986): 47- 89.
- Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*. Buenos Aires: Longseller, 2003.
- McIntosh, Donald. “The modernity of Machiavelli”. *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*. Edited by Maria J. Falco. United States of America: The Pennsylvania State University Press, 2004: 39-48.
- Orozco, Nadia. La creación de la mujer. [En línea]. [Consulta: 10 de agosto de 2013]. Disponible en < <http://igualdad3000.blogspot.com.ar> >
- Pateman, Carole. *El contrato sexual*. México: Antrophos-UAM, 1995 (1988).
- Pipkin, Diana. “Claves históricas para leer a Maquiavelo”. *Fortuna y Virtud en la República Democrática. Ensayos sobre Maquiavelo*. Comp. Tomás Várnagy. Buenos Aires: CLACSO, 2000: 53- 67.
- Pitkin, Hanna. *Fortune is Woman. Gender & Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Prelot, Marcel. *Historia de las ideas políticas*. Buenos Aires: La Ley, 1986.
- Sabine, George. *Historia de la teoría política*. México: FCE, 1994.
- Saxonhouse, Arlene “Niccolò Machiavelli: Women as Men, Mes as Women, and the Ambiguity of Sex”. *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*. Edited by Maria J. Falco. United States of America: The Pennsylvania State University Press, 2004: 93-116.
- Skinner, Quentin. *Maquiavelo*. Madrid: Alianza, 1998.

## La materia de la vida. Bio-onto-logía del laberinto y bio-política de la risa.

The Matter of Life. Bio-onto-logy of Labyrinth and Bio-politics of Laughter.

Germán O. Prósperi\*

Fecha de Recepción: 12 de mayo de 2014  
Fecha de Aceptación: 02 de noviembre de 2014

**Resumen:** *El pensamiento biopolítico gira inevitablemente sobre dos ejes: el poder y la vida. Si bien el primero de ellos ha sido analizado con minuciosidad por Foucault, el segundo, la vida, he permanecido, en el pensamiento del mismo Foucault, en una inquietante indeterminación. En este artículo intentamos mostrar, por un lado, los problemas que surgen cuando se intenta pensar la relación entre el poder y la vida. Para esto, consideramos necesario hacer dialogar los pensamientos de Foucault, Deleuze y Agamben, mostrando no sólo sus puntos de convergencia, sino también de ruptura e irreductibilidad. La figura, un tanto marginal, de Georges Bataille, por otro lado, nos permite pensar (de modo embrionario, por supuesto) una ontología y una política, desde una perspectiva similar a la deleuziana pero al mismo tiempo sutilmente diferente, en cuyo centro, según una exigencia que Foucault retrotrae a los siglos XVII y XVIII, se encuentra la vida. A partir de conceptos como los de “laberinto”, “risa” y “polo de atracción” Bataille nos propone una visión de la vida y del poder que pareciera sustraerse a algunos de los problemas suscitados por la filosofía actual.*

**Palabras clave:** *Vida, ontología, biopolítica, materia.*

---

\* PObtuvo el título de Profesor en Filosofía en el año 2000 en la UNLP. En el 2003 se recibió de Licenciado en Filosofía en la misma Universidad. Ha sido becado por el Ministero degli Affari Esteri de Italia, a través del Istituto Italiano di Cultura, para realizar cursos y seminarios de postgrado en la Università degli Studi di Genova. En el año 2012 se doctoró en Filosofía en la UNLP. Actualmente es docente de Filosofía en la UNLP e Investigador en la misma institución.  
Correo electrónico: [gerprosperi@hotmail.com](mailto:gerprosperi@hotmail.com)

**Abstract:** *Biopolitical thought revolves around two axes: power and life. Though the former has been meticulously examined by Foucault, the latter, life, has remained, even in Foucault's own philosophy, indeterminate. This paper is concerned, first, with the problems that arise when philosophy try to reflect upon the relation between power and life. To this end, we consider briefly three mains figures of contemporary philosophy: Michel Foucault, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben. The first section, therefore, reviews the fundamental assumptions and concepts used by each of these thinkers. In the second section, we try to provide a conceptual framework (ontological and political), closer to Deleuze but at the same time different, that allows us to consider the problem of life and power from another perspective. This will be done using Georges Bataille's thought as theoretical background, in particular the following concepts: "labyrinth", "laughter" and "pole of attraction". These concepts allow us to reflect upon the relation between life and power, avoiding some of the difficult problems of contemporary thought.*

**Keywords:** *Life, Ontology, Biopolitics, Matter.*

## Introducción

En el último capítulo de *La volonté du savoir*, como se sabe, Michel Foucault se dedica a mostrar la profunda transformación que experimenta el poder, en sus mecanismos y en su funcionamiento, durante los siglos XVII y XVIII. Ese poder, que se fundaba en el derecho del soberano de matar y dejar vivir, tiende a desplazarse y convertirse en un poder "...que se ejerce – según una fórmula cuya complejidad analizaremos a continuación – positivamente *sobre* la vida..." (Foucault, 1976: 180. El subrayado es nuestro). El gran desafío consiste en pensar esta preposición: *sobre*. Ella condensa gran parte de los debates contemporáneos que intentan dar cuenta de la relación (positiva, según Foucault) que existe entre el poder y la vida. La preposición, utilizada por Foucault para describir la nueva configuración que caracteriza al poder a partir de los siglos XVII-XVIII, resulta (quizás a causa de una indeterminación en el

pensamiento mismo de Foucault) problemática y compleja. Por su misma indeterminación, el *sobre*, que en principio debería explicar la relación entre el poder y la vida, necesita ser sopesado en profundidad.

El objetivo general del presente artículo, por lo tanto, consiste en examinar la relación (equívoca y, por así decir, aparentemente irresoluble) entre la vida y el poder. Lo cual nos obliga a considerar qué entendemos por vida y qué entendemos por poder. De alguna manera, este segundo elemento de la relación, el poder, ha sido analizado con gran detalle y lucidez por el mismo Foucault, al menos desde los años setenta en adelante. El primer elemento, en cambio, la vida, como indicamos, adolece de una mayor indeterminación. En un primer momento, entonces, intentaremos considerar la concepción de la vida que se desprende, no siempre de modo explícito, de los textos foucaultianos, relacionándola (y también contraponiéndola, en los casos en que sea necesario) con otras dos figuras relevantes del pensamiento contemporáneo: Gilles Deleuze y Giorgio Agamben. Como bien han mostrado estos autores, sobre todo el primero, la ontología y la política, al menos en la época del biopoder, se requieren y se presuponen mutuamente. En un primer momento del artículo, por lo tanto, reconstruiremos las principales líneas en las que se articulan estos pensamientos, mostrando cómo tanto la concepción de la vida cuanto la relación que la liga a (o la captura en) los diversos dispositivos de poder presenta serias dificultades teóricas.

En un segundo momento, haremos referencia a algunos conceptos de Georges Bataille, sobre todo a su concepción particular del materialismo (o, según su fórmula propia, *bajo materialismo*), ya que esta categoría, al igual que las de *laberinto* y *risa*, de algún modo, nos permiten esbozar una ontología, muy próxima a la deleuziana, y una política que dé cuenta de un poder que se ejerce, tal como ha anunciado Foucault, efectivamente sobre la vida. Creemos que el pensamiento de Bataille, prácticamente ausente de los debates biopolíticos, puede proporcionarnos herramientas teóricas útiles para pensar la relación problemática entre el poder y la vida.

## I. Materia desnuda, vida primera

Como hemos visto, en el primer tomo de la *Histoire de la sexualité*, Foucault avanza la tesis, también sostenida en los cursos dictados en el *Collège de France* en los años 1978-79, de que alrededor de los siglos XVII-XVIII (un momento siempre determinante en la visión histórica – y discontinua – de Foucault) el poder soberano, fundado en el derecho de matar o de dejar vivir, sufre una “profunda transformación” (cf. Foucault, 1976: 179) y se configura, de allí en adelante, como un biopoder, es decir, como “...un poder que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales.” (Foucault, 1976: 180). Este poder sobre la vida, desarrollado en dos ejes bien demarcados, la anatomopolítica del cuerpo humano y la biopolítica de la población, se presenta como una economía o una gestión calculadora de la vida. Foucault dedica el último capítulo de la *La volonté du savoir* a explicar los rasgos principales que definen a esta nueva configuración del poder. La vida, sin embargo, esa “materia viviente” sobre la cual aparentemente el poder ejerce sus controles y sus efectos, permanece en una inquietante indeterminación.<sup>1</sup> La única referencia que desliza Foucault, en el mismo capítulo, la identifica con aquello que, frente a las diversas técnicas y tácticas que intentan controlarla y administrarla, “...se les escapa sin cesar.” (cf. Foucault, 1976: 188). Esta fuga o escape del poder, en la que acaso se perciben reminiscencias deleuzianas, no supone, sin embargo, un afuera del poder. Sostener, como hace Foucault, que “...allí donde hay poder, hay resistencia...” (cf. Foucault, 1976: 125), no significa pensar a esa resistencia, es decir a la vida, como algo anterior al poder, como una suerte de sustrato sobre el cual se ejercerían los efectos del poder. Por eso hacíamos referencia, al inicio de este capítulo, a la complejidad de la proposición “sobre”. Afirmar que el poder actúa *sobre* la vida puede dar lugar a una interpretación errónea de las tesis foucaultianas. El poder no está por encima de la vida, en una suerte de trascendencia (más ligada, eso sí, a la figura del

---

<sup>1</sup> Para un panorama general de esta indeterminación en el pensamiento de Foucault y de los problemas respectivos, cf. la primera sección del texto de Roberto Esposito *Bios. Biopolítica y filosofía*, titulada “El enigma de la biopolítica” (Esposito, 2006: 23-72).



soberano) o posterioridad respecto a la vida. En la famosa entrevista *Non au sexe roi* con B.-H. Lévy de 1977, Foucault es claro al respecto: “Ella [la resistencia (o la vida)] no es anterior al poder ni contra él. Ella le es coextensiva y absolutamente contemporánea.” (Foucault, 1994: 267). No es posible, en la línea de Foucault, considerar a la vida como algo separado del poder, como algo que existiría por un lado, de forma independiente, y sobre la cual, en un momento ulterior, se ejercería la acción del poder.

Una concepción diversa (o tal vez no tan diversa) de la relación problemática entre el poder y la vida podemos encontrar en el pensamiento de Giorgio Agamben. En *Che cos'è un dispositivo?*, por ejemplo, podemos leer:

Propongo nada menos que una general y maciza partición de lo existente en dos grandes grupos o clases: por un lado los seres vivientes (o las sustancias), por el otro los dispositivos en los cuales ellas son necesariamente capturadas. Por un lado, entonces, para retomar la terminología de los teólogos, la ontología de las creaturas; por el otro, la *oikonomia* de los dispositivos que intentan gobernarlas y guiarlas hacia el bien. (Agamben, 2006: 21. El subrayado es de Agamben).

Esta distinción que introduce Agamben en el seno de lo existente, desde la perspectiva de Foucault, resulta problemática. Todo depende, sin embargo, del modo en el que se piense a esa *partición de lo existente*. Si se la piensa como dos instancias irreductibles y diferentes, una de las cuales sería anterior (política y ontológicamente o, en términos de Agamben, económica y ontológicamente) a la otra, se arriba a ciertas dificultades que podríamos calificar de metafísicas. Una visión así, cuyos presupuestos metafísicos son evidentes, daría lugar a pensar la resistencia, es decir, uno de los conceptos con los cuales Foucault identifica a la vida, como una liberación de aquello que ha sido capturado por los dispositivos de poder. Esta *praxis* política, que Agamben suele identificar con la *profanación*, parecería indicar, acaso a pesar del propio Agamben, una suerte de restitución a un estado previo de libertad. “Puesto que

se trata de *liberar* lo que ha sido capturado y separado a través de los dispositivos para *restituirlo* a un posible uso común.” (Agamben, 2006: 26. El subrayado es nuestro).

Si en cambio se piensa esa *partición de lo existente* como dos instancias, la vida y el poder, coextensivas y contemporáneas (lo cual, creemos, refleja de manera más fidedigna la posición de Agamben), entonces se evita caer en ciertas inconsistencias filosóficas (y en ciertos supuestos metafísicos). Los análisis de Agamben, no obstante, sumamente profundos y originales, parecen dar lugar, quizás por su propia ambigüedad, a ciertas interpretaciones que tienden a identificar en sus presupuestos una suerte de anterioridad de la vida respecto al poder. Según estas lecturas, con seguridad infundadas, primero estaría la vida, luego sería capturada por los dispositivos, y finalmente sería restituida, por ejemplo a través de la profanación, a su estado de libertad. De tal manera que, en la ontología/economía del autor de *Homo sacer*, existiría una cierta exterioridad (o anterioridad, si lo pensamos en una clave temporal o lógica) de la vida respecto al poder. Este afuera de los dispositivos, por otra parte, aparecería con claridad por ejemplo en *Altissima povertà*, un texto que, al igual que *Profanazioni*, tiene en su centro la categoría de uso. La vida franciscana, la forma de vida que se define a partir del uso que los franciscanos han hecho de las cosas, es el paradigma que encuentra Agamben de una vida *fuera* del dispositivo jurídico. En la *Soglia* con la cual finaliza el libro, leemos, en efecto: “Por cierto, gracias a la doctrina del uso, la vida franciscana ha podido afirmarse sin reservas como aquella existencia que se sitúa *fuera* del derecho...” (Agamben, 2011: 177. El subrayado es nuestro). Si uno se atuviese a estas interpretaciones demasiado apresuradas del pensamiento agambeano, debería concluir que la *forma vitae* franciscana representa la posibilidad de un *afuera* del derecho. A través del uso, los franciscanos habrían hecho posible la restitución de la vida a un estadio previo al de su captura jurídica. Y es por cierto este afuera, esta forma de pensar la resistencia como restitución a un estado previo o como apertura a un afuera, lo que Foucault se habría encargado de desmontar. En los términos del pensador francés, la posición que según ciertas lecturas (descuidadas, volvemos a aclarar) representaría la de Agamben entraría en la categoría de lo que Lévy llama, en la entrevista aparecida en el número

644 de *Le Nouvel Observateur*, “naturalismo”, es decir, “...la idea de que bajo el poder, sus violencias y sus artificios se deben reencontrar las cosas mismas en su vivacidad primitiva.” (Foucault, 1994: 264-265). El uso, en este sentido, sería la operación que permitiría reencontrar una vida fuera del derecho (uno de los paradigmas, en la filosofía de Agamben, del poder biopolítico de Occidente), es decir, que permitiría devolver la vida, restituirla, como han hecho (parcialmente) los franciscanos, a su *vivacidad primitiva*. No creemos, sin embargo, que estas interpretaciones sean pertinentes para dar cuenta de la posición, a la vez filosófica y política, u ontológica y económica, del pensador italiano. La *partición de lo existente* que propone Agamben en *Che cos'è un dispositivo?* debe ser interpretada según una concepción, para retomar las categorías de Foucault, *coextensiva y contemporánea* de la vida y el poder. De todas formas, una cierta ambigüedad, sobre todo en las polaridades poder/vida, *zoé/bíos*, sacralización/profanación o propiedad/uso, en el modo en que estos dos polos se relacionan y se retroalimentan, está indudablemente presente en el pensamiento, o por lo pronto en su exposición, del filósofo italiano, cuando no de la filosofía contemporánea en general.

En la *Révue de Métaphysique et de Morale* de febrero-marzo de 1985, se publica el último texto que Foucault, en abril de 1984, había consignado a la imprenta. El escrito, un homenaje a Georges Canguilhem, maestro de Foucault, tiene por tema central la noción de vida.<sup>2</sup> La definición que ofrece ahora Foucault, si bien no tan indeterminada como la de *La volonté du savoir*, sigue siendo enigmática. “En el límite – leemos casi al final –, la vida – de allí su carácter radical – es aquello capaz de error.” (Foucault, 1994a: 774). Si reflexionamos sobre esta definición, y sobre las aclaraciones (someras) que el mismo autor introduce en la trama del texto, algo así como una cierta concepción de lo humano sale a la luz. No es, por supuesto, una esencia la que define al hombre; no es tampoco una sustancia ni una naturaleza. El hombre, según leemos en *La vie: l'expérience et la science*, es quien no puede ni podrá nunca coincidir consigo mismo, quien no tiene forma propia ni obra que lo defina. El hombre, escribe Foucault, es “...un viviente que no se encuentra nunca

---

<sup>2</sup> Cf. Agamben, 2005: 377-379.

completamente en su lugar, un viviente que está destinado a ‘errar’ y a ‘engañarse’.” (Foucault, 1994a: 774). Según esta fórmula que al menos en apariencia simula ser existencialista, el hombre no tiene lugar propio, no tiene hogar ni morada, sólo se define por el error, por la potencia de errar, y por una errancia consecuente. El hombre es el que *erra*. La vida humana, pues, es esa potencia de error, o, dicho de otro modo, la “...posibilidad de error [es] intrínseca a la vida.” (Foucault, 1994a: 775). Los juegos de codificación y decodificación que, en un lenguaje tanto biológico como deleuziano, pretenden dar cuenta de la vida, dan lugar a algo así como un azar o una franja de indeterminación. Este límite o margen que parece abrirse entre los códigos es precisamente el error. Ahora bien, si la vida es la posibilidad de error, ¿cómo funciona el poder y qué relación guarda con ella? En el marco conceptual de *La vie: l’expérience et la science*, los dispositivos de poder son entendidos como la posibilidad de crear conceptos. Frente a este margen indeterminado, frente a la condición fortuita del error, la vida misma genera, como respuesta a esa incertidumbre, un concepto que conjure lo imprevisto. “Y si se admite que el concepto es la respuesta que la vida misma ha dado a esta indeterminación, es necesario convenir que el error es la raíz de lo que hace al pensamiento humano y a su historia.” (Foucault, 1994a: 774-775). Podemos ver, en esta perspectiva, que no se encuentra por un lado la vida y por el otro el poder. Si bien el poder es una respuesta *tardía*, lo cual podría hacer creer en una anterioridad lógica de lo viviente en relación al poder, lo cierto es que es una respuesta creada por la misma vida. En definitiva, nos acercamos a la pregunta abierta por Nietzsche y retomada, entre otros, por Deleuze: ¿por qué los hombres desean que se ejerza el poder sobre sus vidas? El gobierno, lo que Foucault llama la gubernamentalidad, no es sino el intento, muy tardío, hecho por la vida para controlar esos focos o franjas de indeterminación que les son sin embargo inherentes. Esta consideración de la vida supone una consideración coextensiva de la historia. Con ciertos ecos hegelianos, aunque tal vez sólo en apariencia, Foucault avanza la idea de que la historia (discontinua) no sería más que una “...serie de ‘correcciones’...” (cf. Foucault, 1994a: 775) que pretenden conjurar el error, es decir, que pretenden controlar esa “...dimensión propia a la vida de los hombres e

indispensable al tiempo de la especie.” (Foucault, 1994a: 775). Este mecanismo de corrección, con el cual Foucault, en su último escrito, parece explicar el funcionamiento del poder, no presupone, sin embargo, la vida como dato previo o sustancia autónoma. No hay error sin corrección. Ambos movimientos, como aclaraba ya en *Non au sexe roi*, son coextensivos y simultáneos. Por este motivo es preciso leer un pasaje de *La volonté du savoir*. “Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente.” (Foucault, 1976: 188. El subrayado es nuestro). De algún modo, en Foucault subyace la idea de que en el hombre, hasta la Modernidad, convivía un aspecto vital con un aspecto político. La vida, por un lado, y además (*et de plus*) la política. Esta expresión, este *plus*, marca precisamente la distinción, cuyo caso paradigmático es Aristóteles, entre una vida natural y una vida política; básicamente entre *zoé* y *bíos*. A partir de los siglos XVII-XVIII, en cambio, tal demarcación se volvería imposible.

En el funcionamiento propio de los dispositivos biopolíticos existen dos polos bien diferenciados: un polo negativo, que consiste en el control y la administración sobre la vida que realizan los diversos aparatos de poder; un polo positivo, que consiste en la posibilidad de crear otras formas de subjetividad y de experimentación. En ambos casos la vida ocupa un lugar central, pero mientras que el primero se define, de alguna manera, a partir de un movimiento que va de afuera hacia adentro, de los dispositivos hacia la vida, el segundo, en cambio, se define por un movimiento inverso, de adentro hacia afuera, de la vida hacia los dispositivos. Es siempre en este mismo plano que las luchas se realizan. No hay un afuera del movimiento. El error, para utilizar el marco conceptual del “último” Foucault, es la experiencia que realiza la vida para relacionarse, a través del gobierno (en el caso de las sociedades de control), consigo misma. El error presupone los dispositivos de corrección, así como éstos presuponen la eventualidad del error. La expresión que condensaría toda la carga y la complejidad que define a la relación entre el poder y la vida sería, para retomar una noción deleuziana a la que volveremos, la de *presuposición recíproca*. El error y

la corrección, la indeterminación y el concepto, la vida y los dispositivos, lejos de excluirse mutuamente, es decir, de oponerse como dos instancias irreductibles, se presuponen de forma recíproca. La presuposición recíproca significa que tanto la vida como el poder son impensables sin referencia al otro polo de la relación. Hay que tener presente, por lo tanto, que la resistencia *al* poder no supone un *afuera del* poder. Por esa razón en la Modernidad no se puede hablar ya de los vivientes y además (*et de plus*, según la fórmula de Foucault) del poder. Dicho de otro modo: el pasaje del poder soberano al biopoder supone la imposibilidad de distinguir vida natural o animal de vida política, *zoé de bios*. La *zoé*, ya desde el inicio, supone una cierta configuración política.<sup>3</sup>

En el pensamiento de Gilles Deleuze, sobre todo en el texto que le dedica a Foucault, la vida se identifica directamente con el afuera. “La fuerza venida del afuera, ¿no es una cierta idea de la Vida, un cierto vitalismo en el que culminaría el pensamiento de Foucault?” (Deleuze, 1986: 98). Deleuze distingue dos niveles diferentes pero interconectados: el nivel del saber, con sus dos polos de lo visible y lo enunciable, los cuales constituyen las diversas formaciones históricas o los diversos estratos; el nivel del poder, de las relaciones de fuerzas y de sus múltiples variaciones, las cuales conforman los diversos diagramas en los que se efectúan las mutaciones potenciales. Estas relaciones de fuerzas, que se coagulan en los estratos, constituyen el afuera del saber. Lo visible y lo enunciable suponen (y expresan), en este sentido, una cierta configuración de las fuerzas, las cuales, sin embargo, pertenecen a otro plano, a otro nivel. Entre el saber y el poder existe, para Deleuze, según anunciamos, una *presuposición recíproca*. Ahora bien, el plano del poder, de las fuerzas, es el afuera del saber y de los estratos. “Las relaciones de fuerzas, móviles, efímeras, difusas, no están afuera de los estratos, sino que son el afuera.” (Deleuze, 1986: 90). Este afuera, sin embargo, es por así decir un *afuera relativo*. Los diagramas en los que se

<sup>3</sup> Sobre los problemas hermenéuticos suscitados por los conceptos de *zoé* y vida desnuda en Agamben, cf. Castro, 2008: 57-58. Edgardo Castro, siguiendo una perspectiva ya presente en Agamben, propone interpretar la *nuda vita*, para salvarla de su deriva metafísica, no como una vida pura y previa a los dispositivos, sino como una vida *abandonada*. Roberto Esposito, por el contrario, parece dar a entender que en Agamben subyace una concepción de la *nuda vita* como una vida sin forma, sin *bios*, y por lo tanto la juzga una imposibilidad y, en cierto sentido, una inconsistencia teórica.

distribuyen y se producen las múltiples mutaciones potenciales presuponen, sin embargo, un afuera informe e indeterminado que Deleuze identifica con la resistencia y con la vida. Habría, en consecuencia, tres niveles irreductibles pero interconectados: los estratos (saber: lo visible y lo enunciado); los diagramas (poder: relaciones de fuerzas); la materia informe (Vida, resistencia, afuera). Así como los diagramas son el afuera de los estratos, la materia informe o primera es el afuera de los diagramas, el *afuera del afuera*. La resistencia concierne, precisamente, a esta suerte de afuera al cuadrado. Cuidar de sí significa, en esta perspectiva, generar formas de interioridad a partir de una técnica de plegado o de doblez. Es preciso estar atento a la complejidad de las categorías políticas y ontológicas de la filosofía deleuziana. Este afuera, al cual podríamos llamar, para distinguirlo del afuera de los estratos, es decir para distinguirlo de los diagramas, *afuera absoluto*, es precisamente la Vida (con mayúsculas), la resistencia entendida como potencia. La Vida, por lo tanto, no está afuera de la potencia o de la fuerza; la Vida es fuerza, sólo que fuerza informe, materia desnuda. “Se trata de una pura materia, no-formada, tomada independientemente de las sustancias formadas, de los seres o de los objetos cualificados en los cuales ella entrará: es una física de la materia primera o desnuda.” (Deleuze, 1986: 79). La referencia al modelo aristotélico, como en el caso de Agamben, es evidente. La *forma* de los estratos (saber) remite a la *materia segunda* (poder), la cual, a su vez, remite a la *materia primera* (Afuera). Esta materia primera, sin embargo, no es una ausencia o una privación de potencia, es la fuerza en estado bruto, el plano de inmanencia en el que “...una fuerza actúa sobre otra o es actuada por otra.” (Deleuze, 1986: 92). Como podemos observar, la materia primera no supone un afuera de la fuerza, una suerte de potencia inmóvil, inerte. El vitalismo, por otra parte, vuelve imposible pensar la vida sin potencia, ya que ambos términos, al menos en Nietzsche, se confunden, lo cual, por otro lado, genera un equívoco entre la potencia y el poder que el mismo Deleuze se encarga de denunciar. En efecto, en sus conversaciones con Claire Parnet, Deleuze distingue claramente la potencia del poder. Ninguna potencia, sostiene Deleuze, es mala. Lo que resulta malo es el grado más bajo de la potencia, es decir, el poder. Ya lo veíamos en *Nietzsche et la philosophie*. Las fuerzas activas, identificadas en este caso

con el concepto de potencia, se afirman a sí mismas y buscan realizarse plenamente, es decir, efectuar o colmar aquello de que son capaces. Este es el nivel de la potencia. Las fuerzas reactivas, por su parte, en lugar de afirmarse a sí mismas, imposibilitan la realización potencial de las fuerzas activas, es decir, no dejan que las fuerzas activas desarrollen su potencia. Este es el nivel del poder. La dificultad surge rápidamente. En la misma entrevista vemos vacilar a Deleuze, quien confiesa que "...es la misma palabra potencia la que resulta equívoca..." y que "evidentemente eso plantea problemas que requieren algunas precisiones."<sup>4</sup> En algún sentido, toda la filosofía actual, sobre todo a partir de su configuración biopolítica, se define como el intento heterogéneo y con seguridad acuciante de precisar este equívoco. En el lugar abierto por esta ambigüedad se sitúa, y debe situarse necesariamente, la filosofía biopolítica. Las precisiones que inmediatamente propone Deleuze consisten en afirmar, como anticipamos, que ninguna potencia es mala. "No hay potencia mala. Lo que es malo es el grado más bajo de la potencia, o sea, el poder. ¿Qué es la maldad? Es impedir que alguien haga lo que puede, que efectúe su potencia. De tal suerte que no hay potencia mala sino que hay poderes malos."<sup>5</sup> Se puede observar la persistencia de la dificultad, incluso (o más aún) luego de las precisiones avanzadas por Deleuze. El problema es que el poder, que en el contexto de la entrevista se identifica con la tristeza, es el grado más bajo *de* la potencia. Más allá de la distinción, y tal como sostenía en *Nietzsche et la philosophie*, las fuerzas reactivas son también expresión de la voluntad de potencia, es decir, el poder, el cual impide a las singularidades vivientes que desarrollen su potencia, es también, y necesariamente, una forma (rebajada, claro está, mala o resentida) de la potencia. El poder es la misma potencia, la misma vida que, por una contingencia a la que pareciera sin embargo (y Deleuze se lamenta de ello) estar históricamente "condenada",<sup>6</sup> se relaciona consigo misma de una manera

<sup>4</sup> Hemos extraído las dos frases del famoso *Abécédaire* que Deleuze realizó con Claire Parnet; ambas corresponden a la letra *J comme Joie*. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=Hg5ZEnVGkO4>.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Deleuze reconoce con amargura que no hemos experimentado otro devenir de las fuerzas que no sea un devenir-reactivo. De todos modos, esta configuración reactiva de la historia y del hombre responde a una contingencia y no a una necesidad. Cuando afirmamos que la vida pareciera estar *condenada* a manifestarse de una manera reactiva, nos referimos precisamente a que la historia del hombre occidental ha sido, según la perspectiva adoptada por Deleuze en su texto sobre Nietzsche, la historia



negativa. Por eso, lo que está en juego en la precisión formulada por Deleuze es la posibilidad de pensar en una potencia sin poder, una vida sin reactividad, o, dicho de otro modo, en una vida que sea pura potencia. De nuevo volvemos al problema de cómo entender el “afuera” del poder. La distinción entre potencia y poder, por supuesto, es propia de la filosofía deleuziana. En el caso de Foucault, las relaciones entre el poder y las fuerzas de resistencias, lo que en términos deleuzianos entenderíamos por el poder y la potencia, funcionan a través de un “...requerimiento recíproco, [de un] encadenamiento indefinido [y de una] inversión perpetua.” (Foucault, 1994a: 242). Con lo cual, distinguir entre la potencia y el poder, o entre la vida y los dispositivos, en la perspectiva de Foucault, no tiene sentido. En tanto que el poder es positivo, y por ende productivo de lo real, no difiere sustancialmente de la potencia. Ambas instancias, en su positividad recíproca, designan dos juegos o funcionamientos diversos (pero en los dos casos *creativos*) de las fuerzas. El punto que distancia a Foucault y Deleuze, en este sentido, puede resumirse en dos frases concretas que hacen referencia al modo en que cada filósofo entiende la relación entre el poder y la resistencia. La primera, de Foucault, ya la hemos citado: la resistencia “...no es anterior al poder que ella enfrenta.” (cf. Foucault, 1994: 267); la segunda, de Deleuze, a la que volveremos más adelante: “...la resistencia es primera...” (cf. Deleuze, 1986: 95) respecto al poder. El profundo antagonismo de las dos posiciones indica un problema fundamental que se abre en el centro mismo del pensamiento biopolítico. La no-anterioridad de Foucault y la anterioridad de Deleuze constituyen algo así como los dos grandes modos de entender la ontología y la (bio)política actual. Agamben, de algún modo, y de allí la profunda ambigüedad (y a la vez la riqueza) que atraviesa todo su pensamiento, tiende a oscilar entre una posición y la otra. Como el sujeto, que, según señala en *Che cos'è un dispositivo?*, se produce en la tensión, en el cuerpo a cuerpo, entre los vivientes y los dispositivos, de la misma manera su pensamiento filosófico se produce, acaso también como un efecto, como un

---

de una vida decadente y nihilista. Para hacer posible otro devenir de las fuerzas, Deleuze apela a la tesis del eterno retorno, la cual garantiza y afirma el devenir-activo de las fuerzas, es decir, el retorno de las diferencias. Cf. Deleuze, 1962: 72-74 y 191-196.

precipitado, en ese cuerpo a cuerpo entre Foucault y Deleuze, en esa zona de indistinción entre un adentro y un afuera.

De todas formas, es claro que para Deleuze la Vida misma es potencia. Pero por eso mismo, quizás, y es uno de los puntos más difíciles de la filosofía deleuziana, es posible pensar en una *potencia sin poder*, es decir en una *vida primera o desnuda*. Esta posibilidad, por otro lado, es la que parece proponer Deleuze cuando introduce la distinción entre potencia y poder en la entrevista con Parnet. Por eso en Deleuze, y tal vez de una manera mucho menos explícita en Agamben, sigue presente la idea de una Vida fuera de toda forma, lo que en el texto sobre Foucault aparece como *pura materia no-formada* o también como *materia primera o desnuda* (cf. Deleuze, 1986: 79). La resistencia, en este sentido, remitiría a un plano amorfo de materias puras. ¿Cómo pensar esta vida amorfa, esta materia primera que en Aristóteles se anunciaba, al igual que la cosa en sí kantiana, más allá de los límites de lo pensable? ¿Es posible detectar en el concepto agambeano de *nuda vita* algo así como un guiño remoto pero sugestivo a la *materia desnuda* de Deleuze? Por otro lado, estas dos categorías, la *materia desnuda* y la *vida desnuda*, ¿no harían referencia, incluso a pesar del persistente esfuerzo de sus autores por absolverlas de toda connotación metafísica, a esa suerte de “vivacidad primitiva” que Foucault, en 1977, denunciaba como “naturalista”?

Estos interrogantes, a los cuales no pretendemos (ni podemos) responder, permanecen abiertos en las filosofías aquí mencionadas. Cada pensador, con el estilo y el aparato teórico que le es propio, se ha enfrentado, y se enfrenta aún, a estos problemas. Pero si bien está lejos de nuestro alcance resolverlos, sí podemos intentar abordarlos desde otra (o acaso la misma) perspectiva. Se trata de cómo pensar, si es que tal cosa es posible, esta materia primera o desnuda, es decir, cómo pensar el *no* de lo no-formalizado. En Aristóteles, por supuesto, la materia primera, identificada con la ausencia total y absoluta de forma, es incognoscible. No se puede percibir, o al menos no podemos conocer, una materia sin ningún tipo de determinación, sin ser afectada, aunque sea a nivel mínimo, por una forma. De ser esto así, no habría posibilidad de pensar en una materia desnuda, en un afuera de la forma, o, en términos deleuzianos,

en una potencia sin poder. Si identificamos, sólo por comodidad de expresión, al poder con la forma y a la vida con la materia, es decir, con el sujeto o el sustrato sobre el cual se ejerce la acción de la forma, entonces no sería posible pensar, respetando los presupuestos aristotélicos, un afuera del poder, una materia sin forma. ¿Cómo debemos entender entonces esta materia pura no-formada o esta materia desnuda? ¿Es posible, por otro lado, una vida sin forma? Y más aún, ¿es posible pensar a la resistencia al poder como un excedente de la forma, es decir, como aquel resto que toda forma deja sin formar?

Al desplazar el problema de la potencia y el poder al de la materia y la forma se vuelve quizás más claro uno de los problemas al que se ha enfrentado la filosofía desde Aristóteles en adelante, sólo que, a partir de lo que podríamos identificar con la época clásica (en el sentido foucaultiano), de ser un problema por así decir ontológico ha pasado a ser un problema también (y de forma urgente y radical) político. En efecto, afirmar la posibilidad de una potencia sin poder no parece tan problemático (aunque lo es) como afirmar la posibilidad de una materia sin forma. La resistencia misma, por cierto, tanto en Foucault como en Deleuze, no consiste en una negación de los modos de subjetividad sino en la creación de formas de vida que puedan desarrollar su potencia. Pero si esto es así, la potencia supone también una forma (o varias) de vida. Lo cual nos remite de nuevo a la dificultad de pensar en un Afuera no formado, en una materia desnuda no formalizada que coincidiría, incluso, con lo que Deleuze entiende, al menos en *Foucault*, por resistencia. Si resistir es crear posibilidades de vida, es cuidar de sí y usar de los placeres, entonces resistir pareciera suponer una cierta cualificación de la vida, una forma de vida. Crear posibilidades de vida es lo mismo que crear formas de vida, o sea, darle una cierta forma a la vida. Pero entonces, ¿por qué identificar a la resistencia precisamente con la materia no formada o con la materia desnuda? Deleuze, a diferencia de Foucault, da un paso acaso más osado. No sólo la resistencia y el poder, el error y la corrección, son coextensivos y contemporáneos, sino que la resistencia, en un sentido decisivo, es *primera* respecto al poder. “Además, la última palabra del poder – sostiene Deleuze –, es que la *resistencia es primera...*” (Deleuze, 1986: 95. El subrayado es de Deleuze).

Así como el poder depende del diagrama en el que se efectúa, las resistencias dependen del afuera, de ese mismo afuera no formado, además, del que han surgido, por razones contingentes e históricas, los diferentes diagramas. Este afuera, por otro lado, no es sino la potencia, mientras que los diagramas son el poder o, más bien, las configuraciones concretas, expresadas en los estratos de saber, en las que se efectúan las relaciones de poder. Este nivel del afuera, esta potencia pura o esta materia no formada, que a veces el mismo Deleuze ha identificado con lo *virtual*, es quizás la cuestión, tanto ontológica como política, más difícil de pensar. No sólo constituye el nivel más profundo, y más inaccesible también, de la ontología deleuziana, sino de la ontología en general de los últimos tiempos. Si el anuncio fraternal de Foucault de que un día el siglo sería deleuziano tiene un sentido más allá de la relación amistosa entre los dos filósofos, es sin duda porque este nivel último (o primero) de la ontología deleuziana, esta *física de la materia primera o desnuda*, constituye hoy, en pleno auge de la biopolítica, lo que debe ser pensado en toda su complejidad. En Deleuze, y no sólo en él, la política sobre la vida en la que, según Foucault, ha derivado aquella profunda transformación que sufrió el poder en los siglos XVII y XVIII, se suelda o se refleja en una ontología cuyo centro, difícil de aprehender conceptualmente, es también la vida misma. El prefijo “bio” que, desde los cursos de Foucault en adelante, pareciera anteceder necesariamente a la política de nuestro tiempo, se traduce también, y con la misma necesidad, en un nivel ontológico, constituyendo algo así como una bio-ontología, cuya figura ejemplar es sin duda Deleuze. Como afirma Agamben en un ensayo que también tiene por tema central a la vida, es preciso pensar el legado, tanto de Foucault como de Deleuze, y sopesar el límite siempre frágil en el que la política es también, y por fuerza, por una fuerza que tal vez ya haya sido prevista entre otros por Nietzsche, ontología, y ésta, también por fuerza, política.

## II. La risa y el laberinto

Uno de los tantos pensadores que pueden ayudarnos a entender esta suerte de *física de la materia primera o desnuda* con la que Deleuze identifica a su ontología es

Georges Bataille, una figura por la que curiosamente (o no tanto) Deleuze nunca tuvo demasiada simpatía filosófica. En particular, resultan interesantes dos artículos sobre el problema del materialismo. El esfuerzo de Bataille consiste en pensar un materialismo que no quede atrapado en el dualismo clásico que definió a los siglos XVIII y XIX y que lo opuso, casi de forma irreversible, a una cierta forma ideal. “La mayor parte de los materialistas, aunque hayan querido eliminar toda entidad espiritual, han llegado a describir un orden de cosas que relaciones jerárquicas caracterizan como específicamente idealista.” (Bataille, 1970: 179). En líneas generales, lo que sugiere Bataille es que los materialistas, incluidos los marxistas, debido a una concepción inerte de la materia, han terminado cediendo a la “... obsesión de una forma *ideal* de la materia...” (Bataille, 1970: 179). El materialismo típico de los siglos XVIII y XIX, en este sentido, basado en una “materia muerta” (cf. Bataille, 1970: 179), es funcional (y por ende cómplice) de su antagonista ideal. Tanto el materialismo como el idealismo, al menos en su versión ilustrada y decimonónica, constituyen las dos caras de una misma máquina metafísica. Lo que se propone Bataille es dismantelar esa máquina y restituir al materialismo su potencial subversivo. Para ello, requiere otra concepción de la materia, una concepción que, por decirlo así, excluya toda forma de idealismo, una concepción activa y vital de lo material. “Es tiempo, cuando la palabra *materialismo* es empleada, de designar la interpretación directa, *excluyendo todo idealismo*, de los fenómenos brutos y no un sistema fundado sobre elementos fragmentarios de un análisis ideológico elaborado sobre el signo de las relaciones religiosas” (Bataille, 1970: 180. El subrayado es de Bataille).

Podemos ver que estos *fenómenos brutos*, ajenos a toda forma ideal, parecieran repetir, en otra clave (quizás en la misma), las *materias no-formadas*, también brutas, de Deleuze o la *nuda vita* de Agamben, al menos según una de sus interpretaciones posibles (o imposibles). Esta brutalidad, animada y activa, pareciera ser el rasgo que define, para Bataille, a la vida. Este materialismo que concierne a los fenómenos brutos de la vida se distancia con rapidez del materialismo dialéctico, el cual “...es, ante todo, la negación obstinada del idealismo...” (Bataille, 1970: 220).

Afirmar un materialismo que sólo sea la negación del idealismo no le resulta pertinente a Bataille. Se necesita algo más radical: "...una subversión bizarra, pero mortal, del orden y del ideal..." (Bataille, 1970: 221). ¿En qué consiste esta subversión que, al parecer, coincide con lo que, siguiendo a Foucault y Deleuze, habría que entender por resistencia? En principio consiste en pensar a la materia, cosa que también hace Deleuze, como un *principio activo*. Bataille se vale, lo mismo que Baudelaire pero en otro sentido, del pensamiento gnóstico. "Prácticamente, es posible dar como *leitmotiv* de la gnosis la concepción de la materia como un principio *activo* con una existencia eterna autónoma..." (Bataille, 1970: 223). Esta concepción activa de la materia le permite a Bataille desprenderse de las versiones metafísicas del materialismo (y, por oposición, también del idealismo). A este nuevo materialismo, que no elige la estrategia de la oposición o de la mera negación para distanciarse del idealismo, Bataille lo identifica con la "materia baja", con aquello que resulta heterogéneo a toda forma ideal. "La materia baja es exterior y extranjera a las aspiraciones ideales humanas y rechaza dejarse reducir a las grandes máquinas ontológicas que resultan de dichas aspiraciones." (Bataille, 1970: 225). Esta concepción de una materia baja, que Bataille resume en la expresión "bajo materialismo" (cf. Bataille, 1970: 220), supone una forma de resistencia al orden establecido. El bajo materialismo, como el afuera de Deleuze, es aquello que, sin estar afuera del poder, sino más bien *siendo* su afuera, escapa de él, como la vida en *La volonté du savoir*, todo el tiempo. Este materialismo, que Bataille no duda en calificar de "intransigente", se expresa de manera eminente, según el autor, en las artes plásticas. "Ahora bien, hoy, en el mismo sentido, las figuraciones plásticas son la expresión de un materialismo intransigente, de un recurso a todo lo que compromete los poderes establecidos en materia de forma, ridiculizando las entidades tradicionales, rivalizando ingenuamente con espantajos llenos de estupor." (Bataille, 1970: 225).

En esta ontología materialista de Bataille (pero también de Deleuze), el ser mismo es pensado como una vida sin límites ni determinación. "El 'ser' crece en la agitación tumultuosa de una vida que no conoce límites..." (Bataille, 1970: 434).

Identificar al ser con la vida es al mismo tiempo identificar, al menos a partir de los siglos XVII y XVIII, a la ontología con la política. Para mostrar esta presuposición recíproca entre ontología y política es preciso, sin embargo, liberar a la ontología de Bataille de todos aquellos elementos que la remiten aún, incluso a pesar de su autor, a su ascendencia hegeliana. Lo cual significa liberarla básicamente de una cierta negatividad o insuficiencia. “En la base de la vida humana, existe un *principio de insuficiencia*.” (Bataille, 1970: 434. El subrayado es de Bataille). Y es aquí donde Deleuze se distancia de Bataille y donde el abismo que los separa se hace más profundo. El ser, en Deleuze, la vida, la potencia, no carece de nada, es pura fuerza de creación. En Bataille, sin embargo, hay un vacío fundamental, una “falta total e irremediable.” (cf. Bataille, 1970: 435). Por ese motivo es preciso seguir la sugerencia de Derrida e “...interpretar a Bataille contra Bataille...” (cf. Derrida, 1967: 404). Nos interesa un cierto estrato de su ontología, aquel que identifica al ser con la vida sin límites, con una vida que excede los límites de la subjetividad personal.

En un artículo titulado *Labyrinthe*, Bataille da una serie de precisiones sobre su ontología. El hombre o la existencia personal no es más que una partícula (o un compuesto de partículas) del ser.

Un hombre no es sino una partícula insertada en conjuntos inestables y entremezclados. Estos conjuntos se componen en la vida personal bajo forma de múltiples posibilidades, [...] y la existencia de la partícula no se deja de ninguna manera aislar de esta composición que la agita en medio de un torbellino de efímeros. La extrema inestabilidad de las conexiones sólo permite introducir como una ilusión pueril pero cómoda una representación de la existencia aislada replegándose sobre sí misma (Bataille, 1970: 437).

El ser es un torbellino, un remolino caótico de partículas. Sin embargo, estas partículas pueden componerse de tal manera que den lugar a una forma humana, lo que Bataille llama una *vida personal*. Esta subjetivación de la vida supone un

repliegue del ser sobre sí mismo. Todas las partículas, así como todos los conjuntos y compuestos de partículas, se conforman y existen en una inestabilidad radical (o extrema, según Bataille). Todo elemento aislable del universo aparece siempre como “...una partícula que puede entrar en composición en un conjunto que la trasciende.” (Bataille, 1970: 437). Esta trascendencia del ser, sin embargo, no debe entenderse a la manera metafísica o teológica. Cuando Bataille dice que el ser trasciende a las partículas se refiere a que una partícula o un compuesto determinado de partículas no agotan la totalidad del ser, sino que más bien lo expresan o lo determinan de una cierta manera. El ser, lo que Bataille identifica con la materia baja, con ese “... principio horrible y perfectamente ilegítimo...” (cf. Bataille, 1970: 223), y los conjuntos en los que se actualiza no pertenecen a niveles separados y jerárquicos. Ahora bien, el compuesto de partículas que da lugar a una forma personal, a un *ipse*, no es sino “...un recorrido que no deja de poner *todo* en cuestión.” (Bataille, 1970: 437). Las formas en las que el ser se actualiza y determina son contingentes y fortuitas. Todos estos elementos que parecieran acercar la ontología de Bataille a la de Deleuze provienen de una fuente común: Nietzsche. La influencia de Nietzsche, en el pensamiento de ambos filósofos, constituye, por así decir, su punto de contacto. De todos modos, hay que señalar también que la presencia de Hegel, en Bataille, constituye su punto de ruptura. Ahora bien, para Bataille, el hombre, el compuesto de partículas que adopta una modalidad humana o que imprime a la vida de las partículas una forma humana, no existe en un medio inmediatamente informe o caótico, sino que gravita alrededor de un centro que dota al conjunto general de una cierta consistencia. Por eso Bataille puede referirse al compuesto humano como un “...modo de existencia satelital.” (cf. Bataille, 1970: 438). “El ser particular no se comporta solamente como elemento de un conjunto informe sin estructura (...) sino también como elemento periférico que gravita alrededor de un núcleo donde el ser se endurece.” (Bataille, 1970: 438).

El poder, a decir verdad, se presenta aquí como un endurecimiento del ser. Las ciudades, por ejemplo, pero también la historia en cuanto tal, se han constituido a partir de estos nudos o focos en los que el ser se endurece, y alrededor de los cuales



los hombres, como satélites, gravitan en la periferia. Por supuesto que hablar de centro y de periferia no supone una concepción centralizada del poder, por ejemplo a la manera marxista tradicional. Los centros son plurales, son funciones determinadas por el ejercicio mismo del poder, lugares inestables de endurecimiento. Estos focos, por lo tanto, pueden ser actualizados de diversas maneras y por diversos sujetos. El Estado es un nudo de endurecimiento del ser, por supuesto, pero también lo son, y acaso de una manera más perversa y subrepticia, las corporaciones multinacionales, los medios de comunicación, la policía, la familia, etc. El objetivo de estos focos ontológico-políticos de endurecimiento es convertir a los seres personales en sombras vacías.<sup>7</sup>

En razón de la atracción que compone, la composición vacía a los elementos de la mayor parte de su ser en beneficio del centro, es decir del ser compuesto. Se añade a ello el hecho de que, en un dominio dado, si la atracción de un cierto centro es más fuerte que la de un centro vecino, este último perece. La acción de los polos de atracción poderosos a través del mundo humano reduce así, siguiendo su fuerza de resistencia, una multitud de seres personales al estado de sombras vacías, en particular cuando el polo de atracción del que dependen perece también en razón de la interacción de otro polo más poderoso. (Bataille, 1970: 439)

Podemos ver, en este pasaje decisivo, que esta fuerza de resistencia de la que habla Bataille, a diferencia quizás de Deleuze, no supone una vida afuera de los conjuntos corpusculares en los que el ser se actualiza, sino más bien una desestabilización de los polos dominantes o hegemónicos. Si las vidas humanas pueden ser transformadas en sombras vacías no es tanto porque están condenadas a girar irrevocablemente alrededor de un polo determinado que las regula y las administra, sino porque el polo de referencia que las componía es absorbido por un polo más poderoso. El conflicto se establece siempre entre los polos, no entre los

---

<sup>7</sup> La figura del musulmán, en los análisis de Agamben, representa un caso extremo de esta conversión de la vida humana en una sombra vacía. Cf., al respecto, Agamben, 1998: cap. II.

polos y las partículas. Es la misma idea que encontramos en un excelente texto de Philippe Mengue titulado *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*.

El poder capitalista, llevando hoy sus fuerzas de desterritorialización hasta el extremo y extendiéndose por todo el planeta (la 'globalización') encuentra al Estado tradicional no como su instrumento o su 'chargé d'affaires', como Marx lo teoriza en el *Manifiesto*, sino como su *antagonismo*. El nuevo modo de poder, que caracteriza al capitalismo globalizado, se sustrae entonces por necesidad a la existencia de los Estados soberanos que están constitutivamente ligados a la existencia de territorios y de fronteras de toda clase. (Mengue, 2013: 37).

El Estado, otrora identificado con la fuente de todo Mal, en el capitalismo globalizado actual, se constituye (o al menos puede llegar a constituirse) en un foco de resistencia. En el mismo sentido, Bataille afirma que los seres personales son convertidos en sombras vacías cuando el polo de atracción del cual dependen es destruido por la acción de otro polo más potente. Para desplazarnos de nuevo a la filosofía deleuziana, habría que decir que las existencias humanas, para resistir a los núcleos duros de poder, deben construir "agenciamientos colectivos de enunciación" (cf. Deleuze – Guattari, 1975: 145-157). Estos agenciamientos, en el sistema de Bataille, se traducen en el concepto de *polo de atracción*. Frente a los polos más duros de poder, frente a los focos en donde el ser alcanza un grado casi insoportable de endurecimiento, es preciso construir otros polos de atracción, otras formas posibles (y siempre inestables) de subjetividad, lo que Foucault entiende, nos parece, por el cuidado de sí o las tecnologías del yo y Deleuze por la creación de nuevas posibilidades de vida. La diferencia entre la pragmática o la política de Bataille y Deleuze consiste, para decirlo rápidamente, en que así como para este último la resistencia pareciera suponer un afuera de los polos de atracción, para aquél la

resistencia es posible sólo a través de un campo gravitatorio. No hay resistencia posible que no suponga un uso estratégico de un cierto polo de atracción.

Es preciso señalar la importancia de las categorías propuestas por Bataille y la utilidad que poseen a la hora de abordar ciertas discusiones biopolíticas actuales. Si bien es un autor que no suele figurar, salvo quizás en las filosofías de la “comunidad” (Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy y Roberto Esposito, sobre todo), en los debates actuales sobre biopolítica, consideramos que existen algunos conceptos, y no de los más trabajados incluso por los especialistas en el pensamiento de Bataille, que resultan relevantes para pensar ciertos problemas desde una perspectiva diferente. Las categorías de *polo de atracción*, por ejemplo, o la de *modo de existencia satelital*, se revelan en seguida fructíferas para dar cuenta de ciertos problemas biopolíticos. De alguna manera, la ontología materialista de Bataille, así como también la política, se ubica en una zona intermedia entre la materia ya formada (sujetos, sustancias, etc.) y el caos informe (materia desnuda y no-formada). En este sentido, el pensamiento de Bataille permite incluso abordar la ontología deleuziana desde otra perspectiva, enfatizando, por así decir, ese intersticio que se abre entre la materia primera o desnuda y las formas impuestas por el poder, es decir, entre el afuera y los diagramas. Esta concepción satelital de la existencia humana permite de cierta forma articular la resistencia deleuziana, el afuera o la potencia, con los diagramas de poder y los estratos de saber. Por eso Bataille, más próximo quizás a Foucault, sostiene que no hay resistencia que no suponga un campo gravitatorio, un polo de atracción contingente recorrido por fuerzas y tensiones, es decir, que no suponga una cierta formalización, aunque no por cierto una formalización hermética y acabada, de la vida. La resistencia, en este sentido, se produce en estos mismos campos gravitatorios y corpusculares, en estos espacios (ya políticos) que se instauran entre lo no-formado y lo formado, entre la potencia y el poder, entre el afuera y los diagramas, entre la vida y el poder. Es interesante el lugar, liminal o subliminal, en el que se demora Bataille para construir su ontología y su política. El bajo materialismo, en esta perspectiva, vendría a operar una cesura en la conceptualización deleuziana e instalarse, como dijimos, entre la materia no formada, la materia desnuda o primera, y

la materia formada o segunda. Bataille nos permitiría, pues, pensar la división propuesta por Deleuze, y acaso también por Agamben, entre la vida y el poder, o entre las sustancias y los dispositivos, instaurando una suerte de línea intermedia en la división, una forma/informe de vida, una vida a medio camino entre la forma y lo no-formado. Todo se juega en este margen prácticamente inasible, en esta película sin espesor. Este juego concierne, por supuesto, como en Deleuze y Foucault, a las estrategias y los funcionamientos, a las técnicas y los ejercicios. De tal manera que existirían como dos funcionamientos posibles: uno que tiende al endurecimiento, a la constitución de polos autoritarios de poder; otro que tiende a disolver o ablandar los focos duros. La importancia de Bataille, como observamos, es que la disolución o subversión de los centros hegemónicos de poder no puede realizarse más que construyendo otros focos o polos de atracción.

Ahora bien, este segundo funcionamiento del ser, más flexible y periférico, este otro polo subversivo de atracción es identificado por Bataille con la risa. La risa deja de ser un mero gesto humano o una expresión anímica para asumir rápidamente la seriedad de un estatuto ontológico-político. “La risa es asumida así por la totalidad del ser. Renunciando a la malicia avara del chivo expiatorio, el ser mismo, en tanto que es el conjunto de existencias en el límite de la noche, es sacudido espasmódicamente por la idea del suelo que se sustrae a sus pies.” (Bataille, 1970: 441).

La risa, como en Nietzsche, describe la condición misma del ser, la ontología misma devenida política. La risa es el movimiento azaroso de las partículas en las que se articula el ser mismo. La risa se ríe de los focos de poder porque éstos no son sino una risa fosilizada, una risa que ha perdido, por así decir, su fluidez ligera; una risa que se ha eternizado, como el gesto de un cocainómano, en una mueca dura y hegemónica. La risa sustrae todo fundamento, hace que el *Grund*, para expresarlo en términos heideggerianos, se revele finalmente *Ab-grund*. La risa, por lo tanto, es esa convulsión que coloca el *Ab* delante del *Grund*, es ese espasmo contingente que tiende a desarticular y reblandecer los centros y los polos en los que se anquilosan las vidas de los hombres.

La risa no alcanza solamente a las regiones periféricas de la existencia, su objeto no es solamente la existencia de los tontos y de los niños (...): por una inversión necesaria, es reenviada del niño al padre y de la periferia al centro cada vez que el padre o el centro revelan a su vez una insuficiencia comparable a la de las partículas que gravitan alrededor de ellos. (Bataille, 1970: 440)

Esta *inversión necesaria* es precisamente la resistencia, no ya como algo ajeno al poder, sino como algo coextensivo y contemporáneo. Si debiéramos traducir estas reflexiones a la terminología de Deleuze, tendríamos que decir que el movimiento que va del padre al niño o del centro a la periferia se corresponde con el movimiento propio del *poder*; mientras que el movimiento que va del niño al padre o de la periferia al centro se corresponde con el movimiento propio de la *potencia*. Lo interesante en los planteos de Bataille, tal como vimos respecto a los conceptos de polo de atracción o existencia satelital, es que la presunta bipolaridad entre el poder y la resistencia o entre los dispositivos y la vida tiende a volverse secundaria y a primar sobre todo la tensión que las distribuye en un campo gravitatorio. De tal manera que lo importante no es tanto el centro o la periferia cuanto el movimiento que va de un extremo al otro, la tensión o la relación, siempre reversible e inestable, que los remite mutuamente. La risa designa, por cierto, este movimiento que se instaura entre la vida y el poder o, para decirlo de otro modo, entre la vida activa (en el sentido nietzscheano retomado por Deleuze) y la vida reactiva, es decir, entre la Vida y la vida.

Los diferentes estratos y conjuntos en los que se estructura y determina el ser conforman un laberinto, una distribución laberíntica de las partículas que lo constituyen. Como en las cosmologías renacentistas, el nivel ontológico repite el nivel antropológico y viceversa, el "...laberinto donde se pierde extrañamente lo que había surgido" (cf. Bataille, 1970: 436), es decir, el plano del ser, se refleja en "...la estructura laberíntica del ser humano" (cf. Bataille, 1970: 437), es decir, el plano del

hombre. Esta figura del laberinto, sin embargo, no supone un centro como en el mito griego del minotauro. Borges, también afecto a los laberintos, avanza una consideración similar en sus últimos años. En *Elogio de la sombra*, sin ir más lejos, se refiere al laberinto como un alcázar que “...no tiene ni anverso ni reverso // Ni externo muro ni secreto centro.” (1969: 986). Nada se esconde, pues, en lo más profundo de esa construcción hecha para que el hombre erre y se pierda, ni siquiera algo abominable. La gran máquina del universo, por lo tanto, gira en el vacío. La idea del laberinto en Bataille reproduce, en una clave ontológica, la misma sospecha de Borges. Por eso la risa provoca una sustracción del fundamento, una insuficiencia que ahora no se confunde con ninguna falta o carencia, sino más bien con la alegría, en el sentido de Spinoza y de Deleuze, de una vida infundada y por eso capaz de resistir.

No es casual que la figura del laberinto aproxime, esta vez, a Bataille y Foucault. Si el laberinto es una construcción, como dice Borges, hecha para que el hombre erre y se pierda, y si la vida, según el último texto de Foucault, no es sino esa capacidad de error y de errancia, esa imposibilidad que obliga a los hombres a no encontrar nunca un lugar propio, entonces el laberinto es el espacio mismo de la vida, el espacio que describe nuestro ser actual en el mundo. Se ve por qué la ontología que resulta imperioso pensar es por fuerza una ontología de la vida y por ende del laberinto: una bio-onto-logía laberíntica, una ciencia del ser entendido como vida laberíntica. A través del conocimiento (de los conceptos, en el texto de Foucault), la vida intenta corregir sus errores. Este intento, por supuesto, es tan inestable como real. Los vivientes, en este sentido, erran en el laberinto del ser, y al mismo tiempo, en un movimiento coextensivo y contemporáneo, conjuran esa errancia y ese error con el poder de los conceptos.

El concepto de “laberinto” posee una importancia decisiva en el pensamiento de Bataille y también en la perspectiva biopolítica de este artículo. En él confluyen tanto el aspecto ontológico (bajo materialismo) cuanto el aspecto político (risa). El laberinto designa el espacio en el cual se distribuyen los polos de atracción y las existencias satelitales, es decir, el lugar mismo en el que se instaura un campo de tensiones y de corpúsculos que no remiten, en rigor de verdad, ni a una materia

primera no-formada ni a una materia formada y configurada por los dispositivos de poder. Por eso el laberinto y la risa constituyen las dos facetas de una misma formación social: una ontológica o topológica; otra política o pragmática. La risa es lo propio del laberinto porque éste, tanto en Bataille como en Borges, no se define por un centro, sino por un espacio siempre descentrado e infundado. El objeto de la risa es justamente este descentramiento del ser. La resistencia, en Bataille, si bien concierne a esta ausencia de fundamento y de centralidad, no supone sin embargo una inmersión en el caos y lo informe. Por el contrario, supone la instauración estratégica (y no metafísica) de polos de atracción y de centros inestables, es decir, descentrados, a partir de los cuales se establecen las diferentes luchas y tensiones (bio)políticas.

## Conclusión

Este largo rodeo por la cuestión de la vida y del poder nos permite dar unas últimas precisiones al tema general de este artículo. Hemos mostrado, en primer lugar, la profunda complejidad que subyace a todo pensamiento que pretenda dar cuenta de la relación entre la vida y del poder, así como de una ontología y una política en cuyo centro se encuentre precisamente la vida. Esta dificultad se vuelve palpable, con una urgencia acaso inquietante, sobre todo en las figuras de Deleuze y Agamben: en la libertad del primero para despreocuparse de la (a veces) excesiva cautela de Foucault a la hora de pensar a este poder que se ejerce *sobre* la vida; en la ambigüedad del segundo a la hora de pensar tanto el estatuto de los vivientes frente a los dispositivos cuanto la relación que los incluye en el mismo movimiento que los excluye (Estado de excepción). En segundo lugar, hemos recurrido a la filosofía de Georges Bataille para esbozar ciertas líneas de una ontología muy próxima a la deleuziana, pero al mismo tiempo, ligeramente diversa. En particular, nos han interesado el concepto de *bajo materialismo*, en lo que hace a un nivel ontológico, y los conceptos de *risa* y de *polo de atracción* en lo que concierne a un nivel político-pragmático. Por otro lado, en el concepto de *laberinto*, que Bataille expone de manera magistral, hemos encontrado una proximidad interesante con Foucault, en particular en lo que respecta a su última

palabra acerca de la vida, entendida, en la estela de Georges Canguilhem, como error y errancia. Si la vida, tal como hemos indicado al inicio de este artículo, no es más que la posibilidad de error, es decir, la imposibilidad, para los vivientes, de existir en un lugar propio, la imposibilidad consecuente de poseer una forma o una obra que los defina, entonces el laberinto, como hemos indicado, es la figura (ontológica, arquitectónica, política, técnica, etc.) que mejor define nuestra vida actual. Al mismo tiempo, constituyendo algo así como el aspecto pragmático y político del laberinto del ser, hemos propuesto, también a partir de Bataille, la categoría de *risa*. En efecto, acaso la vida, la resistencia, no sea finalmente más que una cierta carcajada, en el sentido – acuciante y profundo – que posee el término en Bataille; una risa (o risotada) convulsiva y monstruosa. Y acaso también, por lo mismo, el poder no sea más que la tendencia que tiene el ser a endurecerse y a generar focos hegemónicos de sentido. Pero si la risa es la expresión misma de la resistencia, el espasmo mismo de la vida, es porque en su mismo gesto se juegan los dos polos de atracción que Bataille, con lucidez, y nosotros después de él, ya sin tanta lucidez, hemos intentado sacar a la luz.

## Bibliografía

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer III. Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2005). “L'immanenza assoluta”. En: *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?*. Roma: Nottetempo.
- Agamben, G. (2011). *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*. Vicenza: Neri Pozza.
- Bataille, G. (1970). “Labyrinthe”. En: *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (1970). “Le bas matérialisme et la gnose”. En: *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (1970). “Matérialisme”. En: *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.



- Borges, J. L. (1969). *Elogio de la sombra*. En: (1974). *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Castro, E. (2008). *Giorgio Agamben: una arqueología de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- Deleuze, G. (1962). *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1967). “De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve”. En: *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Esposito, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducido por Carlo R. Molinari Marotto.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1994). “Non au sexe roi”. En: *Dits et écrits III*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1994a). “La vie: l'expérience et la science”. En: *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard.
- L'abécédaire de Gilles Deleuze (1988-89). Entretien avec Claire Parnet. J comme Jolie*. [en línea]. [consulta: 18 de abril de 2013]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Hg5ZEnVGkO4>.
- Mengue, P. (2013). *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*. Paris: Germina.

## Política, tiempo y sujeto en una *mise en scène* althusseriana.

Politics, Time and Subject in an Althusserian *Mise en Scène*.

Esteban Dominguez\*

Fecha de Recepción: 19 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 21 de mayo de 2015

**Resumen:** *En el presente artículo se realiza un análisis del rodeo teórico que Louis Althusser emprendió por el teatro, como una manera particular de aproximarnos a su pensamiento sobre la política. Para esto se guarda especial atención a la relación pasible de ser entablada entre, por un lado, el texto «El “Piccolo”, Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)» y, por otro lado, la lectura que Althusser realizó de Maquiavelo. Se sostiene que ante la transformación brechtiana del teatro clásico, el filósofo francés halló una excepcional ocasión para impulsar una revisión de las categorías de tiempo y sujeto. Hacia el interior de ambas categorías se puede reconocer una dinámica propia -la cual lleva el nombre de dialéctica à la cantonade- que imposibilita el cierre sobre sí mismas, al tiempo que habilita su resemantización. El centro irreductible de las nociones de tiempo y de sujeto sigue siendo la política; aquella que está ya desde siempre, paradójicamente, en el margen desde (y hacia) donde toda pieza teatral en específico y todo texto en general son excedidos.*

**Palabras clave:**

*Tiempo, Sujeto, Política, Teatro, Louis Althusser.*

**Abstract:** *This article provides an analysis of the theoretical detour that Louis Althusser took over theatre, as a particular way of approaching to his thinking on politics. In order to achieve this, particular emphasis is placed on the relation likely to be established between «The ‘Piccolo’, Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre» and Althusser’s interpretation of Maquiavelli. It is contended that, in the face of the brechtian transformation of theatre, the French philosopher found a*

---

\* Licenciado en Ciencia Política, Universidad Nacional de Rosario.  
Correo electrónico: [esteban.dominguez@live.com.ar](mailto:esteban.dominguez@live.com.ar)

*unique opportunity to start a revision of the categories of 'time' and 'subject'. It can be recognized, inside these two categories, a dynamic of its own (named 'dialectique à la cantonade'), that makes it impossible the closure on themselves, and that at the same time allows their re-semantization. The irreducible centre of the categories of 'time' and 'subject' is still politics, that thing which, paradoxically, has always been in the margin from (and to) where every play in particular and every text in general are exceeded.*

**Keywords:** *Time, Subject, Politics, Theatre, Louis Althusser.*

*“Esta dialéctica (indispensable, sin embargo, según parece, a toda obra teatral), la esperamos en vano: los personajes se burlan de ella. Toma su tiempo y no llega nunca antes del fin, en la noche primero, cuando el aire está cargado de prostitutas y contrabandistas ilustres; luego, al mediodía pasado, cuando el sol comienza a descender; finalmente cuando empieza a despertar el día. Esta dialéctica llega siempre cuando todo el mundo ha partido”*

Louis Althusser (1983: 113)

En la década del ochenta Louis Althusser afirmó: “este rodeo por la teoría, y particularmente por la filosofía, tras el pensamiento teórico de Marx (...) está ahí sólo para permitir comprender la política, esa en la que estamos comprometidos, esa en la que estamos ‘perdidos’ y ‘sin referencias’” (como se cita en García del Campo, 2003: 11). Y cabe creerle. Mejor, se trata de reconocer que ese *détour* por la teoría *para comprender la política* no se redujo únicamente al filósofo de Tréveris. Porque el francés emprendió, más bien, “un rodeo (...) pero sobre otro rodeo” (Althusser, 2008:

195). Por Spinoza, y otro por la filosofía política del siglo XVIII, por Rousseau en particular y (ni que hablar) por Maquiavelo. Pero también, a su modo entreverado, sus reflexiones sobre el teatro y el nombre de Bertolt Brecht son parte de aquel gran rodeo teórico. Las líneas que siguen pretenden ser entonces y en primera medida, una revisión que contribuya a leer al filósofo comunista de otra manera; para ver claro en él mismo y en nosotros<sup>1</sup>.

Toda lectura que se interrogue por la actualidad de Althusser se verá asediada por dos tentaciones entre las que deberá moverse, para salir de ellas en el momento preciso. En un extremo, pretender toparse con una teoría finalmente encontrada en un Althusser tardío condensado en textos póstumos. En el otro extremo, la actitud inversa que consistiría en afirmar que lo esencial del autor ya estaba en los orígenes y, en consecuencia, en su final. En estas páginas proponemos poner en práctica una lectura que, asediada por esas dos tentaciones, esboce aquello que podría excederlas. Aquí trabajaremos casi exclusivamente con un artículo de *Pour Marx: El 'Piccolo', Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)* -en adelante *El Piccolo...-*. Casi exclusivamente, porque llegado el momento tendremos que hacer aparecer al gran ausente del texto: Maquiavelo, quien será evocado en nuestro desarrollo porque ha sido la manera que encontramos de anclar nuestras disquisiciones, de no dejarlas libradas a su dispersión y reunir las en una interrogación insistente por la política. Así, nos guiaremos mediante una doble coordenada. Por un lado, los comentarios sobre el teatro fácilmente fechables (fundamentalmente 1962, pero también algunos comentarios al pasar de *Lire le capital* de 1965 y un texto inconcluso como *Sur Brecht et Marx* de 1968). Por otro, sus comentarios acerca de Maquiavelo, los cuales son más difíciles de fechar porque al intentarlo nos encontramos con que en su dispersión abarcan toda su producción (desde la década del sesenta hasta la del ochenta).

---

<sup>1</sup> El presente artículo recoge, reordena y reescribe parte de la investigación desarrollada en la elaboración de la tesina de grado para la obtención de la Licenciatura en Ciencia Política de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, UNR. La misma lleva el título *Althusser, notas para una resemantización de la política*. Elaborada entre los meses de enero y septiembre del 2014 bajo la dirección del Lic. Emilio Lo Valvo, y defendida en octubre del mismo año.

El punto de partida es una tarde de junio de 1962. Y hacia ese punto también no dejaremos de volver. Comenzaremos con el análisis de *El piccolo...*, señalando su importancia y el modo en que éste se inscribe en la intervención althusseriana de aquellos años. Lo que está en el corazón de aquel texto es el reconocimiento del desajuste como la modalidad esencial de todo lazo, condensado en la enigmática referencia a la dialéctica *à la cantonade*. Así, sostendremos que aquello que se juega en su desarrollo no es sólo un problema de técnica o disposición teatral sino fundamentalmente un cuestionamiento al pensamiento hegemónico que ha encorsetado a la política dentro de una teoría cerrada ya de antemano en su pensamiento y en su curso histórico. Este cuestionamiento se analizará mediante la revisión de dos nociones que desde que Althusser tomó la palabra ha marcado para siempre. Nos referimos a la deconstrucción de las nociones de *tiempo* y de *sujeto* que posibilitó la expansión de su potencial de sentido por sobre visiones que pretendían reducirlas en sus conceptos y en sus efectos. El *resto* de ambas categorías; el centro siempre diferido, ambivalente e irreductible de cada una de ellas, sigue siendo la política. Esto es, aquello que está ya desde siempre, paradójicamente, en el margen desde (y hacia) donde toda pieza teatral (en específico) y todo texto (en general) son excedidos.

Antes del final quisimos incorporar algunas palabras más a modo de conclusión, exponiendo un nuevo desplazamiento, indicando un aparente cambio de temáticas y de tono en la reflexión, veremos la manera en la que todo lo dicho viene a dispersarse y condensarse en una nueva investigación. Continuando en nosotros, de modo también entreverado, esa pieza desconocida de 1962. Buscando en nosotros -tal como el autor buscaba “a su modo, poco feliz y ciego”- “en todos los actores y decorados, para siempre abolidos, el *advenimiento* de su discurso mudo” (Althusser, 1983: 125).

## El *Piccolo Teatro* una tarde de junio

*D'ulm*, *Gay Lusac* y *Saint-Michel* fueron las calles que el profesor de la *École Normale Supérieure* debió atravesar; faltaba cruzar la *Île de la Cité* y allí estaría. Una tarde de verano de 1962 Louis Althusser asistió al *Théâtre des Nations* a una puesta en escena que, según sus palabras, lo condujo al corazón de los problemas de la dramaturgia moderna. No sabríamos dar cuenta de hasta qué punto el filósofo tenía algo para decir acerca de la práctica teatral. Pero si volvemos a pensar esa escena -la de Althusser asistiendo al teatro- es porque la pieza de aquella tarde de junio, continuando en él su sentido inacabado, podría conducirnos a nosotros al corazón de algunos problemas del pensamiento político.

*El Piccolo...*, publicado originalmente en la revista *Esprit*, es un texto que podría considerarse lateral en la producción del autor. Pero nos sobran motivos para convencernos de que bien puede ser pensado como el centro teórico de *Pour Marx*<sup>2</sup>. Si el lector es invadido por la sospecha, podrá reabrir aquel viejo libro para consultar su índice y reconocerá que está compuesto por siete capítulos (cada uno escrito entre 1960-1964), siendo el que aquí nos interesa el número cuatro. En su compilación el autor lo colocó exactamente en el medio, con la condición de que ese *cuatro* no cuente para ninguna de las dos mitades. Siendo de este modo el centro de *Pour Marx*, a condición de entender ese centro como ausente. O mejor dicho, siendo éste capítulo el que descentra la obra al moverse al lado del capítulo tres o del capítulo cinco, imprimiéndole su desequilibrio, es decir, su dinámica. Siendo *El Piccolo...* el que, rompiendo una aparente unidad e interrumpiendo una pretendida linealidad, permite a su vez una articulación entre los fragmentos que dispersa. Desde este rastro es que podemos considerar que, tal como esas piezas teatrales que intentaba describir en su artículo, la intervención althusseriana es ella misma *una gran pieza descentrada*, -o siguiendo sus palabras de *Éléments d'autocritique- un todo sin clausura*.

Antes de avanzar sería oportuno realizar una breve descripción del texto en cuestión para orientarnos entre escenario, butacas y bastidores. Decíamos que

---

<sup>2</sup> Así también lo ha señalado Vittorio Morfino en *Escatología à la cantonade. Althusser oltre Derrida* (2013).

Althusser debió atravesar el barrio latino para asistir a la representación de la pieza de Carlo Bertolazzi *El nost Milan* brindada por el *Piccolo Teatro di Milano*, elegida y puesta en escena por su director Giorgio Strehler. Aquella noche de junio causó semejante impresión en Althusser que le dedicó un artículo y algunos comentarios sucesivos en años posteriores. Tanto que llegó incluso a decir que *El nost Milan* había jugado un papel muy importante en sus búsquedas filosóficas; habiendo comprendido mejor, a partir de él, algunas cuestiones importantes del pensamiento de Marx.

El artículo resultante llega a nosotros marcado por la coyuntura. La cual indica que éste no es más ni menos que una *intervención* en un contexto signado por las condenas que había recibido aquella representación por parte de la crítica parisina: un teatro popular malo, un melodrama miserabilista. El propósito de Althusser era entonces hacer justicia a aquella obra, y el resultado fue este artículo particularmente extraño, compuesto por retazos que se van solapando (nunca con demasiada precisión). Un artículo provisional que aparecía bajo el signo de la sobredeterminación [*surdétermination*] y el desajuste [*décalage*] de retazo en retazo: si comenzaba buscando rendir tributo a una extraordinaria representación teatral, en su devenir incorporaba reflexiones sobre dos piezas de Brecht y algunas consideraciones generales sobre el teatro y la filosofía que le permitían afirmar la posibilidad de *un teatro materialista*, para concluir unas páginas después con una interrogación por el lugar del *espectador* en este embrollo.

Y, ¿en qué consistía específicamente *El nost Milan*?<sup>3</sup> Según la puesta en escena de Strehler la pieza se componía de tres actos de los que participaban una gran cantidad de personajes, aunque a nosotros espectadores/lectores deberían interesarnos sólo tres. Aquellos que aparecían hacia el final de cada acto: el Padre, Nina (la joven hija) y Togasso (quien persigue a Nina). La obra busca representar, dice Althusser, dos formas de temporalidad que se alternan de escena a escena y entre parte y parte de la misma escena. Lo extraño es que entre ellas no hay, al parecer, ninguna conexión de

---

<sup>3</sup> Además de la descripción realizada por Althusser, seguimos los apuntes de dirección de Giorgio Strehler. Disponibles en el Archivo de el *Piccolo Teatro*, junto con la compilación fotográfica de las puestas en escena y las recensiones periodísticas. Parte del archivo es de libre acceso: <http://archivo.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=72>.

causalidad. Esos tres actos presentan una “disociación interna”, los tres disponen de “la misma estructura y casi el mismo contenido: la coexistencia de un tiempo vacío, largo y lento de vivir, y de un tiempo pleno, breve como un relámpago” (Althusser, 1983: 110). Cada uno aquellos es conectado con el otro “sólo por un tenue evento que se desembrolla mediante espasmos breves y secos: la historia de Nina, de su sujeción a (...) Togasso exponente de la mala vida milanesa, y del asesinato de Togasso de parte del padre de ella” (Strehler, 1955. Traducción propia). Entre los actos no hay relación de causalidad, no hay en general ninguna relación explícita: “los personajes del tiempo parecen extraños a los personajes del relámpago” (Althusser, 1983: 110). Unos les dejan el lugar a los otros como si la tormenta del drama los expulsara del escenario, para retornar en el siguiente acto con otros rostros, una vez disipado ese instante con extraño aire de tormenta.

El lugar mismo sufre una separación, se trata también de dos espacios que coexisten sin relación: “un espacio poblado por una multitud de personajes que mantienen entre sí relaciones accidentales y episódicas, y un espacio corto, trabado por un conflicto mortal y habitado por tres personajes: el padre, la hija y Togasso” (Id.). Y si nuestro autor insiste tanto en esta estructura disociada es porque sospecha que reflexionando sobre su sentido latente se llegará al corazón de la pieza. Si nos detenemos en el modo en que el director lo anticipaba, tendemos a pensar que Althusser estaba en lo cierto: “[*El nost Milan*] es un drama a media voz, un drama continuamente postergado y repensado, reafirmado y vuelto a dejar de lado (...). Es quizás por esto que los pocos gritos decisivos de Nina y el padre asumen un carácter trágico” (Strehler, 1955). Pero, ¿cómo puede ser que coexistan aquellas dos formas de temporalidad y de espacialidad relativamente extrañas la una a la otra pero unidas por una inextricable relación? “Justamente la ausencia de relaciones es lo que constituye la relación verdadera. Llegando a representar y a hacer vivir esta ausencia de relaciones alcanza la pieza su sentido original” (Althusser, 1983: 110). Como vemos, el autor radicalizaba el enigma poniendo en el centro de su respuesta una paradoja. Nosotros continuaremos en esa interrogación y en su respuesta paradójica mediante un rodeo desde el que esbozamos las líneas que siguen.



Quisiéramos mostrar que *El Piccolo...* es una de las expresiones mejor condensada de una actitud propiamente *althusseriana* que nos invita a insistir en algunas nociones que la tradición de la metafísica occidental pensó en términos de relación simple; esto es, mediante *la determinación lineal (transitiva o expresiva)* de la que nuestro autor pretendía huir en *Lire le capital*. Tal como ha diagnosticado con precisión Roberto Esposito, el pensamiento hegemónico nos tienta a reducir nuestros análisis a una mirada frontal y directa de las categorías políticas, resultando “incapaz de cruzarlas oblicuamente o, mucho menos, de remontarse al patio trasero de su imprevisto”; todo ocurre como si este pensamiento

no aprehendiera hasta el fondo la productividad heurística consistente en pensar los grandes conceptos, las palabras de larga duración de nuestro léxico político, no como entidades en sí cerradas, sino como ‘términos’, marcas de confín, y al mismo tiempo lugares de superposición contradictoria entre lenguajes diversos (Esposito, 2006: 7-8).

Frente a significados pretendidamente unívocos y cerrados sobre sí mismos, el pensamiento de la política debería señalarnos que el horizonte de sentido, conteniendo en su seno elementos contradictorios, es mucho más amplio. Es por eso que la revisión de las categorías implica, tal como lo señala Esposito, *un desafío hermenéutico de deconstrucción y simultánea resemantización*. Lo cual significa que el señalamiento de la incompatibilidad latente al interior de cada categoría no conduce a un simple abandono de su lógica interna sino más bien a un movimiento que posibilitaría hacia el final del camino -es decir, hacia el punto de un *recomienzo*- la expansión de su potencial de sentido. Sólo una deconstrucción de las categorías política podría trazar líneas de fractura lo suficientemente profundas como para subvertir su lógica reproductora y trazar senderos que posibiliten nuevas consecuencias teórico-políticas.

Es en este sentido que proponemos considerar el análisis que Althusser realiza del llamado *teatro clásico*, como un índice de una reflexión más general acerca de las formas del pensamiento hegemónico sobre la política y de su pretendido rechazo a todo tipo de *fundacionalismo*. Es decir, un rechazo a cualquiera de las teorías que tienen por supuesto que la sociedad y la política están basadas en principios que son incuestionables, trascendentes e inmunes a revisión; y que por eso se encuentran fundando la sociedad y la política desde afuera<sup>4</sup>. De este modo Althusser, dejando de hablar de Marx por un momento<sup>5</sup> y deteniéndose en Brecht o Strehler, no estaría tan preocupado por dar cuenta de realidades o ideas que viven en el teatro, sino más radicalmente de espacios, lugares y posiciones que permitan pensar la política.

El filósofo nos explica que Brecht transformó la práctica teatral “cuando renunció a tematizar bajo la forma de una conciencia de sí el sentido y las implicaciones de una pieza” (Althusser, 1983: 118). De este modo, Brecht excluía toda pretensión de tomar y representar a uno mismo (o a otro) bajo la forma exhaustiva de *la conciencia de sí*. Por su parte, *el teatro clásico* -generalización de la que, aclara Althusser, habría que excluir a Shakespeare con sus espectros- es el que “nos da el drama, sus condiciones y su dialéctica enteramente reflejados en la conciencia especular de un personaje central. Es decir, que refleja su sentido total en una conciencia, en un ser humano que al hablar, actuar, meditar, evolucionar, constituye para nosotros el drama mismo” (Íd.).

Estamos frente a la unidad central de una conciencia dramática que domina todas las demás unidades. Conciencia de sí que impone la regla de la unidad, que

---

<sup>4</sup> Hablamos de un rechazo *pretendido* porque cabe dudar del éxito de esta búsqueda. Porque éste iba necesariamente en contra del marxismo mismo y, por encadenamiento -aunque no sólo por ello-, en contra de Althusser mismo. Así, el filósofo se habría expuesto a un esfuerzo obsesivo e inconcluso por tornar pensable y posible la política por fuera de las modalidades de la causalidad lineal “transitiva” o “expresiva” (Althusser, 2004a: 201) de las que, como mencionábamos, pretendía huir. Lejos de un territorio alcanzado descubriríamos que ese esfuerzo, y su eventual fracaso, nos exige continuar con esta investigación en la actualidad.

<sup>5</sup> Debe tenerse en cuenta que *El Piccolo...* resulta distintivo hacia el interior de *Pour Marx* también porque es el único capítulo en el que no se habla específicamente de Marx. Y más allá de esto, porque sabemos que no nombrarlo es una de las formas de la presencia, *El Piccolo...* tampoco viene a inscribirse en alguna de las polémicas en las que Althusser pretendía participar por aquellos años. Ni el debate sobre el joven Marx (presente en los capítulos uno, dos y cinco), ni la interrogación por las modalidades de la determinación (presente en los capítulos tres y seis), ni por último el problema del humanismo (presente en el capítulo siete), son el propósito declarado del texto.

reúne en un personaje (individual o colectivo) la totalidad de las condiciones de ese drama y su temporalidad. Incluso sus adversarios eran tallados a su medida, lo cual era la condición para que sean *sus* adversarios, para que vivan en su propio tiempo y a su propio ritmo. “El adversario era sin duda *su* adversario: en el conflicto, le pertenecía tanto como él se pertenecía a sí mismo, era su doble, su reflejo, su contrario, su noche, su tentación, su propio inconsciente vuelto contra sí mismo” (Ibíd.: 121). Finalmente, todo espectador también vivía en la pieza identificándose con su propio tiempo, su propia conciencia; es decir, con el único tiempo, con la única conciencia que le era ofrecida.

En este sentido, la figura metafísica que resumiría el proyecto del teatro clásico sería la de la *presencia*. Si seguimos a Brecht, si nos tomamos en serio sus afirmaciones y sus disposiciones, confirmaremos que no hay posibilidad de proyecto crítico dentro de la figura exhaustiva de la presencia plena y eterna. Por eso la lección brechtiana nos dice que “las dramaturgias tradicionales son radicalmente falsas” porque son “dramaturgias de la abdicación” (Barthes, 2003: 66). Lo que está en cuestión en este punto es la cualidad primera (y última) de toda categoría de la metafísica occidental: la unicidad de sentido y su consecuente linealidad.

No es casualidad que en *El Piccolo...* las dos nociones puestas en cuestión en su pretendida condición de linealidad y unicidad sean las de *sujeto* y *tiempo*. Porque en el pensamiento canónico sobre la política ha operado -al decir de Étienne Balibar- una *ecuación generativa*, en la que “la humanidad del hombre (...) [es] identificada con el *sujeto* (o con la subjetividad)” y éste, por su parte, es pensado “a partir del horizonte teleológico de una coincidencia, o de una reconciliación, entre la individualidad (particular y colectiva) y la conciencia (o la presencia a sí mismo)” (Balibar, 2007: 163). Y porque la misma ecuación ha trabajado en relación al *tiempo* -demostrado en una sección de *Lire le capital* a la que volveremos- bajo la forma del encadenamiento en absoluta continuidad y contemporaneidad del tiempo en su pasado, su presente y su futuro. Asimismo, la historia de la filosofía nos enseña que ambas categorías son co-pertenecientes y que las cualidades de una pueden ser

referidas a la otra: figura plena y humanista del *tiempo*, figura lineal y progresiva del *sujeto*. De ahí la importancia de abordarlas juntas.

Tampoco es casual que las nociones de *tiempo* y *sujeto* aparezcan problematizadas tempranamente en las lecciones de althusserianas sobre Maquiavelo de 1962. Es allí donde nuestro autor se pregunta si el pensamiento del secretario fiorentino se encuentra *fundado* en una teoría de la historia o de la naturaleza humana:

¿No remiten los análisis de *El Príncipe* de manera implícita o explícita a una o dos teorías más generales que serían el *fundamento* de los análisis y de las conclusiones políticas de Maquiavelo? (...) ¿No encontramos un nivel de reflexión en el que se encuentran fundadas las teorías prácticas de El Príncipe? En otros términos, ¿No hay como fundamento del pensamiento de Maquiavelo a la vez una teoría de la naturaleza humana y una teoría de la historia? (2007: 227).

Con su respuesta Althusser caminará contra las enseñanzas apresuradas que han intentado aferrar el pensamiento de Maquiavelo junto con aquellos dos anclajes metafísicos. Althusser nos propone repensar estos dos (supuestos) anclajes de la teoría maquiaveliana preguntándonos, por un lado, si su fundamento es propiamente hablando una teoría de la naturaleza humana. No, porque entre los conceptos que propone Maquiavelo acerca del hombre, por una parte, “y los análisis que pretende fundar, por la otra, no existe ningún lazo; no existe deducción o génesis” (Ibíd.: 229). Acto seguido nos pregunta si su fundamento es una teoría de la historia como la expuesta al comienzo de los *Discorsi*. Y la respuesta sigue siendo negativa, porque el proceso infinito de los ciclos y de la repetición histórica descrito en los *Discorsi* contiene siempre una lucha que interrumpe el ciclo y *abre* propiamente la historia (Ibíd.: 234). Mediante esta doble negativa Althusser concluye que el pensamiento de Maquiavelo se nos revela “incapaz de fundarse ya sea en una antropología, ya en una teoría cíclica de la historia” (Ibíd.: 235). Su pensamiento aparece así sobre el fondo de

una contingencia fundacional no encontrando nada, ni nadie, que prefigure una consonancia final.

Por último, y más en general, Althusser condensó en una expresión famosa el triple problema de la política, el tiempo y el sujeto: “la historia es (...) un proceso sin Sujeto ni Fin(es)” (1974: 81). Quizás por eso también en la reflexión del autor aquellas nociones siempre van juntas. Hacia el interior de cada una de ellas Althusser pretende señalar un hiato que sugiera aquello que difiere de *sí mismo*. De este modo, si el cuestionamiento a la unicidad y linealidad de las nociones del sujeto y el tiempo tienen lugar, es porque el pensamiento hegemónico sobre la política ha intentado hacer de ellas su fundamento bajo el esquema de la *presencia*. La composición y la necesidad de este cuestionamiento althusseriano deberían pensarse bajo la figura de un juego infinito, habilitado por su propia finitud: un vacío, una ausencia, un centro que no es tal por estar ya-desde-siempre desplazado. Desde esta interrogación nuestro autor intenta pensar las categorías como un campo de batalla conceptual y político, no relacionando su ser con la verdad sino como “una apuesta política, un devenir o una relación de fuerzas, ellas mismas ‘interiores’ a su propio conflicto” (Balibar, 2013: 84). Pero veamos, ya sin rodeos, de qué manera se abordan en *El Piccolo...* las nociones de tiempo y sujeto en contraposición al esquema metafísico de la presencia.

### El tiempo está disociado

El problema de la temporalidad fue trabajado con insistencia en el círculo más próximo a Althusser durante los años sesenta, bajo la interrogación por las condiciones que permitirían formular el concepto de *tiempo histórico* desde el marxismo. La posibilidad de pensar y actuar en un tiempo por definición desajustado dependía de la capacidad que tengamos para dar cuenta del desarrollo complejo y desigual de la historia: deshaciéndonos de la pregunta por el Origen y el Fin de la historia, y consecutivamente introduciéndonos en la re-pregunta por el origen y el sentido *en* la historia. Junto a la categoría de *sobredeterminación* nuestro autor

descubría a la excepción como la regla, barriendo con una historia lineal del desarrollo continuo, que en su continuidad operaba como la historia de la manifestación o de la progresiva toma de conciencia. Dicha constatación nos obligaba a renunciar a toda teleología de la razón, para concebir a la historia como una relación de *producción* antes que de expresión. En este marco el marxismo debía formularse en abierto rechazo a toda filosofía de la historia, esto es, a toda teoría cerrada y escrita de antemano; precisamente porque dentro de esa historia no había lugar para la política<sup>6</sup>.

Hace un momento anticipamos que en la pieza dispuesta por Strehler -y en las grandes obras de Brecht- Althusser destacaba dos formas de temporalidad que señalaban una disociación interna imposible de sintetizar. Por un lado, la *estructura temporal de la crónica* en la que desfilan personajes anónimos, tipificados e intercambiables, sugiere “un tiempo detenido, donde nada ocurre que se parezca a la Historia, un tiempo vacío y sentido como vacío: el tiempo mismo de su condición” (1983: 111). Un tiempo que a medida que transcurre tiende al silencio y la inmovilidad. Fijado en la repetición, sin continuación ni efecto, sin esperanza ni porvenir. Pero a esa estructura le sigue, por otro lado, la *estructura temporal del drama*. Se trata de “un tiempo en el que no puede dejar de pasar algo de historia. Un tiempo movido desde dentro por una fuerza irresistible y que produce él mismo su contenido. Es un tiempo dialéctico por excelencia” (Ibíd.: 112-113).

La propia disociación sin síntesis entre las dos estructuras era la que le daba a la pieza de Strehler su profundidad. De un lado, un tiempo no dialéctico que transcurre sin una necesidad interna, que corre siempre indiferente a su otro lado. De ese otro lado, un tiempo dialéctico empujado por una contradicción interna que provoca su evolución y su resultado. La paradoja de *El nost Milan* -afirmará Althusser reverberando la sonoridad de las páginas más destacadas de *Contradicción y sobredeterminación*- es que

---

<sup>6</sup> Sobre estos temas sugerimos la revisión de “Contradicción y sobredeterminación (notas para una investigación)” y “Sobre la dialéctica materialista (de la desigualdad de los orígenes)”, ambos reunidos en *Pour Marx*; así como también a la contribución de Étienne Balibar en *Lire le capital*.

la dialéctica se juega, por así decirlo, lateralmente, entre bastidores [*à la cantonade*]<sup>7</sup>, en alguna parte, en un rincón del escenario y al final de los actos: esta dialéctica (...), la esperamos en vano: los personajes se burlan de ella. Toma su tiempo y no llega nunca antes del fin (...). Esta dialéctica llega siempre cuando todo el mundo ha partido (Id.).

¿De qué modo comprender aquella perpetua tardanza?, y antes que eso, ¿de qué dialéctica se trata? La dialéctica que nuestro autor señala en retardo no es otra que la hegeliana y su conciencia. Es por eso que estas páginas se encuentran en relación con la sección IV de *Lire le capital* donde Althusser se proponía realizar un *bosquejo del concepto de tiempo histórico* demarcándolo de la filosofía hegeliana. Siguiendo aquellas páginas podemos aislar dos características co-pertenecientes del tiempo hegeliano: la continuidad homogénea y su contemporaneidad, constituidas ambas por las cualidades de la *sucesión* y de la *simultaneidad*. Según esta concepción, se habilita lo que Althusser llamó un *corte de esencia*: una operación intelectual por la cual se opera un corte vertical del presente en el que todos los elementos revelados están entre ellos en una relación inmediata que expresa su esencia interna estructurada por un *presente rector*. De modo que

el presente constituye el *horizonte absoluto* de todo saber (...). La filosofía, por más lejos que vaya, jamás franquea los límites de este horizonte absoluto: aunque emprenda su vuelo en la *tarde*, pertenece todavía al día, al día de hoy; sólo es el presente reflexionando sobre sí, reflexionando sobre la presencia del concepto a sí mismo, el mañana le es prohibido por esencia (Althusser, 2004a: 105)

---

<sup>7</sup> La expresión francesa *à la cantonade* hace referencia a un acto de habla que no tiene un destinatario específico, y que al referirse a alguien o algo sólo puede hacerlo de modo lateral. La traducción viene indicada como la de un mensaje *entre bastidores* que se hace presente en el escenario a condición de no estar él mismo presente.

Esta composición de un tiempo continuo y contemporáneo a sí mismo, no es otra cosa que la concepción ideológica del tiempo constituido como tal en su linealidad por la unicidad de una conciencia. Esa es la dialéctica del drama de *El nost Milan*, la cual “da vueltas en el vacío, ya que no es más que la dialéctica del vacío, separada para siempre del mundo real” (Althusser, 1983: 115). Esta conciencia, no puede salir de sí por sus propios medios: “*necesita una ruptura, y el reconocimiento de este vacío: el descubrimiento de la no-dialecticidad de esta dialéctica*” (Íd. Resaltado propio). Althusser nos dirá que esa dialéctica no tiene derecho en el centro del escenario sino a uno de sus extremos, no tiene derecho a ser *la* historia sino a recorrer su camino lateral sin ser capaz jamás de invadirla ni mucho menos dominarla.

Esta *disociación* interna que descoyunta la dialéctica del drama es denominada por Althusser como “*estructura latente asimétrica-crítica*” o también como “*estructura de la dialéctica entre bastidores*” (Ibíd.: 117. Resaltado propio). Y nos sugiere que en las piezas de Brecht (como *Madre Coraje* o *Vida de Galileo*<sup>8</sup>) podemos reconocer la misma disociación entre formas de temporalidad

que no llegan a integrarse una en la otra, que no tienen relación la una con la otra, que coexisten, se entrecruzan, pero no se encuentran, por así decirlo, jamás; a hechos vividos que se anudan en la dialéctica, localizada, aparte, como en el aire; obras marcadas por una disociación interna, por una alteridad sin resolución (Id.).

Aunque no se trata sólo de coexistencia, cada una es a su vez la condición de posibilidad para que la otra pueda salir de sí misma. Este desequilibrio interno es el que da su dinámica a la pieza. Desequilibrio de la presencia y de la conciencia de sí que *abre* propiamente la historia: un tiempo esta vez sin presente rector, un tiempo

<sup>8</sup> El tiempo del drama opera según lo que Althusser denominó como *causalidad galileana*, asimilándola a la *causalidad lineal* que antes mencionábamos. Es curioso que Brecht ponga en cuestión este tipo de causalidad en una obra sobre la vida de Galileo, y deberíamos sospechar de esta coincidencia porque las elecciones de Althusser nunca son inocentes. Creemos que en el señalamiento a *Vida de Galileo*, nuestro autor nos sugiere en un mismo movimiento la necesaria deconstrucción de la *causalidad lineal* pero no para dejar de pensar cualquier determinación sino para comenzar a pensar la noción -aún innombrada- de *causalidad estructural*, de una necesidad inmanente en sus efectos.



que ya no se mide de la misma manera, precisamente por constituirse como tal lejos de toda medida. Se trata de piezas disociadas, que se niegan a hacer de la conciencia de sí del drama el centro que estructure su origen, su desarrollo y su final. El centro, si es que esa palabra aún tiene algún sentido, está en las piezas “siempre al lado” (Althusser, 1983: 119)<sup>9</sup>. El centro no es sino ese hiato, ese espacio que separa las dos formas de temporalidad y que al mismo tiempo las pone en relación constituyéndolas como tales. En el núcleo de la pieza ocurre ese desplazamiento del siempre ir más allá de la conciencia de sí, plena y acabada al *sin sentido* de una realidad, nuestra única realidad. Estamos frente a una compleja relación entre el sentido y su abismo, derribando el mito ideológico del origen y del final, al tiempo que lo precisa; pretendiendo tachar la necesidad histórica, al tiempo que reconoce la imposibilidad de su borradura definitiva.

Quizás sea el momento de evocar la figura de Maquiavelo, para que en su venida reúna estos fragmentos dispersos. Quisiéramos afirmar que la estructura interna de *El Príncipe* también está constituida por la disociación de la que hablábamos. Ésta se revela de manera sintomática cuando pasamos del capítulo 24 al 25 y finalmente al 26 en su *Exhortación a ponerse al frente de Italia y liberarla de los bárbaros*. Curiosamente, la Italia de la que nos habla Maquiavelo no es la de nuestros mitos, así como tampoco lo era la Italia de la que hablaba *El nost Milán*. Tampoco el pueblo es en absoluto mítico, un populacho que “no tiene más historia en la vida que en sus sueños” (Althusser, 1983: 108), como ese pueblo fiorentino nunca definido de manera precisa. Sin embargo con y contra esa materia disponible, hacia el “fin del acto” -hacia el final de *El Príncipe*- “aparece, en un breve relámpago, el bosquejo de una ‘historia’, la figura de un destino” (Id.): un acto histórico en negativo que señala

---

<sup>9</sup> Sería bueno disponer los términos de un debate entre esta problematización y la que llevará adelante de manera implacable Derrida unos tres años después en *La Estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. Entre tantas apuestas contenidas allí, nos interesa ahora recordar la siguiente: “a partir de ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse bajo la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar” (1989: 385). Abordar esto aquí exigiría un completo protocolo de lectura. Sólo quisiéramos dejar mencionado que si un debate se impone en el par de nombres Derrida/Althusser, el mismo podría comenzar por el espacio abierto en el *pendant* de estos dos textos: *El Piccolo...* y *La Estructura, el signo y el juego...*

una Italia por construir y unos bárbaros por expulsar. Lo que esta disociación refleja es un lugar vacío e inasignable, una estructura que al diferir el presente de sí mismo posibilita su enlazamiento. Esa estructura nos sugiere la pregunta que constituye el núcleo desde el cual analizar la lectura althusseriana de Maquiavelo: *¿cómo encadenar aquello que sólo puede aparecer bajo la forma de un distanciamiento, de un desencadenamiento por su eslabón más débil?*

Es por eso que Althusser insistirá en que es preciso hablar de una estructura latente en las piezas dispuestas por Brecht y Strehler. Porque cada pieza no se reduce a sus actores ni a las relaciones que éstos expresan sino a la *relación* entre dos formas de temporalidad que discurren paralelas sin encuentro entre lo pleno del sentido del tiempo del drama y el sin sentido de un tiempo vacío “que ninguna Historia mueve” (Ibíd.: 124). Cada uno de ellos por separado, *en ausencia de relación explícita*, señalan el rostro del otro: *su impotencia*. La de una dialéctica hegeliana que al moverse por ella misma nada mueve. La de un mundo sin sentido aparente a través del cual transcurrimos de manera tipificada, sin origen y sin final. La estructura de la dialéctica *à la cantonade* deja a la vista que la contingencia y la necesidad no agotan el mapa de lo posible, y habilita la posibilidad del encuentro contingente entre ambas estructuras temporales para provocar un cambio de terreno desde una temporalidad simple (sea de la crónica o del drama) hacia su impensada temporalidad plural y compleja<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Para construir el concepto marxista de tiempo histórico debíamos tomar distancia de la concepción hegeliana mediante dos movimientos: primero, la afirmación de un tiempo plural y no reducible al desarrollo de una conciencia. Segundo, ante la necesidad de pensar las diferencias de ritmos y las cadencias propias de esa multiplicidad de tiempos, era necesario afirmarlas en un fundamento (por más precario y contingente que éste sea). De modo que en el proyecto althusseriano “no estamos sólo frente a la afirmación de un tiempo plural (...) sino también frente a la teoría de la articulación de estos tiempos y el intento por redefinir radicalmente todo el sistema de implicaciones del concepto de historia (...) a través de esta articulación” (Morfino, 2013: 11. Traducción propia). De ahí la importancia de avanzar en una teoría de la articulación de los tiempos, es decir, de la *relación* entre elementos que sólo tienen existencia en cuanto tales por y para ella.

## El (cuestionamiento del) sujeto por fin cuestionado

Nuestro abordaje de la noción de sujeto llega tarde. Pero quizás sea posible, al sugerir los términos de un debate, hacer de este tópico retrasado un camino re-trazado. Althusser se inscribe en lo que Balibar denominó como *el episodio francés de la antropología filosófica*. En esta estela, y simplificando, se visualiza un movimiento de “deconstrucción del sujeto como *arché* (causa, principio, origen) y de una reconstrucción de la subjetividad como *efecto*” (Balibar, 2007: 164). De este modo se procedería a una destitución de la figura plena y humanista del sujeto, derribando los supuestos de autonomía o armonía preestablecida que sostienen su función teleológica. Es sabido, además, que para Althusser la interrogación por el *sujeto* incluye dos cuestionamientos sucesivos. Por un lado mediante la apuesta por el anti-humanismo teórico el autor inscribe a Marx en el movimiento que desde fines del siglo XIX puso en duda la propia figura del hombre, señalando que su revolución teórica habría significado una ruptura con todo concepto filosófico del sujeto asociado a los conceptos idealistas de origen y fin de la historia. Por otro lado, con el tratamiento de la relación directa entre las categorías de ideología y de sujeto, el autor reconocía a la segunda como instancia constituida por la primera.

Ahora bien, con este desplazamiento en el tratamiento de la noción de *sujeto* podríamos permanecer anclados en aquellas cualidades metafísicas de linealidad y unicidad que Althusser se empeñó en cuestionar. Es por eso que esta tematización no sería correctamente comprendida bajo el signo de un simple abandono de la cuestión del sujeto, sino más bien bajo el de una reformulación y nueva problematización. Es esta inflexión la que nos interesa, y encontramos en *El Piccolo...* una oportunidad para pensarla. Pero esta ocasión sólo emerge como tal mediante la sobredeterminación de otro texto. Estamos ahora en el capítulo 1 de *Machiavel et nous*, donde Althusser busca dar cuenta de la especificidad de la práctica política. Ante este desafío el autor desliza descuidadamente la categoría de *sujeto*, afirmando que el espacio de la práctica política “no tiene sentido más que por su sujeto, posible o necesario” (2004b: 58). Sabiendo el riesgo al que se exponía, nos propone inmediatamente que dejemos

de lado el término ambiguo de *sujeto* para sustituirlo por el de *agente*. Nada aclara, sin embargo, la introducción de esa nueva noción porque aquello que late de manera ambivalente dentro de la noción de sujeto es lo que hace que ésta emerja aún luego de rechazada. Por eso seguirá apareciendo en las siguientes páginas de aquel texto y el autor continuará tachándola, aunque bien parece esa tachadura una pasión inútil.

Dice Althusser que en *El Príncipe* ese lugar del sujeto de la práctica política es un lugar vacío para llenarlo. Pero nos sugerirá inmediatamente que ese espacio no es un lugar vacío sino, más específicamente, *dos*. Refiriéndose con esto al espaciamento indicado en la dedicatoria a Lorenzo de Medici, a esa diferencia irreductible entre la llanura y la montaña, entre el punto de vista del príncipe y el punto de vista del pueblo: “para conocer bien la naturaleza de los pueblos, es necesario ser príncipe y para conocer bien la de los príncipes es necesario formar parte del pueblo” (Maquiavelo, -1513- 2010: 34)<sup>11</sup>. Esta distancia, explica Althusser, es “el *espacio* de la práctica política” (2004b: 61). Pero tal como es concebido por el filósofo,

éste no es un *punto* asignable en el espacio, ya que el espacio de la política no tiene puntos y no es un espacio más que como figura: todo lo más hay *lugares*, en los que los seres humanos se reagrupan bajo relaciones. Y, en el caso de que fuera un punto, no sería fijo, sino móvil, mejor aún, inestable en su ser mismo (Ibíd.: 58).

No es casual que sea aquí donde Althusser recupere la equiparación realizada por Antonio Gramsci (2008a) entre *El Príncipe* y el *Manifiesto Comunista*. Señalando que, si bien hay una proximidad entre ambos, en el punto en el que estamos no hay identidad sino más bien diferencia. Según nuestro autor, el *Manifiesto comunista* es escrito bajo la unificación del punto de vista de clase y el partido de clase, siendo

<sup>11</sup> Que no se confunda esta distinción con la realizada por Maquiavelo entre los humores de los grandes y del pueblo. Se trata de otra demarcación en la que opera la dinámica del antagonismo irreductible entre los dos humores, pero que no se reduce a ella. Simplificando y agregando una hipótesis de lectura, si la oposición entre los grandes y el pueblo nombra el antagonismo que describe el desarrollo efectivo de la historia (como contradicción y antagonismo), la distinción entre el punto de vista del príncipe y el del pueblo se refiere al problema del sujeto que se constituye en aquel antagonismo y que a la vez lo constituye como tal.

estos uno y lo mismo: el proletariado. Pero en *El Príncipe* ocurre otra cosa. Si bien es cierto que Maquiavelo se sitúa en el punto de vista del pueblo, el príncipe al que le asigna la misión histórica es *lo otro* del pueblo; al tiempo que el propio pueblo no está llamado a hacerse príncipe. Existiendo así,

una dualidad irreductible entre el lugar del punto de vista político y el lugar de la fuerza y de la práctica política, entre el sujeto desde el punto de vista político, el pueblo, y el «sujeto» de la práctica política, el Príncipe. Esta dualidad, esta irreductibilidad, afecta *al* Príncipe y *al* pueblo. Siendo el Príncipe definido única y exclusivamente por la función que debe llevar a cabo, es decir, por el vacío histórico que debe llenar, es una forma vacía, un puro posible-imposible aleatorio: ninguna pertenencia de clase le predispone para cumplir su tarea histórica, ningún vínculo social le liga a este pueblo que debe unificar a una nación (Id.).

Así es como el filósofo llega a afirmar que en Maquiavelo, el lugar del punto de vista de clase y el lugar de la práctica política están dissociados, siendo ese “hiato” el que “sobredetermina los efectos precedentes” (Ibíd.: 64). Súbitamente y en un lenguaje heterodoxo, el francés intenta moverse (contra el pensamiento hegemónico en general y marxista en particular) entre la deconstrucción de la categoría de sujeto como identidad plena, y la disposición de un espacio irreductible en el que el sujeto emerge como necesario desde sus propias condiciones de imposibilidad. Sobredeterminando y rearticulando de un modo particular aquellas condiciones. Con Maquiavelo, Althusser se embarcaba en la tarea de pensar el lugar y el portador de una política entre el punto de vista del príncipe y el punto de vista del pueblo -¿qué es ese pensamiento sino un intento por asir el problema del sujeto de la política luego de su cuestionamiento?-, y lo hacía afirmándose paradójicamente en una indeterminación. Al sospechar que sin esa indeterminación no habría política posible, pretendía dar cuenta de la dualidad de los lugares y de la dualidad de los sujetos.

Señalando un escenario en el que la constricción de la necesidad y la dispersión de la contingencia no agotan el espacio ambivalente del sujeto; porque es éste, él mismo, el lugar de la ambivalencia.

Volvamos ahora a *El Piccolo...* para demostrar que si nos hemos alejado no es sino para reencontrarnos al final del camino. Allí, con el cuestionamiento al desarrollo lineal del tiempo venía encabalgada la crítica a la centralidad de un sujeto amo de su obra y de sus pesadillas: ese sujeto que nos daba el drama, sus condiciones y su dialéctica en un personaje central. En *El nost Milan* y en las piezas de Brecht -aquí Althusser ya no habla sino al pasar de Strehler-, ningún personaje “reúne en sí, en forma reflexiva, la totalidad de las condiciones del drama” (1983: 119). Nina o a su padre, Madre Coraje o sus hijos, Galileo o Andrea Sarti, aparecen divididos e incapaces de ser *por sí mismos* protagonistas y dueños completos de su drama. En *El Piccolo...* este cuestionamiento es abordado de modo sucesivo mediante el desajuste de las figuras del héroe y del espectador. Figuras que, para concluir, nos disponemos a analizar sucesivamente.

En el *teatro clásico*, el conflicto se identificaba con la conciencia de sí del *héroe* y a su vez el espectador se identificaba con él. En cambio, “en las grandes piezas de Brecht esta confusión llega a ser imposible en razón de su estructura disociada misma”. No es que -continúa Althusser- los héroes hayan desaparecido porque Brecht los hubiese tachado de sus piezas sino que “por muy héroes que sean (...) la pieza los hace imposibles, los destruye, a ellos y a su conciencia, y a la falsa dialéctica de su conciencia” (1983: 122-123). El héroe, en tanto sujeto constituyente, se revela como imposible en esta estructura disociada precisamente porque lo que está arruinado es la garantía de su univocidad. Ahora bien, tal como hemos expuesto, la tachadura de su imagen no implica el abandono definitivo de su figura. Estaríamos entonces ante un segundo movimiento que sobredetermina el clásico cuestionamiento del sujeto. Este movimiento parece corresponderse con lo que Balibar ha descripto como

*una alteración de la subjetividad* bajo las diferentes modalidades de una desnaturalización, de un exceso o de un suplemento (como dijo Derrida): a manera de oxímoron y en consecuencia íntimamente emparentada a la idea de una *condición de imposibilidad de la experiencia* (o de una condición de la experiencia como ‘experiencia de lo imposible’) (...). La subjetividad se forma o se nombra como la cercanía de un límite, cuyo franqueamiento está siempre ya requerido permaneciendo de algún modo siempre irrepresentable (Balibar, 2007: 164).

El antiguo discípulo de Althusser nos explica que este segundo movimiento es el que típicamente se ha llamado post-estructuralista, pero que sería más preciso caracterizarlo como un movimiento inmanente al propio estructuralismo. Esto es, del pasaje del sujeto como instancia constituyente al sujeto como instancia constituida; y de allí a aquello que hace que no sea él, a aquello que imposibilita el cierre por medio del señalamiento de la indeterminación y la negación inmanente a su clausura, “un momento de reinscripción del límite a partir de su propia impresentabilidad” (Ibíd.: 165).

Asimismo, seguimos en un tema que otro discípulo de Althusser ha caracterizado como propiamente brechtiano: el problema que surge al plantear la relación entre el personaje y su destino histórico, o en otros términos, “¿cómo representar el devenir de un sujeto y esclarecer a la vez el juego de fuerzas que lo constituye, pero que es también el espacio de su voluntad y sus decisiones?” (Badiou, 2009: 62). El sujeto existiría y sería reclamado, precisamente, por su relación con lo que por definición no le pertenece. De esta manera, ya no estaría constituido por una necesidad fáctica (el producto de una intención, consciente o inconsciente), y su sentido no estaría *en sí mismo sino siempre a su lado*: en sus márgenes, en ese límite donde sus condiciones de posibilidad (es decir, lo que se pretende de él), comienzan a estar referidas a sus condiciones de imposibilidad. De este modo el sujeto en tanto sujeción y subjetivación se negaría en el mismo momento en que se enuncia, siendo

como el proyecto político del cual debería ser parte: indispensable e imposible. De ahí que una indefinición proveniente del corazón de cada pieza nos haga cuestionar quién es propiamente el actor, cuál es la obra y en qué escenario tiene lugar. Una indefinición que antes que saldarse con una respuesta por ella y en ella, reclama más bien un salto fuera del escenario como el sugerido hacia el final de *El Piccolo...* mediante el tratamiento de la figura del *espectador*.

El cuestionamiento a la figura plena de la conciencia de sí denunciaba, a su vez, dos modelos clásicos de la conciencia espectadora delimitados por Althusser. Por un lado el de la *conciencia de sí* en el espectador, quien manteniéndose a distancia de la pieza asumiría la tarea de juzgar, criticar y deducir una conclusión. Por otro lado el modelo que invoca el concepto de *identificación* psicológica que propone una asimilación acrítica entre el público y el espectáculo. Althusser explica que de lo que se trata, no es de optar por uno u otro modelo sino proceder a la abolición de la *conciencia espectadora* misma. Primero, si la pieza en este teatro materialista no puede tolerar la conciencia de sí, ¿qué título tendría este espectador para asumir esa absoluta conciencia?: “de la misma manera que la pieza no contiene el ‘Juicio Final’ de su propia ‘historia’, el espectador no es el Juez supremo de la pieza” (Althusser, 1983: 122). El espectador ve la pieza, la piensa y la vive disociado. Segundo, el propio concepto de *identificación* con cierto personaje no alcanza a dar cuenta de la situación: “antes de ser la ocasión de una identificación (de sí bajo la especie de un Otro), el espectáculo es, fundamentalmente, la ocasión de un reconocimiento cultural e ideológico”<sup>12</sup> (Ibíd.: 123).

Tal como detallamos, el desequilibrio de la pieza -su estructura asimétrica, descentrada- es lo que explica la dinámica esencial de toda tentativa teatral de carácter

---

<sup>12</sup> El autor anticipa que las consideraciones vertidas acerca de la *identificación* como concepto analítico son preliminares, no pudiendo abordarlas más que de manera aproximativa. Lo que importa es la siguiente aclaración: “lejos de mí pensar en negar la eficacia de los procesos psicológicos en el espectador sentado delante del escenario, pero es necesario decir que los fenómenos de proyección, sublimación, etc., que pueden observarse, describirse y definirse en situaciones psicológicas controladas, no pueden, ellos solos, dar cuenta de una conducta compleja tan específica como la del espectador que-asiste-a-una-representación” (Althusser, 1983: 123). Siguiendo a Althusser, de lo que se trataría sería de elucidar la inserción de procesos psicológicos concretos como los de la identificación en un proceso que los excede como es el del *reconocimiento cultural e ideológico*.



materialista. Althusser consideraba que estas observaciones permitían pensar aquello que Brecht llamó el *Verfremdungseffekt* -efecto distanciamiento o efecto V-, mediante el cual pretendía crear una nueva relación crítica y activa entre el público y la pieza:

quería romper con las formas clásicas de la identificación, que mantenía al público en suspenso en relación con el destino del héroe y empleaba todas sus fuerzas afectivas en la catarsis teatral<sup>13</sup>. Quería poner al espectador a distancia del espectáculo, pero en una situación tal que fuera incapaz de huir de él, o de gozar simplemente. En una palabra, quería hacer del espectador el actor que acabara la pieza inconclusa, pero en la vida real (Ibíd.: 120).

Esta tesis brechtiana ha sido interpretada a partir de una serie de elementos técnicos, Althusser por su parte tenía sus propias pretensiones insistiendo en la densidad filosófica del *efecto distanciamiento*. Proponiéndonos entenderlo no tanto como un conjunto de técnicas, sino más bien “como un efecto general de la práctica teatral” (Althusser, 2011: 58), que operaría bajo el signo de lo que el filósofo denominó, en relación a Marx y Spinoza, como *causalidad estructural*: el reconocimiento de una estructura existente en sus efectos. Quizás es por esto que Althusser proponía traducir el *Verfremdungseffekt* como efecto *desplazamiento* o efecto *desajuste* [*décalage*]. De lo que se trata, es de producir una alteración en lo que afecta al conjunto de las condiciones del teatro. Habiendo un desplazamiento que resume todos los otros, *el del punto de vista*: “se debe abandonar el punto de vista de la interpretación especulativa del mundo (filosofía) o el juicio de la estética culinaria

---

<sup>13</sup> No omitamos aquí el índice de otro desacuerdo entre Gramsci y Althusser que debería interesarnos, porque lo que está en juego es la interrogación por la política *entre* la destitución y la institución de todo sentido. El italiano se ha valido explícitamente del término aristotélico de *catarsis* para indicar “el paso del momento meramente económico (o egoístico-pasional) al momento ético-político, esto es, la elaboración superior de la estructura en la superestructura en la conciencia de los hombres. Ello significa también el paso de lo ‘objetivo a lo subjetivo’ y de la ‘necesidad a la libertad’. (...) la fijación del momento ‘catártico’ deviene así el punto de partida de toda filosofía de la praxis; el proceso catártico coincide con la cadena de síntesis que resulta del desarrollo dialéctico” (Gramsci, 2008b: 47). Para Althusser nada de eso existiría precisamente por estar intentando descoyuntar esa dialéctica en la que el comunista italiano habita.

(teatro) y desplazarse, para ocupar otro lugar que es, en sentido fuerte, este de la política”<sup>14</sup> (Íd.).

A su vez, el efecto *distanciamiento* también se ha traducido como *extrañamiento* y como *desfamiliarización*. Lo cual nos hace pensar en aquello que sentimos frente al dispositivo teórico dispuesto por Maquiavelo, el cual se nos revela como inasible en el momento en que lo intentamos apresar (Althusser, 2004b). Sin embargo nosotros mismos al leerlo, al caminar junto a él entre centauros, leones y zorros nos vemos ya desde siempre atrapados por su disposición, digamos ahora, por la estructura latente de su obra. En un mismo movimiento él permanece inapresable y nosotros prisioneros de no se sabe bien qué cosa: presas de una extraña familiaridad, de una inconmensurable distancia y proximidad a la vez. Nos sentimos presentes en esa plaza de Cesena donde fue partido en dos mitades Ramiro de Orco dejándonos *estupefactos*. Aunque, a diferencia de la memorable historia reconstruida por Maquiavelo, permanecemos *insatisfechos*. Insatisfacción que nos recuerda a esa relación que por medio de un desplazamiento nos une, y mediante una identidad nos desplaza. Esta curiosa relación es la que en *El Piccolo...* lleva el nombre de *reconocimiento*<sup>15</sup>. El cual “supone, al principio, una identidad esencial (...) que une a los espectadores y actores reunidos en un mismo lugar, en una misma tarde” (1983: 124); pero que, como veremos a continuación, en absoluto se reduce a ella. Tal como dice Althusser, compartimos la misma historia y es allí donde todo *comienza*. No se debe sino a esto que seamos nosotros los lectores o espectadores, por anticipado

---

<sup>14</sup> Desde el punto de vista althusseriano en el teatro con Brecht, en la filosofía con Marx y en la política con Maquiavelo se han producido inflexiones, puntos de no retorno. Nótese que estas transformaciones acontecen en el -a falta de una mejor palabra- registro de una *práctica*. Es decir, no se trata de un abandono liso y llano o una inversión especular de los postulados del teatro, la filosofía o la política. Sino más bien de una subversión producto de su re-trabajo, de una particular re-disposición, desarticulación y rearticulación de sus condiciones internas. De las múltiples referencias posibles de la reflexión brechtiana sobre este punto, nos limitamos aquí a volver a algunos versos de dicha apuesta en *Sobre el teatro cotidiano*: “De esta manera el teatro de ustedes / se basará en la práctica. Podrán decir: nuestras máscaras / no son nada especial, puesto que sólo son máscaras” (Brecht, 2012:128).

<sup>15</sup> Aquí nos encontramos de lleno en un tema en formación que el correr de los años se constituiría en crucial de la problemática althusseriana, el de la *ideología*. Decimos en formación ya que permanecemos en 1962 faltando al menos tres años para que toda una serie de reflexiones sobre la ideología vayan articulándose en la problemática que luego conocimos. De todos modos, un elemento (de los más importantes) ya está presente en la materialidad del texto: toda relación ideológica -lo cual es una tautología- es en un mismo movimiento una relación de *reconocimiento* y de *desconocimiento*.

partes de la pieza misma, al tiempo que aquello que puede excederla. Nosotros los espectadores

de esta *mise en scène*, de este teatro que es a la vez su propio escenario, su propio texto, sus propios actores; este teatro cuyos espectadores no pueden ser espectadores, sino porque son ante todo actores obligados, sujetos a las restricciones de un texto y de papeles de los cuales no pueden ser los autores, ya que por esencia, *es un teatro sin autor* (Althusser, 2004a: 208).

Por eso, insiste Althusser, no importa demasiado que conozcamos el desenlace de la pieza, “ya que no desembocará jamás sino sobre nosotros mismos, es decir, todavía sobre nuestro propio mundo”. Y aquí nos preguntará, ¿queremos que ese reconocimiento ideológico se agote en la *dialéctica de la conciencia de sí* sin poder liberarse de ella? ¿Cuál es el destino de esta identidad tácita que posibilita el reconocimiento? ¿Pondrá en el centro del juego el espejo de su repetición infinita?,

o bien, ¿lo desplazará, lo rechazará hacia los costados, lo tomará y lo perderá, lo abandonará y volverá a él, lo someterá desde lejos a fuerzas tan extrañas -y tan densas- que termine, como esa resonancia física que quiebra un vaso a distancia, por no ser de repente sino un montón de astillas por el suelo? (Althusser, 1983: 124).

Tomando y perdiendo aquella identidad, afirmándola a su vez como diferencia. Identidad que se vuelve ella misma imposible por el desplazamiento que impone la estructura de la dialéctica *à la cantonade*. Reconocimiento descoyuntado por el inacabamiento que ya desde siempre le es propio al tiempo que lo excede en su sentido y que exige, sin más, un salto de la obra teatral “que comienza cuando termina el espectáculo, que no comienza si no para terminarlo, pero en la vida” (Ibíd.: 125).

## Antes del final

*“Pero es muy larga ya nuestra espera. / Por lo tanto, todo esto será / no mañana por la mañana, sino antes que el gallo empiece a cantar. // En este día de San Jamás / antes que el gallo empiece a cantar”*

Bertolt Brecht

En estas líneas recorrimos el rodeo de Althusser por el teatro como una de las formas que tuvo el francés de insistir en la interrogación por la política entre la necesidad y la contingencia. Ahora, antes que una síntesis -carente de sentido en la dinámica de nuestra dialéctica *à la cantonade*-, proponemos un comentario final que puede ilustrar la actualidad del autor y sus lecciones. Una consideración antes del final que, en un nuevo desplazamiento, sugiera ese punto en el que no dejamos de movernos desde que comenzamos. Aunque bien comprendimos con Althusser que éste, como la política, no es un punto ni está fijo.

Leyendo a Maquiavelo, Althusser tomaba nota de una precisa *lección de inmanencia*. En el mapa dispuesto por el fiorentino, se dibujaba un espacio en el que la figura del príncipe aparecía como un lugar a ocupar. Un lugar vacío y a la vez completamente lleno. Lleno de una materia existente que debería adquirir la forma que ese *Príncipe Nuevo* le diese. Maquiavelo pensaba la concreción de la unidad nacional “con los hombres tales como son, con la materia italiana tal como es, a partir de su realidad y de su diversidad caótica misma”. Por eso, no se trataba de “la proyección de una utopía sobre una materia, sino [de] la búsqueda de la inserción del plan político en la materia misma, en las mismas estructuras políticas existentes” (Althusser, 2007: 201). Como cabe deducir, aquí no había teleología posible ni en términos de potencia aristotélica, ni de desenvolvimiento hegeliano; imposibilitando que se asigne por adelantado a la necesidad de este proceso su punto de aplicación. Su comienzo era así anónimo e innombrable.

Pero, ¿qué buscaba explicar el italiano?, ¿qué hacía con esa descripción agobiante? Maquiavelo -dice Althusser- “explica *entre bastidores* que es preciso contar con las propias fuerzas, es decir, en el caso en liza, *que no se puede contar con nada*, (...) sino con lo imposible inexistente: un príncipe nuevo en un Principado nuevo” (2008: 218)<sup>16</sup>. La descripción de esta escena es el relato de una espera obstinada e impaciente. Tal como la de esa treintena de personajes de *El nost Milan* “que van y vienen en ese espacio vacío, esperando un no sé qué, que algo comience sin dudas. (...) que algo comience, en general, en sus vidas, donde no ocurre nada. Esperan” (Althusser, 1983: 108). Un estado de impotencia generalizada, espera impotente de un pueblo y de su “eterna posibilidad imposible” (Strehler, 1979) de ser otra cosa: desesperados *frente a un tiempo que ninguna Historia mueve*. Como lo que se aguarda es lo imposible mismo, a esa espera sin horizonte, luego de un punto y seguido le corresponde una infinita distancia, un contrapunto del que emerge sin relación lógica aparente una posible *lección de trascendencia*: la materia italiana al ser “puro vacío de forma, pura espera informe de forma”, al ser “una potencia vacía”, “espera que *de afuera* se le traiga y se le imponga una forma” (Althusser, 2007: 202).

¿Qué sería ese *afuera*? ¿Estamos frente a una recaída teleológica?, ¿es esto el aferramiento final a un Fin(al)?, ¿es el refugio en un Dios que había permanecido oculto aunque igualmente trascendente en su latencia? Si la cuestión de cualquier Dios es insistentemente tachada en la intervención de nuestro autor, su reaparición espectral debería servirnos no tanto para imputarle cierta teleología finalmente encontrada sino más bien para pensar lo que viene luego del reconocimiento de que no hay teleología propiamente dicha, de que no hay conclusión prefijada, ni totalización prescrita. Por eso, la intervención althusseriana no permitiría responder afirmativamente a aquellos interrogantes, tampoco la veintena de páginas que anteceden a este párrafo final. Pero sí es, cabe reconocer a falta de una mejor

<sup>16</sup> Introducimos una mínima modificación en la traducción, optando por la palabra *bastidores* antes que bambalinas para corresponderla con la traducción de *Pour Marx* realizada por Marta Harnecker. En cualquier caso, lo que importa es que en el original Althusser hace referencia a una lección de Maquiavelo mediante ese intraducible *à la cantonade*; indicio de que *El Príncipe* mismo es para Althusser una pieza descentrada. El original dice: “Machiavel explique à la cantonade qu’il faut compter sur ses propres forces, c’est-à-dire en l’espèce, ne compter sur rien, (...) mais sur l’impossible inexistant: un Prince nouveau dans une Principauté nouvelle” (1982: 147).

terminología, la apelación a *cierta* trascendencia. Apelación obstinada, inútil por imposible pero que tiene sus propios efectos. Esa será entonces, ahora, una *doble* lección de inmanencia; la que en un lenguaje típicamente althusseriano podría reconocerse como *existente en sus efectos*. Cierta trascendencia que sin duda es indispensable a toda obra teatral, a toda filosofía y a toda política.

## Bibliografía

- Althusser, Louis. *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Althusser, Louis. “Soutenance d’Amiens”. En *Positions*. Paris: Éditions sociales, 1982.
- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI, 1983.
- Althusser, Louis. “El objeto de El capital”. En Althusser, L. y Balibar, É. *Para leer el capital*. México: Siglo XXI, 2004a.
- Althusser, Louis. *Maquiavelo y nosotros*. Madrid: Akal, 2004b.
- Althusser, Louis. “Maquiavelo”. En Althusser, L., *Política e historia*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Althusser, Louis. *La soledad de Maquiavelo*. Madrid: Akal, 2008.
- Althusser, Louis. “Sobre Brecht y Marx”. En Althusser, L. et al. *Escritos sobre el arte*. Madrid: Tierra de nadie, 2011.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009
- Balibar, Étienne. “Acerca de los conceptos fundamentales del materialismo histórico”. En Althusser, L. y Balibar, É. *Para leer el capital*. México: Siglo XXI, 2004.
- Balibar, Étienne. “El estructuralismo: ¿Una destitución del sujeto?”. *Instantes y azares: escrituras nietzscheanas*. N° 4-5: pp. 155-172, 2007.
- Balibar, Étienne. *Ciudadano sujeto. Vol. 1*. Buenos Aires: Prometeo. 2013.
- Barthes, Roland. “La ceguera de madre coraje” en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

- Brecht, Bertolt. *80 poemas y canciones*. Traducción y selección de Jorge Hacker. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Madrid: Anthropos, 1989.
- Esposito, Roberto. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- García Del Campo, Juan Pedro. “Althusser: un trabajo sobre la ideología y sobre los límites del marxismo”. En Althusser, L., *Marx dentro de sus límites*. Madrid: Akal, 2003.
- Gramsci, Antonio. *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado Moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008a.
- Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008b.
- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. Madrid: Alianza, 2010 (Versión original 1513).
- Morfino, Vittorio. “Escatología à la cantonade: Althusser oltre de Derrida”. En *Décalages*: Vol. 1: Iss. 1, 2013. Disponible en: <http://scholar.oxy.edu/decalages/vol1/iss1/6/>
- Marchart, Oliver. *El pensamiento político posfundacional*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- Strehler, Giorgio. *Appunti di regia dello spettacolo El nost Milan, Prima Edizione*, 1955. Disponible en: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=30&imm=1&contatore=0&real=0>
- Strehler, Giorgio. *Appunti di regia dello spettacolo El nost Milan, dal programa di sala 1979/80*, 1979. Disponible en: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=20&imm=1&contatore=1&real=0>.

## Notas sobre la tragedia y el mundo de los hombres.

Notes on Tragedy and the World of Men.

Eduardo Rinesi\*

### 1.

Al comienzo de la última escena de *Hamlet* –la segunda del acto final–, el príncipe, de vuelta de sus peripecias en alta mar, de su escape del destino que le había reservado su tío Claudio y de su regreso, en un barco pirata, a Dinamarca, le cuenta a su amigo Horacio su aventura. Todo ese relato es muy interesante, pero lo que de él nos importa aquí es apenas el comienzo, la primera frase, el primer verso. En él, el príncipe, comentando con su amigo el estado de su alma, le dice:

*Sir, in my heart there was a kind of fighting* [5.2.4],

y al hacerlo produce seguramente la mejor síntesis de todo el argumento de la pieza. En *Hamlet*, en efecto, de lo que se trata es de la historia de un muchacho en cuyo corazón atormentado hay “una suerte de lucha” que le impide decidirse respecto al curso de acción que debería seguir, tironeado como está, por un lado, por un mandato moral: el que le da el espectro de su padre muerto en el diálogo que ambos sostienen en la explanada del castillo (y que consiste en la obligación, derivada de una moral de la caballería, del honor y la venganza, de reparar su infame asesinato matando él, por su parte, al asesino: su tío, el rey de su país y el segundo esposo de su madre), y por otro lado por *otro* mandato, *también moral*, que es el que le susurra a sus oídos lo que podríamos llamar una moral civil-burguesa, distinta, pero moral también, que es la que le indica que no hay que andar matando gente por ahí. Esas dos

\* Politólogo y filósofo. Investigador docente de la UNGS.  
Correo electrónico: [erinesi@ungs.edu.ar](mailto:erinesi@ungs.edu.ar).



morales, decimos entonces, son distintas, pero son, *las dos*, morales, y es exactamente allí donde radica el corazón de la tragedia. Hay tragedia, en efecto, porque existen en el mundo sistemas morales contrapuestos y en conflicto, entre los que no resulta posible decidir cuál de los dos (o de los más de dos) es más moral que el otro, porque cada uno tiene todo para decir a su favor.

Esta idea, muy sencilla, nos proporciona el primero de los dos motivos por los que, según vamos a proponer en estas páginas, la tragedia constituye un instrumento conceptual útil y apropiado para pensar los problemas de la política. Al fin y al cabo, hay política exactamente porque hay, en el mundo de las relaciones entre los hombres, conflictos entre sistemas de valores (de valores o de lo que sea: de necesidades, de expectativas, de creencias, de gustos, de intereses) antagónicos, por lo que ha podido decirse –como lo hace por ejemplo Claude Lefort, casi al pasar y como hablando de otra cosa, en un precioso librito titulado *¿Permanece lo teológico-político?* y dedicado a la *Historia de la Revolución Francesa* de Michelet– que el conflicto es uno de los “principios constitutivos” de la política, que no existiría si el mundo fuera todo armonía, anuencia y comunidad de criterios sobre lo bueno, lo justo y lo deseable. *Hay política porque hay conflicto*, y en ese sentido la tragedia, que tematiza siempre situaciones en las que el conflicto asume las formas más extremas (formas que hacen que esos conflictos que plantea no encuentren modo de ser procesados de manera de favorecer un desenlace distinto del peor: por eso es que puede decirse, de modo intencionalmente simple pero cierto, que las tragedias, dado el carácter radical e insoluble de los conflictos que tematizan, sólo pueden “terminar mal”), constituye un instrumento adecuado, un utensilio lleno de interés, una herramienta convincente y útil para pensar los problemas de la política.

Ahora: dicho, esto, corresponde establecer una necesaria distinción, que es la distinción entre la naturaleza de los conflictos que plantean dos *tipos* de tragedia diferentes: la antigua, de la que podemos tomar como modelo y paradigma la más clásica de todas, *Antígona*, de Sófocles, y la renacentista, de la que *Hamlet*, sobre la que aquí hemos empezado a conversar, es seguramente el más nítido ejemplo. ¿Y cuál es entonces la diferencia entre estos dos tipos de tragedia? Que si en la tragedia

antigua el conflicto es un conflicto *entre dioses o entre sistemas de dioses opuestos y enfrentados*, de cuyos valores los protagonistas de las piezas se presentan como abanderados, en la tragedia moderna, en cambio, esos sistemas de dioses (digamos, o traduzcamos, para que la cosa suene menos inverosímil: esos sistemas de valores enfrentados, esas morales enfrentadas) traban su lucha *en el interior del alma torturada de un sujeto*. Dicho de otro modo: que si en la tragedia antigua el conflicto es un conflicto *objetivo*, un conflicto entre sistemas de valores objetivamente existentes en el mundo, y del que los distintos protagonistas de la acción, cada uno de ellos entero y seguro y de una sola pieza, son los seguros y convencidos portaestandartes (no hay conflicto, no hay vacilación en los personajes de la tragedia antigua: ni en Antígona ni en Creonte, y esa ausencia de conflicto y de vacilación en sus espíritus es, si pudiéramos decirlo así, lo que más nos conmueve de ellos), en la tragedia renacentista, por el contrario, el conflicto es un conflicto *subjetivo*, un conflicto que tiene como escenario o como campo o incluso como objeto o como trofeo el alma de un sujeto (o de varios, o de todos: en *Hamlet*, por lo menos Claudio, Gertrudis y unos cuantos más están, también, sometidos a conflictos de valores típicamente “hamletianos”), porque es en –y por– esa alma que esos sistemas de valores enfrentados libran entre ellos la batalla.

Sin embargo, es importante que quede claro lo siguiente: la tragedia es una herramienta conceptual útil para pensar los problemas de la política –estamos diciendo– porque constituye un tipo de relato que lidia con uno de los elementos que constituyen la materia misma de la política, con uno de sus principios constitutivos, de sus componentes fundamentales. Pero eso no quiere decir que la tragedia sirva para pensar la política porque la política sea una actividad, un campo de problemas o una esfera de la acción humana de naturaleza trágica: no quiere decir que la tragedia sirva para pensar la política porque la política sea, ella misma, trágica, sino que quiere decir, muy por el contrario, que la tragedia sirve para pensar la política exactamente en la medida en que ésta, la política, *no es* trágica, en que la política es un tipo de práctica que es y que debe empeñarse en ser –y cuya propia dignidad se juega en conseguir, en efecto, ser– una práctica *no* trágica, una actividad *distinta* de la tragedia

que no cesa de acecharla, de rondarla (tal la actividad propia de los espectros, que es lo que la tragedia, la tragedia de la guerra, es para la política: así nos lo han enseñado Jacques Derrida en su *Espectros de Marx* y Ernesto Laclau leyendo ese libro de Derrida, y traduciendo por “rondología” el juguetón neologismo derrideano *hantologie*), de mostrarle su otro rostro posible, de señalarle el precipicio, el abismo de sinsentido donde ella misma podría caer si no tiene cuidado. La política, como la tragedia, tiene como su materia al conflicto, pero mientras el conflicto trágico es un conflicto que por su naturaleza (o por la torpeza de los hombres que se las deben ver con él) *no puede* resolverse, procesarse, canalizarse a través de instituciones que permitan que su resultado no sea una catástrofe, la tarea –y la propia dignidad, insisto: el propio sentido– de la política consisten en que el conflicto *pueda* procesarse, *consiga* no precipitarla en el desastre que la aguarda si fracasa: en que las fuerzas en pugna encuentren una forma de negociar sus diferencias, en que la sangre –como se dice– “no llegue al río”, en que los hombres logren permanecer siempre “un pasito más acá” del precipicio.

## 2.

Esta última figura me conduce nuevamente a *Hamlet*, a la escena inmediatamente anterior a la que acabamos de recordar, que es, entonces, la primera del quinto acto, que transcurre en el cementerio donde está siendo enterrada, en una prudente y despojada ceremonia, la bella Ofelia, y al interesante intercambio de palabras, pero sobre todo de trompadas, entre el propio Hamlet –que en esa escena está particularmente loco de dolor: acaba de enterarse de la muerte de la mujer a la que amaba– y el hermano de la chica, Laertes. Éste, acaso un tanto teatral en sus demostraciones de dolor, acaba de saltar adentro de la tumba, donde yace el cuerpo muerto de su hermana, para estrecharla en un último abrazo y pedir a los sepultureros, no sin patetismo, que echen con sus palas la tierra sobre ambos, muerta y vivo, para que ambos descansen eternamente juntos. Hamlet, que estaba oculto tras un árbol, una piedra o una lápida, sale entonces furioso de su escondite, preguntando a grito pelado

“Quién es ese cuyo desconsuelo / Se exhibe con tal énfasis, cuya expresión de pesar / Conjura a los astros errantes y los hace detener su curso / Para oírlo llenos de estupor” [5.1.221-4], y rematando con un enigmático

*This is I, / Hamlet the Dane* [5.1.224-5]

que por cierto ha motivado todo tipo de interpretaciones. Entre todas ellas, una que llama la atención por lo curiosamente errada es la que ha propuesto Jacques Lacan, cuya interpretación general sobre la pieza de Shakespeare está por cierto llena de interés, pero que en este punto parece equivocarse por completo al señalar que la frase de Hamlet demuestra hasta qué punto el muchacho está loco y perdido, que el príncipe nunca se había reivindicado como danés, que los daneses en general le daban náuseas y que ahora, como producto de la pérdida de control de sí que le provoca el dolor por la muerte de la pobre Ofelia, dice cualquier cosa: dice, a los gritos, que es danés.

Error de Lacan, y error serio, que lo arrastra enseguida a otro que ya comentaré. En efecto, Hamlet no dice, en la frase que acabamos de citar, que es danés, sino que es *el* Danés, con artículo y con mayúscula, o sea, que es el heredero legítimo del trono, y que ha vuelto a Dinamarca, después de sus aventuras marinas, para luchar por lo que le corresponde. Hamlet, que ya lo sabe todo y que sabe también que su tío, ilegítimo detentor de la corona, había querido sacárselo de encima a él mismo, ha vuelto a su país para pelear por lo que le corresponde, y su frase sólo puede interpretarse como una evidente declaración de sus intenciones y una abierta amenaza al rey, quien, a diferencia de Lacan, sí entiende bien qué es lo que está pasando, y por eso se apura a declarar que el príncipe está loco (“Oh he is mad Laertes” [5.1.239]) y a rogar que sea vigilado (“I pray thee good Horatio wait upon him” [5.1.260]). ¿Tiene razón Claudio? ¿Tiene razón Lacan? ¿No está acaso Hamlet, en esta escena, completamente loco: loco de dolor, loco de ira? ¡Claro que sí! Pero que esté loco no quiere decir que las cosas que dice en su locura no tengan sentido. Como había entendido bien, a pesar de todo, el estúpido Polonio, hay sistema en la locura del

muchacho (“Though this be mandes, yet there is method in’t” [2.2.200-1]), lo que quiere decir que hay sistema, hay razón, hay sentido en las palabras de Hamlet incluso en medio de su locura (“in’t”), y que por lo tanto no hay que suponer que Hamlet dice cosas razonables cuando está cuerdo y cosas irrazonables cuando está loco. Aquí, en esta escena, Hamlet, loco de enojo y de dolor, anuncia para el que sepa oírlo para qué ha vuelto a Dinamarca, dice que lo sabe todo, dice que es el legítimo heredero del trono de su padre y amenaza al rey de su país.

Y porque hace todo eso es absurdo suponer, como supone Lacan, que después de eso salta adentro del pozo donde está Laertes abrazado al cuerpo sin vida de Ofelia para agarrarse a trompadas ahí adentro con el pobre hermano desconsolado. A Lacan le viene muy bien semejante pretensión porque le interesa esa escena abismal donde ocurriría, debajo de la tierra, una lucha que no vemos, pero la verdad es que una escena así carecería de todo sentido teatral y de cualquier continuidad dramática con lo que acabamos de oír. Hamlet, en efecto, acaba de decir pomposamente “This is I, Hamlet the Dane”, y nadie dice una frase así, de esa dignidad, de esa solemnidad, para acto seguido arrojarlo gimnásticamente adentro de un pozo y agarrarse allí abajo a las trompadas con el pobre desgraciado que lo había ocupado. Por lo demás, basta seguir leyendo la pieza, donde, si no encontramos ninguna indicación explícita sobre los movimientos de los actores (como se sabe, Shakespeare era el director de sus propias piezas, y por eso en sus textos no encontramos las indicaciones que a veces querríamos tener sobre entradas, salidas, tonos o movimientos, que sólo podemos conjeturar), sí leemos el inmediato insulto de Laertes: “The devil take thy soul” [5.1.225], y enseguida el pedido de Hamlet de que su amigo quite sus manos de su cuello: “I prithee take thy fingers from my throat” [5.1.227], lo que revela manifiestamente que es Laertes quien ha saltado fuera de la tumba para atacar a Hamlet con violencia. También es evidente que Hamlet debe defenderse y sin duda se defiende, porque sólo así se explica el inmediato “Pluck them asunder” (“Separadlos” [5.1.231]) del rey. De manera que imaginamos bien la escena: al borde de la tumba donde yace el cuerpo muerto de la bella Ofelia, los dos jóvenes, enfermos de dolor y de odio, enojados el uno con el otro, forcejean y lanzan manotazos y trompadas,

cuidando al mismo tiempo, sin duda, el equilibrio, evitando caer, producto de esos movimientos seguramente torpes, en el agujero que se abre al lado suyo.

Esta imagen me parece muy potente, y esta potencia sola ya me alcanzaría, incluso si no hubiera otros motivos, para rechazar la interpretación de Lacan sobre este punto y sostener que la pelea entre los dos muchachos ocurre fuera y no dentro de la tumba, arriba y no abajo del abismo. ¿No configura así esta escena, especialmente poderosa, una magnífica alegoría de la vida y de las relaciones y los conflictos y las luchas de los hombres, que siempre los ponen, como decíamos un poco más arriba, *al borde del abismo*, a punto de caer al despeñadero que deben sin embargo empeñarse en evitar, porque allí, del otro lado de ese despeñadero, ya no hay más nada, ya no hay sentido ni política ni vida, y porque la tarea de la política, si pudiéramos decirlo así, y si pudiéramos resumir, diciéndolo de esta manera, cuanto hemos tratado de sugerir al final del primer apartado de este escrito, es exactamente la de evitar que los conflictos que separan y enfrentan a los hombres los lancen fuera del territorio en el que los mismos pueden (claro que de modo siempre precario, siempre provisorio: de eso tratan las mejores versiones de la teoría política contemporánea, y sobre todo las formas más sugerentes –como la que entre nosotros elaboró Laclau– de la teoría de la hegemonía) procesarse. Que la sangre –decíamos– llegue al río, que la política precipite en la tragedia que la acecha todo el tiempo y que esa misma política, si no quiere ser incauta en su modo de pensarse, no puede ignorar que está allí todo el tiempo al acecho, rondando, como un espectro que nunca va a quedar definitivamente sepultado, que siempre estará volviendo por sus fueros, para inquietarnos, para mostrarnos la precariedad de todas nuestras construcciones. Chantal Mouffe no dice algo distinto de esto que aquí estoy tratando de decir cuando sugiere que es necesario empeñarse en que la política tenga una estructura agonística y no antagonística, pero que ese empeño sólo será una forma lúcida de la política, y no una perfecta ingenuidad, si no desconoce que detrás de la escena “agonística” que a través de ese esfuerzo logramos construir el antagonismo radical sigue presente.

### 3.

Apenas un poco antes de que el cortejo fúnebre que traía el cuerpo de la pobre Ofelia entrara a escena, en el cementerio donde transcurre toda esta parte de la acción de *Hamlet* había tenido lugar uno de los más deliciosos pasos de comedia de los muchos que, bajo la forma de escenas bufonescas que a menudo interrumpen y amenizan las tragedias más tremendas y más pesadas, habitan toda la dramaturgia shakespeareana. En este caso se trata del diálogo entre un sepulturero y su ayudante, que mientras preparan la tumba donde –como sabremos después– irían a enterrarse los restos de la chica, discuten animadamente sobre las razones por las cuales el juez que intervino en el asunto determinó que pudiera recibir cristiana sepultura alguien que, según todas las apariencias, se había suicidado. El sepulturero (identificado por Shakespeare como “primer bufón”) sugiere entonces, mezclando de modo muy gracioso, en una fantástica parodia del lenguaje elevado y culto de los abogados, argumentos presuntamente leguleyos, estructuras también presuntamente silogísticas y latines mal articulados, que debía tratarse de un suicidio “en defensa propia”. “Debe haber sido *se offendendo*” [5.1.8], dice pomposamente el rústico enterrador (quien notoriamente equivoca la expresión, que debió haber sido *se deffendo*), porque solo así se explica que no haya recaído sobre el suicida o la suicida un castigo más severo. El segundo bufón no parece convencido, y es entonces cuando el primero, retomando el argumento, lo interrumpe para explicar, con tono profesoral: “Permíteme. Aquí está el agua. Bien. Aquí está el hombre. Bien. Si el hombre va hacia el agua y se ahoga, lo haya querido o no, el caso es que él va. Notad eso. Pero si el agua viene hacia él, y lo ahoga, él no se ahoga a sí mismo.” [5.1.13-6] *Argal* –dice entonces el bufón– (*argal*: mal latín por *ergo*, pero también humorística alusión al nombre del lógico inglés John Argal, que refuerza cómicamente el carácter presuntamente científico o riguroso de todo el argumento), *argal* –decía–, quien no se ahoga en el agua sino que *es ahogado* por ella no puede ser culpado.

Toda esta escena es tan graciosa que no tendemos a tomarnos muy en serio nada de lo que en ella dicen estos pintorescos personajes. Pero ya hace muchos años un notable crítico shakespeareano inglés llamado Harold Goddard nos advirtió que

había que tener cuidado con los pasajes en los que Shakespeare apenas parecía hablar en broma, sólo parecía querer distraernos y aliviarnos de la pesadez de lo que pasaba en las partes “serias” de sus piezas, porque lo que por regla general pasaba en esos pasajes humorísticos o bufonescos era que Shakespeare nos ofrecía, en otro registro y de otras formas, diversas referencias a (e incluso claves de interpretación de) lo que ocurría en aquellas partes “serias”, que no debíamos desatender. Podríamos dar muchos ejemplos de esto, empezando por la alusión –que tendrá lugar enseguida en esta misma escena bufonesca de la que aquí estamos comentando sólo un par de frases– al mito bíblico de Caín y Abel, en una obra que constituye, como es notorio, una manifiesta versión y reflexión sobre ese mismo mito. Pero más que detenernos en eso quiero aquí acompañar el argumento de Goddard y dirigir nuestra atención a la disculpa que en la escena siguiente a ésta que aquí consideramos, justo antes del duelo envenenado en el que se trenzarán Hamlet y Laertes, y en el que ambos perderán la vida, el joven príncipe dirige a su amigo, a quien ya oímos gritarle en el cementerio, un poco antes, y a quien adicionalmente le había hecho el daño irreparable de asesinar, en la famosa escena que tiene lugar en la recámara de la reina, a su imprudente y torpe padre, Polonio. Esas ofensas, juzga el rey Claudio y juzga el propio Hamlet, reclaman una disculpa, y Hamlet se la ofrece a Laertes en los siguientes términos:

Concededme vuestro perdón, señor, os he hecho daño;  
Pero perdonadme, como un buen caballero.  
Todos los presentes saben, y vos también  
Debéis haber oído, el modo en que me afecta  
Una cruel perturbación. Cuanto haya hecho  
Que a vuestra naturaleza, a vuestro honor y a vuestra nobleza  
Haya podido lastimar, lo proclamo aquí locura.  
¿Fue Hamlet quien agravió a Laertes? No: eso jamás.  
Si Hamlet está fuera de sí,  
Y no siendo él mismo hiere a Laertes,  
Entonces no es Hamlet quien lo hace, Hamlet lo desconoce.



¿Quién es el que lo hace? Su locura. Si es así,  
Hamlet es uno más entre los ofendidos.  
La locura del pobre Hamlet es su enemiga.  
Que mi rechazo, señor, ante esta audiencia,  
De toda mala intención, me absuelva  
En vuestros generosos pensamientos... [5.2.198-214]

Habría por supuesto mucho para decir sobre esta declaración de Hamlet, que nadie dirá que es la que espera oír de un héroe trágico: “No quise hacerlo...”, “No sabía...”, “No fue mi intención...” ¿Qué tipo de héroe –podríamos preguntarnos– es éste? Pero no vamos a preguntarnos esto, porque lo que nos interesa observar en este párrafo es en realidad otra cosa. ¿Qué cosa? La perfecta coincidencia entre el argumento que allí se desenvuelve y el que habíamos oído desplegar al simpático sepulturero en la escena previa. Como observa Goddard, en efecto, se trata *del mismo discurso*, donde lo “abstracto” o metafórico del agua se ha trasladado a lo “concreto” o material de la locura: no fue ella quien se ahogó, sino el agua la que la mató; no fue él quien cometió el crimen, sino su locura la que se lo hizo cometer. Pero más importante que destacar esta evidente concurrencia de los dos pasajes es señalar que el tema del que ambos tratan *es uno de los temas centrales de toda la pieza*. En efecto, ¿acaso uno de los temas fundamentales de *Hamlet* no es el del conjunto de fuerzas que, esquivas o indóciles a las débiles fuerzas de nuestra razón, nos gobiernan y dirigen todos nuestros actos? ¿Acaso el agua, la locura, los fantasmas, “los dardos y flechazos de la insultante fortuna” [3.1.58], no son otros tantos nombres para designar ese conjunto de cosas y de fuerzas que hay “en el cielo y en la tierra” [1.5.166], ese conjunto de cosas y de fuerzas de las que, como Hamlet le dice a su amigo Horacio, no puede dar cuenta la filosofía, pero que sin embargo organizan y conducen, con más fuerza que nosotros mismos, nuestras propias vidas? Vivimos expuestos, en efecto, a todo este conjunto de cosas y de fuerzas, incomprensibles o sólo parcialmente comprensibles, inmanejables o sólo en parte manejables, que se han llamado *fortuna*, *acaso*, *contingencia* (o “agua”, o “locura” o “fantasmas”), y que vuelven nuestra vida

insanablemente frágil, e insanablemente precarias, también, las tan necesarias como – siempre, constitutiva, inexorablemente– endebles fortalezas que levantamos para precavernos de su asalto.

Usé con toda intención las palabras “frágil” y “precarias”, pensando en los títulos de sendos preciosos libros de las filósofas norteamericanas Judith Butler, *Vida precaria*, y Martha Nussbaum, *La fragilidad del bien*, que con distintos tonos y a propósito de diferentes asuntos (Butler de los grandes temas de la política internacional contemporánea, sobre todo después del atentado contra las Torres Gemelas en el año 2001, Nussbaum de la filosofía y la tragedia griegas) subrayan este carácter constitutivamente inestable y quebradizo de nuestra existencia individual y – lo que aquí nos importa– colectiva, y la necesidad de que cualquier reflexión que se quiera lúcida y sagaz sobre la política se haga cargo de esta fatalidad: de la fatalidad de que vivimos siempre y necesariamente en un mundo del que no lo sabemos todo, del que no controlamos todas las variables y todas las posibilidades y en el que todo pende de un hilo que se puede romper en cualquier momento. Ésta es, entonces, una segunda razón para postular, como aquí venimos postulando, que el género de la tragedia tiene algo para decir sobre el mundo de la política, o que constituye, como decíamos más arriba, una herramienta conceptual útil, una puerta de entrada pertinente para pensar los problemas de la política: que la tragedia, que como vimos antes labora con esa materia constitutiva de la vida política de los pueblos que es el conflicto, también constituye una reflexión sobre el carácter frágil y precario de nuestra vida, y que no hay reflexión sagaz sobre la política que pueda prescindir de tomar en cuenta, como un dato esencial de nuestra existencia común, esa fragilidad y esa precariedad que le son constitutivas.

#### 4.

Usamos más arriba la palabra “dioses”, y podemos decir ahora que la misma nos ofrece uno de los nombres posibles para esas fuerzas que los hombres no podemos conocer ni controlar y que gobiernan nuestras vidas a su antojo, y quizás dar

un pequeño paso más y preguntarnos si acaso no hay aquí otro rasgo constitutivo, fundamental, del tipo de relato que propone la tragedia, uno de cuyos temas recurrentes es precisamente el de la desproporción entre los poderes relativos de los dioses y los hombres y el del modo en que los primeros se imponen inexorablemente sobre los segundos. En la versión que Sartre escribió en francés de *Las troyanas* de Eurípides, el discurso final de Poseidón deja clara esta desproporción y este imperio inexorable: el colérico dios, indignado por la estupidez de unos hombres que no paran de hacerse la guerra y destrozarse mutuamente, les dice a todos que ahora van a pagar por eso y que el precio de toda esta estupidez no es otro que su destrucción:

Ahora vais a pagar.  
Haced la guerra, estúpidos mortales,  
Asolad los campos y ciudades,  
Violad los templos y las tumbas  
Y torturad a los vencidos.  
Reventaréis.  
Todos,

final tremendo (son las últimas líneas de la pieza) que si con el “Todos” indica que, *desde el punto de vista de los dioses*, “todos” los hombres son iguales y no hay diferencias entre agresores y agredidos, entre vencedores y vencidos, entre grandes potencias imperiales y pequeños pueblitos asolados, porque al final del día *todos* (no importa de qué lado hayan estado en las absurdas guerras que libran entre ellos) terminarán aplastados por la cólera sagrada de los dioses, con el “Reventaréis” (“*Vous en creverez*”, escribe Sartre) subraya la perfecta inutilidad de ningún gesto de resistencia de esos hombres condenados frente a esa furia sagrada, irresistible, soberana. Lo que ese “Reventaréis” y lo que ese “Todos”, pues, destacan, es la absoluta, la radical asimetría entre la fuerza de los dioses y la de los hombres, el supremo poder de los primeros sobre los segundos y la irremediable destrucción final de éstos. Y lo que aquí estoy tratando de decir es que ése es un rasgo constitutivo,

fundamental, de la tragedia, al punto que casi puede servirnos como una definición. Digamos pues, recogiendo esta enseñanza, que hay tragedia allí donde los dioses se imponen sobre los hombres y los destruyen.

Es lo que pasa en todas las tragedias griegas, entre las que podemos incluir a la que más arriba usamos como ejemplo o paradigma. En *Antígona*, en efecto, los hombres (de nuevo: *todos* los hombres, desde el mismísimo rey de la ciudad de Tebas hasta la protagonista –súbdita, joven y mujer– que da nombre a la pieza) terminan destruidos, asolados, triturados en medio y por causa de las luchas que sostienen los dioses entre sí, y que arrastran a esos hombres, pobres criaturas impotentes, como marionetas. Pero si la palabra “dioses” sonara un poco antigua o un poco inverosímil, o si nos limitara a buscar todos los ejemplos que pudiéramos ofrecer de esta idea que aquí estamos desplegando en el acervo de las antiguas tragedias griegas o romanas, reemplacemos “dioses” por “muertos” y digamos que hay tragedia allí donde los muertos se imponen sobre los vivos, o vayamos un poco más allá y digamos que hay tragedia allí donde los viejos se imponen sobre los jóvenes, o demos todavía otro pasito y digamos que hay tragedia allí donde los padres se imponen sobre los hijos, y preguntémonos entonces si no es exactamente eso lo que pasa en las grandes tragedias shakespearianas. Como *Romeo y Julieta*, para citar una que todos recordamos bien, y que ejemplifica esto de manera transparente: en ella, en efecto, dos jovencitos pierden la vida absurdamente como tributo a un prolongado enfrentamiento entre generaciones ya enterradas de ancestros enemistados por motivos que ya nadie puede siquiera recordar. O como la propia *Hamlet*, por supuesto, donde un puñado de jóvenes, hijos de padres viles o ambiciosos o simplemente estúpidos (“These tedious old fools” [2.2.212], estos fastidiosos viejos papanatas, se dice y nos dice Hamlet refiriéndose a Polonio, pero es obvio que la expresión, que está en plural, tiene un alcance más vasto y general) mueren víctimas de las felonías y conjuras de sus mayores.

Así pues, la tragedia tematiza, de manera estilizada, estetizada, la circunstancia de que los hombres estamos siempre en las manos y a merced de fuerzas superiores a nosotros, que no controlamos y que en cualquier momento pueden destrozarnos, y

puesto que forma parte de la experiencia de nuestra vida colectiva la presencia y la supremacía de estas fuerzas caprichosas y tremendas, la tragedia nos resulta siempre, como venimos sosteniendo, un instrumento muy útil para pensar la política. Pero ahora querría agregar que este instrumento de nuestra reflexión teórica sobre nuestra vida colectiva es, al mismo tiempo que muy útil, muy parcial, porque es obvio que no habría vida en absoluto, o que no habría nada que pensar acerca de ella, si los hombres fuéramos *apenas* títeres pasivos de esas fuerzas, puros juguetes de los dioses. Para lo que aquí interesa: que no habría *política* si la tragedia lo dijera *todo* sobre nuestra vida colectiva, si nuestra vida colectiva fuera entera o pura o solamente trágica. Si hay política, en efecto, es porque los hombres estamos sometidos a un conjunto de fuerzas que no podemos terminar de dominar y tampoco y ni siquiera de conocer muy bien, pero *también* porque, a pesar de eso, solemos arreglárnoslas para no sucumbir al imperio de esas fuerzas. Porque, bien o mal (ya dije que en general bastante mal: de modo precario, inestable, incierto), logramos construir las fortalezas que, a pesar de todo, nos permiten desplegar esa vida nuestra “un pasito más acá” del abismo del sinsentido trágico en el que todo el tiempo corre el riesgo de precipitarse. Porque, a pesar de nuestra constitutiva fragilidad, a veces logramos, *nosotros*, imponernos sobre la fortuna, hacerles pito catalán a los dioses, salirnos con la nuestra. Los antiguos griegos, que inventaron tantas cosas, inventaron también el género teatral que les permitió pensar estas situaciones: las situaciones en las que los hombres se imponen sobre los dioses. Lo llamaron comedia.

En la comedia, en efecto, los hombres se imponen sobre los dioses, los vivos sobre los muertos, los jóvenes sobre los viejos, los hijos sobre los padres. Porque los hombres, los vivos, los jóvenes y los hijos son astutos, arrojados o –como diría Maquiavelo– “virtuosos”, pero también porque los dioses, los muertos, los viejos o los padres se revelan menos temiblemente omnipotentes que lo que podían parecer a primera vista. Es lo que le pasa a los dioses de –pongamos– *Las aves* de Aristófanes, quienes, viejos, cansados, torpes, son burlados por la astucia y la irresponsabilidad de dos pintorescos personajes, los disparatados Evépiro y Pistetero, que los desafían y logran ridiculizarlos. O lo que le pasa al decaído Zeus de *Poderosa Afrodita*, de

Woody Allen, que ni siquiera está en casa atendiendo los llamados de los hombres cuando éstos le dirigen sus plegarias, lo que obliga a los mortales –que en vano le dejan al más poderoso de los dioses su recado en el contestador– a arreglárselas y resolver por sus propios medios los enredos en los que se han metido. Y es por supuesto lo que les pasa a los jóvenes enamorados de *Sueño de una noche de verano* o de cualquiera de las comedias románticas de Shakespeare, en las que la astucia de los protagonistas –a veces auxiliados por los azares de la suerte, que en la comedia juega siempre a su favor, tanto como en la tragedia lo hace siempre en su contra– logra doblegar la resistencia a sus designios que le ofrecían los intereses, las ambiciones o los prejuicios de sus mayores. ¿Y no es también eso la política? ¿No es también la política, además de la comprensión del modo en que operan restringiendo nuestra libertad las fuerzas incontrolables del mundo, la capacidad para, en medio de esas restricciones, abrirnos paso y conseguir –siempre precariamente, siempre contingentemente: ya sabemos– por lo menos algunos de nuestros objetivos? ¿No hay acaso política porque los hombres nunca hacen la historia “en circunstancias elegidas por ellos mismos”, como escribió célebremente Marx, pero también porque, en esas circunstancias que ellos no pueden elegir, son siempre *ellos* los que “hacen la historia”?

## 5.

Si lo que acabamos de escribir es cierto, resulta que *tanto* la tragedia *como* la comedia (la tragedia como señalamiento de las determinaciones que operan limitando nuestra soberanía, la comedia como canto a nuestra libertad) son instrumentos conceptuales útiles para pensar la política, pero que ninguna de ellas resulta, sin lo que llamaré –recordando una figura utilizada en algún lugar por Emilio de Ípola– el “complemento gestáltico” de la otra, una forma sagaz de representárnosla, porque la política es lo que ocurre porque estamos determinados y porque somos libres, pero también porque ni esa determinación ni esa libertad son absolutas. Así, la tragedia y la comedia podrían funcionar, si pudiéramos escribirlo así, como los nombres

metafóricos de los bordes o de los límites externos del campo donde puede pensarse la política, que podemos tratar de tematizar, como aquí estamos haciendo, en relación con ambas y con los instrumentos conceptuales que nos proporcionan ambas, pero que no podemos *identificar* con ninguna de las dos, porque transcurre más bien en una zona intermedia donde los principios de una y otra se combinan y entremezclan. Desde el punto de vista de la teoría de los géneros teatrales, esa zona intermedia puede pensarse por analogía con el género del *drama*, género típicamente renacentista, shakespeariano, que, en efecto, integra y mezcla elementos propios de la tragedia y de la comedia, y al hacerlo nos ofrece una cosa diferente de esos dos extremos, menos estilizada, menos unilateral, y justo por eso más parecida a la vida misma. No es que en Shakespeare, claro, desaparezcan la tragedia y la comedia, sino que ni siquiera sus tragedias más tremendas y desesperantes dejan de encontrar todo tipo de elementos cómicos (por ejemplo –ya lo vimos– pasajes o personajes o parlamentos de carácter bufonesco), y ni siquiera sus comedias más amables dejan de tutearse con la tragedia que tienen siempre como fondo.

Los mecanismos y los modos de esta combinación y de esta mezcla son diversos. Uno que podemos comentar rápidamente es el de la metamorfosis: una pieza que comienza siendo una cosa se convierte, en el curso de su propio desarrollo, en su contrario. Es el caso de *Romeo y Julieta*, que tiene todos los temas, los atributos formales y las características de una comedia amena y divertida, con sus jóvenes enamorados y listos para burlar a sus mayores y huir de su ciudad, con su curita astuto y su nodriza pícaro, con sus juegos de palabras de doble intención sexual, con su truco del “veneno en broma” (que es exactamente el mismo que funciona sin el contratiempo que en este caso sobreviene en la mucho menos equívoca *Mucho ruido y pocas nueces*), pero... ¿Pero qué? Pero con un problema. Que es que, seguramente en el procedimiento mismo de escribir su pieza, en el curso mismo de su acción creadora de sus personajes inmortales, Shakespeare se da cuenta de que ha creado a dos jóvenes portadores de un amor tan absoluto, tan sublime, que es un amor que le “queda grande”, por así decir, al género mucho más prosaico, mucho más humano, demasiado humano, de la comedia, y que el único modo de estar a la altura de ese

amor sublime que ha creado es hacer que algo salga mal en ese plan tan divertido de engañar a las dos familias con el cuento de que la chica ha muerto, y matarla de verdad. Y para matarla de verdad Shakespeare necesita que el caballo que le lleva a Romeo la información sobre los detalles de ese plan no llegue a tiempo a su destinatario, que Romeo no sepa que la muerte de su amada es una muerte falsa, que él mismo se dé muerte entonces en su desesperación y que Julieta lo siga en esa decisión cuando despierte de su sueño. Que la comedia, en fin, se trastoque en su contrario: se vuelva tragedia. La metamorfosis aparece entonces, estamos sugiriendo, como la primera forma de la contaminación y la mezcla entre los géneros opuestos de la comedia y la tragedia en la fragua del drama shakespeariano.

Y lo hace en una pieza —ésta, *Romeo y Julieta*, que acá estamos recordando— cuyo propio *tema* es, si bien se ven las cosas, este mismo que preside la lógica de la relación entre los géneros de los que está hecha: el de la metamorfosis. Así lo han sugerido, en su muy interesante prólogo a su traducción de esta pieza shakespeariana, Martín Caparrós y Ema von der Walde, quienes indican que el tema de *Romeo y Julieta* es exactamente el de la transformación, *por efecto de lo intenso de su amor*, de los propios personajes de la trama, convertidos casi mágicamente, de los dos perfectos nabos (la expresión es de los autores) como los que se nos presentan en el inicio de la pieza en dos personajes sublimes, excelsos, elevados, por la fuerza de su propia pasión, a la altura de héroes inmortales. Así, el *tema* de *Romeo y Julieta* coincidiría lo que pasa con la *forma* de la pieza, porque lo que pasa con esa forma de la pieza (que es que se trastoca, que se metamorfosea en su mismo desarrollo) sería *lo mismo* que le pasa a sus protagonistas. De modo particularmente interesante Caparrós y von der Walde llaman la atención sobre el comienzo mismo de la pieza, sobre la primeras líneas de la pieza, en las que podemos oír un intercambio, que no importa considerar aquí en sus contenidos, entre dos personajes secundarios: uno de nombre Gregory y otro de nombre Samson. ¿Es un abuso interpretativo de Caparrós y von der Walde o un descubrimiento absolutamente sugerente la observación de que es seguramente a partir de estos dos nombres, *y como un señalamiento muy preciso de cuál es el tema*



*fundamental de esta pieza de Shakespeare que aquí estamos comentando*, que Franz Kafka construyó, muchos siglos después, el Gregorio Samsa de *La metamorfosis*?

La otra forma en que se opera, en Shakespeare, esta contaminación y mezcla de géneros opuestos es acaso un poco más compleja. En *El mercader de Venecia*, que es la pieza que vamos a elegir para ver el modo de funcionar de este otro mecanismo, todo transcurre como si se tratara de una comedia pura. En efecto, desde el título de la obra, *The comical history of the Merchant...* hasta el hecho de que, al final, sean los jóvenes y no los viejos, los hijos y no los padres, los que (de acuerdo al principio fundamental, que ya vimos, de la comedia) se salgan con la suya, todo parece indicar que esa historia constituye un ejemplo típico de comedia sin mancha y sin matiz. Sin embargo, sobre el final de la pieza nos cuesta compartir la alegría un poco bobalicona de los “ganadores”, y más bien experimentamos el tremendo dolor, la humillación, la pérdida, de los dos grandes derrotados: el viejo mercader homosexual y el viejo prestamista judío, sólo aparentemente opuestos en el plano más trivial de la contraposición entre morales religiosas que la historia presenta como la superficie exterior de su argumento, pero hermanados en el fondo en una identidad común (la de, digamos, “viejos derrotados”) que los opone a los jóvenes listos, frívolos, cristianos, heterosexuales y exitosos que los dejan a los dos, al final, convertidos en los dos perfectos desechos que terminan siendo. Shakespeare nos da todos los elementos, a lo largo de la pieza, para sentir una fuerte identificación, una fuerte empatía (no exenta de tensiones, desde ya: es con Shakespeare con quien estamos lidiando) con estos dos oscuros personajes, y el final de la pieza nos encuentra mucho más cerca de compartir con ellos su dolor que de querer correr a descorchar champán con la media docena de chicas y muchachos que los han arrojado a la desgracia. Así, la relación entre comedia y tragedia funciona aquí de un modo diferente que en el ejemplo de *Romeo y Julieta* que veíamos antes. Porque si allí lo que teníamos era una *metamorfosis* de un género en otro en el curso de la misma pieza, aquí lo que tenemos es más bien una estructura como de muñecas rusas, en la que por debajo de la muñeca exterior, aparente, superficial de la comedia aparece la muñeca agazapada, más oculta, más secreta, pero tal vez más verdadera, de la tragedia.

6.

Sobre la “muñeca superior”, sobre el manto amable y cordial que tiene *El mercader...*, sobre su faceta (su disfraz, su apariencia) de comedia, podrían decirse y por supuesto que se han dicho muchas cosas. Acá apenas sugeriré que, igual que en *Romeo y Julieta* la metamorfosis, la transformación, era *al mismo tiempo* el tema y la forma que presentaba y en la que se presentaba el drama (el drama, es decir –repito–, la combinación y mezcla de tragedia y de comedia), aquí, en *El mercader...*, la forma que presenta y en la que se presenta el drama, la forma en que se combinan y se mezclan la tragedia y la comedia, también es, al mismo tiempo que esa *forma*, el propio tema o contenido de la pieza. Quiero decir: Que si en *Romeo y Julieta* la pieza se transformaba o se metamorfoseaba de comedia en tragedia acompañando el proceso de metamorfosis de los propios protagonistas de la historia, aquí, en *El mercader...*, la tragedia “se viste de” comedia acompañando el proceso por el cual (justo ahí, en Venecia, en la ciudad de los carnavales y de la ópera, de las apariencias y de las mascaradas: Arnoldo Siperman ha llamado la atención con mucha sensibilidad sobre este punto) todos los personajes “se visten de” otra cosa, se disfrazan de otra cosa, se presentan como siendo algo distinto de lo que son. Todos pero sobre todo uno, y todos *menos* uno: todos pero sobre todo Porcia, protagonista fundamental de todo el enredo, que sostiene el papel principalísimo en la escena del juicio al mercader que se convierte, por el arte de su capacidad para manipular la situación, en el juicio al prestamista, según el característico tópico cómico (de *inversión* cómica) del “cazador-cazado”. Y todos menos Shylock, que es el único de todos que *no* actúa, que *no* finge, que *no* se viste de ninguna cosa diferente a lo que es, que es conmovedora “de una sola pieza”, y al que –en esa ciudad del teatro, de los disfraces y de las apariencias– así le va.

Pero no nos distraigamos. Porque lo que yo querría presentar aquí es una hipótesis sobre lo que aparece *debajo de* los disfraces y de las apariencias de *El mercader...*: debajo de la apariencia de comedia que presenta este drama de tragedia y

de comedia combinadas, superpuestas, debajo del primer rostro que nos muestra el juego de las muñecas rusas, cuando retiramos esa capa primera del encastre y miramos el rostro que aparece abajo: el de la tragedia. ¿Qué tragedia es ésta? Ésa es la pregunta que me quiero hacer. Y me quiero hacer esta pregunta porque sospecho que el tipo de tragedia que encontramos en *El mercader...* (el tipo de tragedia que aguarda bajo el manto superficial de comedia que presenta *El mercader...*, bajo el manto superficial de la comedia que finge ser y también es *El mercader...*) es una tragedia de características distintas a las que presentaba la que consideramos al comienzo de estas líneas: a las que presentaba *Hamlet*. Que la tragedia de *El mercader...* (que lo que *El mercader...* tiene, debajo de su apariencia de comedia, de tragedia) es una tragedia de naturaleza diferente a la tragedia de *Hamlet*. ¿Pero cuál es esa “naturaleza” de la tragedia de *Hamlet*?

En *Hamlet*, dijimos, encontramos una contraposición, típica, perfectamente trágica, entre dos sistemas de valores enfrentados. Como en *Antígona*. Sólo que si en *Antígona* esos sistemas de valores enfrentados estaban enfrentados *en el mundo* (en el mundo “objetivo”, dijimos, de los dioses), aquí, en *Hamlet*, esos dioses libran su batalla en el interior del alma atormentada de un sujeto. Pero que esos dioses libren su batalla en el interior del alma atormentada de un sujeto no quiere decir que esos dioses no estén enfrentados *en el mundo*, sino que el sujeto (este sujeto particularmente sensible a los mandatos que el mundo le dirige que es Hamlet) incorpora como voces que hablan *dentro suyo*, que *le* hablan a su conciencia torturada, a esas voces que expresan los distintos sistemas de valores que compiten en el mundo. En la escena bufonesca de *El mercader...* tenemos una simpática representación humorística de este tópico, central en la tragedia shakespeariana: como en los teatros de títeres que veíamos cuando éramos chicos, una especie de duendecito endemoniado le habla a uno de sus dos oídos al protagonista del monólogo en cuestión (el bufón Lancelot Gobbo: no viene al caso entrar en más detalles) recomendándole cierta línea de acción, y otra especie de duendecito, pero éste angelical, le habla *al otro oído* recomendándole una línea de acción exactamente opuesta. El simpático bufón protagonista de esta escena, asaltado simultáneamente por estas dos voces

contrapuestas y enfrentadas, no sabe bien qué hacer. Pues bien, los personajes de la tragedia shakespeariana están siempre sometidos a este tironeo: al tironeo, a la disputa entre sistemas de valores enfrentados, que están enfrentados en su alma, en su corazón, en su conciencia, *porque están enfrentados en el mundo*, y que están enfrentados en el mundo porque ese mundo está “fuera de quicio” (“The time is out of joint” [*Hamlet*, 1.5.189]): dividido, fracturado.

En *Hamlet*, esa división, esa fractura, es la que se abre –ya lo dijimos– entre los valores de una vieja moral medieval, caballeresca, del honor y la venganza, y una nueva moral civil-burguesa que, por así decir, “no termina de nacer”, pero que ya asoma con fuerza, en la conciencia atormentada del héroe de la pieza, señalando valores y caminos distintos de los que recomendaba la otra. Por eso, y aunque por supuesto deberíamos cuidarnos de no incurrir en ninguna simplificación abusiva, no nos equivocaríamos si leyéramos el conflicto de Hamlet, *por lo menos en un cierto sentido*, como un conflicto que “expresa” la tensión existente, en el tiempo histórico (como diría un sociólogo: de “transición”) en el que escribió su autor, entre los valores del mundo feudal y del mundo moderno, del mundo de la caballería y del de los negocios, del mundo de la fe y del de la razón. Por cierto, pensar las cosas de este modo nos pondría cerca de una interpretación del lugar de la tragedia en este tiempo de “transición” (y lo más importante: *de su desaparición después*) como la de George Steiner, quien en *La muerte de la tragedia* sugiere que este género literario, que había sido dominante en la cultura politeísta de los antiguos griegos y romanos, *pero que había desaparecido después durante los largos siglos de hegemonía cultural del cristianismo*, reaparece en Europa en los tiempos (¿nos atreveremos a decir “de nuevo politeístas”, pero de un politeísmo *de hecho*, de un politeísmo *de la transición*, de un politeísmo *de la crisis*: del politeísmo de la coexistencia entre los valores que “todavía no terminan de morir” y los que “todavía no terminan de nacer”...?) en que empiezan a crujir las certezas de la moral del medioevo, pero en que todavía no se afirman las del racionalismo moderno? La tesis de Steiner es que la tragedia es el género literario que corresponde a ese período de crisis que se tiende entre fines del siglo XVI y

comienzos del XVII, y que se extingue con la afirmación de las líneas maestras del mundo moderno.

Pero es que es ese mundo ya plenamente moderno el que representa Shakespeare en *El mercader...*, donde, sacando por la (ya lo dije: solo aparentemente central) contraposición entre los dos sistemas de valores encarnados en las figuras de los dos “viejos” de la pieza: el novotestamentario (pero moralmente “antiguo”: esta contradicción es interesante) Antonio y el veterotestamentario (pero moralmente “moderno”: *maquiaveliano*) Shylock, todo transcurre en un mundo ya plenamente moderno, capitalista, en el mundo de los intercambios mercantiles y financieros, de los *contratos* y del pleno imperio de una sola ley. Pero donde, a pesar de eso, no deja de haber –estamos sugiriendo– una tragedia. Una tragedia cuyas víctimas (Antonio, Shylock), a diferencia de las víctimas de *Hamlet*, no mueren, pero cuyas vidas quedan arruinadas, *desechas*. Porque si a Shylock los “piadosos” cristianos de Venecia le perdonan la vida y no lo matan, es solo al altísimo costo de exigirle que ceda a cambio, como prenda de semejante beneficio, como la “libra de carne” que la continuidad de su vida en sociedad reclama, nada menos que tres cosas: su fortuna, su identidad religiosa y su propia hija, y porque si a Antonio la “piadosa” Porcia lo recibe incluso en el calor del nuevo hogar que ha formado con su antiguo amante es solo al altísimo costo de exigirle, a cambio, que renuncie para siempre a él. Pero que renuncie *voluntariamente*: esa apariencia de libertad en la decisión de renunciar a ella es fundamental, y encierra todo lo que la genial intuición de Shakespeare anticipa de las teorías políticas del *contrato* medio siglo posteriores a él, y también nos enseña por qué es posible sostener que hay en esas teorías, *como en esta obra de Shakespeare que ahora estamos considerando*, un elemento de tragedia. Que hay una “actualidad de la tragedia”, estoy tentado a sugerir, jugando, en contraposición con el título del libro de Steiner que mencionaba hace un momento, con el de otro libro, más reciente, de Cristoph Menke.

¿Cuál es esa tragedia? No –decíamos– la de la contraposición entre un sistema de valores y otro, opuesto, entre los que los sujetos deberían decidirse: aquí, en *El mercader...*, todos los sujetos han decidido jugar las reglas del juego de una república

capitalista virtuosa de la que todo el mundo está –como en efecto lo estaban los venecianos de la época de Shakespeare, según nos lo han hecho saber Quentin Skinner y tantos otros historiadores de las ideas y de las instituciones políticas– muy orgulloso. Sino la de un sistema (ese mismo con el que todos los personajes están tan satisfechos, pero del que Shakespeare viene a decirnos que no es tan universalmente bueno como parece) que si por un lado no puede dejar de prometer a todo el mundo las posibilidades más plenas de realización de su autonomía y de su libertad, por el otro no deja de impedir a cada paso la realización plena de esa autonomía y de esa libertad *por lo menos a algunos*. No se trata pues (como *Antígona*, como *Hamlet*) de la tragedia de la contraposición entre dos mundos de valores enfrentados, sino de lo que llamaré la tragedia de la imposible relación entre el todo y las partes de ese todo, que siempre tienen que quedar, para que ese “todo” pueda funcionar, *por debajo* –si se me permite decirlo de este modo– de sus posibilidades plenas de realización, que siempre deben pagar esa *libra de carne* de sí mismas como cuota de ingreso a un juego social que no puede dejar de prometerles el pleno despliegue de todas sus potencialidades, pero que tampoco puede garantizárselos de veras y de manera efectivamente universal.

Estoy escribiendo mal lo que se ha escrito mucho mejor a propósito de algunas de las instituciones fundamentales –y de las categorías fundamentales con las que pensar esas instituciones– del mundo que solemos calificar como moderno, con sus promesas de realización universal y las posibilidades restringidas que ofrecen para consumarla. Es tarde y conviene ir terminando, pero usé más arriba la expresión “capitalismo”, y estoy tentado de remitir al notable ensayo de Eduardo Grüner sobre la revolución haitiana y –más todavía que eso– sobre Haití como *parte maldita*, como parte necesaria y *al mismo tiempo* excesiva del capitalismo planetarizado ya desde los años de la expansión colonial de las potencias europeas, que produjeron esa unificación del mundo bajo el imperio de unas banderas que prometían *liberté, égalité* y *fraternité* para todos los hombres, pero que *necesariamente* tenían después que impedirles a algunos de esos hombres el goce efectivo de eso que no podían dejar de prometerles. *Liberté, égalité* y *fraternité*, pero que los haitianos nos sigan trayendo

barato el azúcar y el café, porque si no todo el sistema se va al diablo. *Liberté, égalité y fraternité*, pero que los haitianos paguen con una libra de su carne la cuota social de un sistema en el que –como diría Jacques Rancière, cuyos temas no son otros que éstos a los que aquí les estamos dando vueltas– “no cuentan”. Ese “no contar” de una parte de un todo que sin embargo no puede dejar a esa parte afuera (que la necesita adentro, entonces, pero adentro y *no contando*: que necesita contar *con él*, pero no contar, no *tenerlo en cuenta*) es lo que aquí he presentado, por oposición a la gramática oposicional de la tragedia entendida como metáfora de una lucha antagónica entre un sistema y otro, como la gramática tortuosa de la tragedia del todo y de las partes.

Que es entonces la tragedia del capitalismo, pero también –para retomar *la otra* palabrita que dejamos escrita más arriba, y para aludir de esa manera, siquiera muy a la ligera, a un asunto fundamental en la discusión filosófico-política contemporánea– la de la república. Que es una *cosa pública*, como sabemos bien: un espacio de todos, un campo común. Pero que al mismo tiempo –contra lo que quieren hacernos creer quienes todos los días se rasgan las vestiduras contra las evidencias de la perduración de las más diversas formas de conflicto en medio de la aceptación común de las reglas de juego de ese espacio com-partido– una “cosa” peliaguda, un espacio de lucha, un campo... de batalla. Un espacio *com-partido*, decimos, y lo escribimos de este modo para llamar la atención sobre la presencia, en la propia materialidad de esta palabrita fundamental de nuestra lengua política corriente, sobre la tensión (sobre la “tragedia”) a la que aquí estamos aludiendo. Que es entonces la tragedia del capitalismo y la de la república, y que podríamos avanzar un poquito nada más para decir que es también la tragedia del *populismo*, en el sentido en el que Ernesto Laclau (ya lo hemos mencionado varias veces: estamos dando vueltas también sobre sus ideas) nos ha enseñado que esa palabra involucra la idea de un sujeto colectivo que es *al mismo tiempo* el “todo” de un cuerpo social (el *populus*, decía siempre Laclau) y una de sus “partes”: justo la parte pobre, la *plebs*, la parte que en general “no cuenta”, pero que quiere contar, y que quiere contar nada menos que como el propio todo, cuya “cuenta”, entonces, se revela siempre fallada o imposible.

En esta falla, en esta imposibilidad, nos ha enseñado Laclau desde sus primeros escritos sobre este asunto, y con creciente complejidad y sofisticación en los textos de los últimos años de su vida, no está el problema ni el pecado de lo que llamamos populismo, sino aquello que nos permite pensarlo como diciéndonos algo fundamental sobre la forma misma de la política. Lo que aquí hemos intentado sugerir es que esa forma misma de la política es la que se deja pensar, también, a través de una reflexión sobre el género de la tragedia.

### Referencias bibliográficas

- Butler, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Caparrós, Martín y von der Walde, Ema, “Prólogo” a su traducción de Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, Bogotá: Norma, 1999
- De Ípola, Emilio, *Metáforas de la política*, Rosario: Homo Sapiens, 2001
- Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid: Trotta, 3ª ed.: 1998
- Eurípide, *Les Troyennes*. Adaptación de Jean-Paul Sartre, París: Gallimard, 1965
- Goddard, Harold C., *The meaning of Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 1969
- Grüner, Eduardo, *La oscuridad y las luces*, Buenos Aires: Edhasa, 2010
- Lacan, Jacques, “Hamlet, un caso clínico”, en *Lacan oral*, Buenos Aires: Xavier Bóveda, 1983
- Laclau, Ernesto, *La razón populista*, Buenos Aires: FCE, 2005
- Laclau, Ernesto, *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires: Ariel, 1996
- Menke, Christoph, *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, Madrid: Visor, 2008
- Mouffe, Chantal, *En torno a lo político*, Buenos Aires: FCE, 2007
- Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid: Machado, 2003
- Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1996
- Rinesi, Eduardo, *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*, Buenos Aires: Colihue, 2ª ed.: 2011



- Rinesi, Eduardo, *Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia*, Buenos Aires: Gorla, 2ª ed.: 2014
- Rinesi, Eduardo, *Muñecas rusas. Tres lecciones sobre la república, el pueblo y la necesaria falla de todas las cosas*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2013
- Shakespeare, William, *Hamlet* (ed.: Philip Edwards), Cambridge: CUP: 1985
- Shakespeare, William, *The Merchant of Venice* (ed.: M. M. Mahood), Cambridge: CUP, 2003
- Siperman, Arnoldo, “La ley, la modernidad y el judío. Notas sobre *El mercader de Venecia*”, en *Servidumbre y exclusión*, Buenos Aires: Leviatán, 2013
- Skinner, Quentin, *Los fundamentos del pensamiento político moderno*, México: FCE, 1986, vol. 1: “El renacimiento”
- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, Caracas: Monte Ávila, 2ª ed.: 1991.

## Tragedia y política. Desde la Antígona de Sófocles a la Antígona Furiosa de Gambaro\*.

Tragedy and Politics. From Sophocle's Antigone to Gambaro's Furious Antigone.

Guillermo Lariguet\*

Fecha de Recepción: 25 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 10 de abril de 2015

**Resumen:** *En este trabajo abordo el papel que las tragedias clásicas pueden jugar en la reflexión filosófico política. Me centro, principalmente, en dos Antígonas: la de Sófocles de la Grecia antigua y la de Gambaro, de la Argentina de los 90, post-dictadura militar. Con instrumentos de la reflexión filosófica examino qué cabe entender por conflicto trágico en ambos casos. A su vez, intento mostrar el rol conceptual que la tragedia puede jugar en términos de comprensión de un cierto tipo de disenso político. Más adelante, me detengo en tres ejemplos de discusión filosófica, y también jurídica, en la Argentina contemporánea. La concentración en estos casos me permite reconstruir algunos problemas conceptuales en torno al uso del término "trágico". Concluyo con una sugerencia sobre un tipo de anacronismo sano que nos puede estar permitido a los filósofos. También hablo de una irrupción del filósofo en el escenario de la teorización académica y en el de los debates sustantivos sobre cosas que nos preocupan como sujetos morales y ciudadanos.*

**Palabras clave:**

*Tragedia, conflicto trágico, disenso político, Antígona, Sófocles, Gambaro.*

---

\* Agradezco la lectura minuciosa de Adriana Musitano a una primera versión del trabajo. Este trabajo era más extenso pero, por razones metodológicas plausibles que me hizo ver René González de la Vega, fue dividido en dos trabajos relativamente independientes: el otro se titula Tragedia y Carácter Moral. Comentarios al Saber del Error. Filosofía y Tragedia en Sófocles de Rocío Orsi, revista Discusiones (en prensa). Debo también agradecer muy especialmente a los asistentes al Seminario de Argumentación Jurídica y Ética del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, particularmente a los comentarios críticos de Juan Antonio Cruz Parcero, René González de la Vega y Gustavo Ortiz Millán.

\* Conicet, Centro de Investigaciones Jurídicas y Sociales, Universidad Nacional de Córdoba. Programa de ética y filosofía política.

**Abstract:** *In this paper I address the following question: the role that classical tragedies can play in political philosophy reflection. I focus mainly on two Antigone: Sophocles's ancient Greek and Gambaro, the Argentina of the 90 post-military dictatorship. With instruments of philosophical reflection I intend to examine what is meant by the tragic conflict in both cases. In turn, I try to show the conceptual role that tragedy can play in terms of understanding a certain kind of political dissent. Later, I concentrate around three examples of philosophical discussion, and legal, in contemporary Argentina. The concentration in these cases allows me to reconstruct some conceptual problems surrounding the use of the term "tragic." I conclude with a suggestion on a healthy kind of anachronism that we may be permitted to philosophers. I also speak of an irruption of the philosopher in the scenario of academic theorizing and in the substantive discussions about things that concern us as moral subjects and citizens.*

**Keywords:** *Tragedy, Tragic Conflict, Political Dissent, Antigone, Sophocles, Gambaro.*

## 1.

Como han puesto de manifiesto Vernant y Vidal-Naquet<sup>1</sup> o, en nuestros días la filósofa española Rocío Orsi<sup>2</sup>, la tragedia no sólo nos remonta al tratamiento obligado de problemas clásicos para la filosofía moral (como el tema del conflicto, la fortuna moral, la libertad versus el determinismo, etcétera) sino también compete a tópicos caros a la filosofía política, sea ésta concebida como “clásica” o como “contemporánea”.

La tragedia, en efecto, se puede concebir como una forma sofisticada de auto-reflexión sobre los límites y desafíos de una *polis* en cuanto tal. Dicho con otras palabras: la tragedia es un instrumento no sólo estético sino también de poderosa reflexión política. Esta reflexión no es llevada a cabo desde un punto de vista *arquimediiano*. Más bien, se trata de una reflexión concebida dentro de las propias

<sup>1</sup> Vernant, J-P y Vidal-Naquet, P. *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Tomos I y II. Madrid: Taurus, 1987 y 1989, respectivamente.

<sup>2</sup> En *El saber del error. Filosofía y Tragedia en Sófocles*. Madrid. Plaza y Valdés. 2008.

convenciones sociales asumidas por el trágico. A partir de las mismas, los poetas de este género llevan adelante un escrutinio crítico sobre la política y sus (inevitables) conflictos (trágicos). Precisamente, una de las tesis de Rocío Orsi, a la que he hecho referencia en el párrafo anterior, es que la tragedia es una forma de articular con instrumentos estéticos el *disenso político*.

De manera paradigmática, la *Antígona* de Sófocles, y en nuestros días y para la Argentina, la *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro, muestra cómo los ciudadanos, no sólo en la Tebas antigua, sino en las sociedades occidentales actuales, como la Argentina, podemos disentir, podemos oponer inclusive unos esquemas de valores contrapuestos a los vigentes, buscando transformar parcelas de nuestras comunidades políticas.

El desafío del disenso siempre ha sido, y seguirá siendo, el de hasta qué punto podemos plantearlo en forma individual o colectiva, con herramientas del propio sistema político o con herramientas extra-sistemáticas, que conduzcan a cambios sociales compatibles -o no- con otros valores a los que queremos dar importancia: como el futuro, la estabilidad, cierto orden y previsibilidad, etc.

Si el disenso, por otra parte, es defendido de una manera radical, la *pregunta empírica* sería hasta qué grado una sociedad podría digerir tal elemento disruptivo. La *pregunta normativa*, en cambio, es si siempre el disenso debe ser intransigente y hasta qué punto una sociedad –en este caso las contemporáneas- deben tolerarlo. La pregunta normativa, como se deja ver, nos enrostra con el problema de si tenemos criterios o meta-criterios fiables para dirimir qué disensos son razonables o no, e incluso para decirnos si la introducción de la palabra “razonable”, no marca ya una desmesura y falta de cuidado conceptual en el tratamiento del tema.

No está de más reiterar una idea básica ya anunciada y que guiará, en buena medida, este trabajo: las tragedias no son tramas puramente estéticas. El arte está puesto al servicio de la reflexión política.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Un ejemplo nítido de esta afirmación se encuentra en los dos siguientes textos. Rocco, Christopher. *Tragedia e Ilustración*. Chile: Andrés Bello Editor, 2000 y Rinesi, Eduardo. *Política y Tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2003.

La *tirantez* entre los valores evocados por la tragedia, en contraposición con los límites normativos de convenciones determinadas, es un tema que en sí mismo necesita de investigación. Si estoy en lo correcto, esto hace que el trabajo que someto a discusión aquí, cobre sentido.

En el caso de los griegos, el desafío mismo parecía experimentar límites tácitos. Como Rocío Orsi subraya esto es lo que acontece, por ejemplo, con la temática de la esclavitud. Aunque en las tragedias se avizora con terror y piedad la caída del héroe, del hombre noble, en situaciones de esclavitud, lo cual induce al espectador o lector a una especie de empatía e incluso de comprensión moral, no se llega tan lejos como para cuestionar la esclavitud como institución. Hay “esclavos por naturaleza” y esta convención en el mundo griego se vuelve infranqueable. De modo que las preguntas que me hacía párrafos atrás, la pregunta empírica (hasta dónde puede darse la tirantez del disenso con otros valores) y la normativa (hasta dónde debe darse) viene a ser respondida en el mundo antiguo a través de las mismas convenciones que son desafiadas. Si es así, hay algo de paradójico en todo esto y al filósofo le cabe identificar y exponer la paradoja.

Ahora bien, pese al obvio límite puesto por ciertas convenciones, lo cierto es que la tragedia se erigió en un revulsivo político no fácil de admitir por parte de ciertos filósofos. Como recuerda con acierto Rocío Orsi, Platón consideraba que los poetas son corruptores de un eje central para cualquier diseño político: la armonía entre distintos valores, armonía que debe ser el reflejo de una psicología moral de tipo coherentista donde los valores internos del sujeto moral se correspondan con la armonía en el ámbito de la razón pública.<sup>4</sup>

Digamos que la crítica platónica aparece también recogida por Aristófanes en su comedia *Las ranas*, donde Dionisos tendrá que dirimir cuáles de los poetas alojados en el Hades gana la contienda y vuelve a Atenas a escribir *buenas* obras trágicas. “Buenas” obras trágicas no parece indicar solo un buen desempeño escénico o estilístico. Bueno es un predicado que Aristófanes lanza en un sentido de refuerzo

---

<sup>4</sup> Una excelente crítica reconstructiva de la teoría política platónica y su encono hacia los conflictos trágicos se halla también en Hampshire, Stuart. *Justice is Conflict*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

de una moral exaltada de héroes o nobles, de una moral que eleva “types” a un baremo moral. Precisamente: por boca de Esquilo, Aristófanes dirá que la función de las tragedias debería consistir en mostrar caracteres *nobles* y no envilecidos. La idea de la tragedia cumpliendo un rol *moralizante* está en pugna, como se ve, con los dardos venenosos de Platón. Porque mientras Platón parece descartar de la república ideal al trágico por ser un corruptor, Aristófanes lo rescata en tanto las obras trágicas sean funcionales a la defensa de una cierta moralidad individual y política.<sup>5</sup>

La antes mencionada concepción de Aristófanes se replica, de algún modo, en *Las tesmoforiantes*, donde un Eurípides asustadizo y travestido de mujer, espía una asamblea de tesmoforiantes que quieren vengarse de él por hacerlas quedar siempre como mujeres asesinas, adúlteras o concupiscentes (pensemos en Clitemnestra, Medea, etc.). De nuevo, diría Aristófanes: las tragedias no tienen solo un componente político potencial o concretamente revulsivo sino también un esquema de moralización. Esto es así porque, en general, en la tragedia clásica, es el hombre *noble* el que experimenta la caída y el dolor por ello.<sup>6</sup> Es justamente el rasgo virtuoso de un agente moral o político lo que lo hace vivir con zozobra una situación trágica. Por contraposición, un vicioso se regodea de placer por los males inevitables a que

<sup>5</sup> Ambas dimensiones, la individual y la política, se hallan en el mundo griego antiguo, como sabemos, estrechamente ligadas.

<sup>6</sup> Una excepción está dada por la tragedia de Esquilo *Agamenón*. Este personaje no parece mostrar dolor por haber sacrificado a Ifigenia. Los coreutas se muestran extrañados de esta actitud y parecen sugerir que es *irracional*. En el fondo, pareciera que cierta concepción ética espera y demanda que mostremos nuestra nobleza de algún modo, incluso cuando nos hemos “ensuciado las manos” o *no hemos podido evitar* que se ensuciaran. Esta muestra de nobleza o virtud parece que viene de la mano de *tener que sentir algo*: por ejemplo, pena o dolor profundo por lo que tuvimos que decidir. Esta clase de consideraciones éticas forman parte de lo que en filosofía llamamos “psicología normativa”. Podría decirse que la ética no sólo se interesa sobre *cómo debemos actuar* sino también *cómo debemos sentir*, dado un cierto “carácter moral”. Harina de otro costal es cuán inteligible es la expresión “decidió” el agente x en tal caso asumido como trágico. Aristóteles podría pensar que a veces las acciones son involuntarias y no son reprochables; otras veces son acciones “mixtas”: mezcla de coacción externa que ejercen unos ciertos acontecimientos sobre un determinado agente más un tramo de decisión que podemos atribuir al agente. Este último tramo, el de la decisión del agente, podría suscitar algún tipo de evaluación positiva o negativa en términos de responsabilidad. Esta intuición da sentido a la concepción radical sartreana de libertad conforme la cual “se decide”, por tanto se “vindica libertad”, inclusive *contra el carácter trágico* de una situación. La idea de Sartre, me parece, podría ser plausible, por ejemplo, si desacreditamos el principio de “opciones alternativas”. Se podría pensar que este principio es falso a la hora de legitimar la noción de libertad de acción. El argumento sería que un cierto agente que se haya formado una cierta convicción *antes* de sufrir la coacción y luego decida por cierta opción, que de antemano había unido como la opción a seguir, no sería un agente falto de libertad. El punto es sin duda más complejo y no puedo aquí extenderme más.

conduce lo trágico. Un noble de espíritu no; es más, lo inquietante para una teoría moral basada en virtudes (en la versión platónica o aristotélica) es que son ellas mismas las que son parte del drama trágico, son causas, cuando menos parciales, del resultado trágico.

Pero, más allá de la imagen coherentista o armónico-platónica, y de la socarronería de Aristófanes, lo cierto es que los trágicos llegaron más lejos de lo pensado y lograron imponer a lo largo de la filosofía occidental formas estéticas de reflexión y auto crítica política. El mismo Aristófanes, en tono de mofa, planteará un fuerte disenso con el régimen democrático radical de Cleón, cuando en *Las aves* plantee, a través de la figura de Evélpides y Pisetero, la utopía o la “distopía”, según como se mire, de una ciudad gobernada por las aves, intermediando entre el cielo y la tierra, y dominando tanto a dioses como a hombres.<sup>7</sup>

## 2.

De cualquier modo, repárese en lo siguiente: El disenso al que estoy aludiendo con el ejemplo que acabo de citar referido a la obra *Las aves* presupone, desde un punto de vista de tipo conceptual, un conflicto entre, por un lado, los valores convencionalmente asumidos según cierta interpretación más o menos canónica o compartida y, por el otro, los valores proyectados por la obra de arte.

En el caso de la Antígona de Sófocles esto es muy claro, aunque no es del todo diáfano el hecho de que Creonte sea una especie de tirano fatal. Otra lectura podría indicar que Antígona simboliza valores arcaizantes (basados en vínculos de *philia*) mientras que Creonte está preparando el terreno para un Estado de Derecho en el que no quepan amiguismos<sup>8</sup>. Sin embargo, esta lectura podría ser considerada demasiado simple. De hecho, como relata Rocío Orsi, existen distintas capas de análisis diferentes para calibrar los valores que se están articulando en dicho conflicto.

<sup>7</sup> Véase Luri Medrano, Gregorio. “El canon del aire. La gestión política del deseo en *Las aves* de Aristófanes”, en *Arquitecturas celestiales*, Coord por Pedro Azara Nicolás, Jesús Carruesco García, Frontisi-Ducroix, Luri Medrano, 2012.

<sup>8</sup> Aunque parte de la “legitimidad política” de Creonte reposaría en que es un heredero de la corona de Tebas por razones de parentesco, o sea, *philia*.

Dejemos ahora a un lado el pasado estético y político griego antiguo y centrémonos en un dato de la Argentina contemporánea. En el pasado político reciente de Argentina, una artista de la talla de Griselda Gambaro, formulará, a través de una creativa *Antígona furiosa*, el problema moral y político de los muertos insepultos, de los “desaparecidos”, esa cínica y pseudometafísica expresión del general Videla.

Gambaro nos hablará del duelo sin término de los familiares de los “desaparecidos”, de eso que Adriana Musitano<sup>9</sup> con agudeza ha llamado la “muerte extendida”.

La Antígona de Gambaro, tildada por las *convenciones de la derecha*, como la furiosa o la loca, opondrá una dolorosa resistencia a los poderes de facto que quieren dejar el pasado sin revisar y que ven con beneplácito las leyes claudicantes de la obediencia debida y el punto final (y luego de los múltiples indultos menemistas). A través de una obra artística penetrante y de una puesta en escena impresionantes, Gambaro articula o pone nombre a aquello que está ocluido en la política de su momento y que no se puede articular o plantear, de momento, con esos términos críticos disensuales.

En mi opinión, Gambaro muestra un inteligente y angustiante disenso pero no entre *nomos* de la misma jerarquía, esto es, entre *normas de igual pretensión de validez*, sino entre el *nomos* de las leyes democráticas válidas, a partir de 1983, frente al *nomos* de las persistentes y residuales opiniones de facto de sectores de derecha o frente a las normas de facto de la dictadura que continuaban vigentes en el recuperado –pero todavía muy frágil-régimen democrático (en fase de transición).

Lo que Gambaro está poniendo en escena es algo así como una reanudación del viejo “conflicto” entre *nomos* y *physis*; una tensión entre una normatividad fuerte y válida frente a una normatividad de tipo “factual”, más oscura y problemática que los griegos vinculaban con la *physis*.

Digo “factual” porque el *nomos* genuino de las leyes democráticas encuentra oposición en normas de facto de una dictadura, muchas de ellas vigentes en los

---

<sup>9</sup> En *Poéticas de lo Cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte, 2011.



períodos de transición e incluso consolidación democrática. Y también “factual” sirve para incluir opiniones folk de sectores de derecha reacios a los movimientos democráticos.

Cuando, finalmente, digo una forma de *nomos* más oscura y problemática simplemente recojo una forma “folk” de hablar que busca cohonestar sus posturas factuales con la forma de argumentos basados en una interpretación restrictiva de la legalidad y la irretroactividad de las leyes<sup>10</sup>. Esta interpretación, sin embargo, debe y debió hacer frente a los argumentos de juristas, políticos y éticos que lanzaron el lema de la imprescriptibilidad de los delitos de lesa humanidad, junto a formas más amplias de interpretar la legalidad.

### 3.

Ahora pues, en nuestro país, dada su reciente y trágica historia dictatorial de los 70 la discusión filosófica, política, jurídica, social y ética, con cierto trasfondo trágico, no ha tenido conclusión. Veamos muy brevemente tres ejemplos de esta afirmación.

(a) El tema de los indultos de Menem, por ejemplo, como ocurrió con el caso Santiago Riveros llegado a la Corte Suprema de Justicia de la Nación, donde salvo por los votos en disidencia de Fayt y Argibay, se concluyó que los indultos en cuestión eran inconstitucionales<sup>11</sup>. El argumento decisivo fue la prevalencia axiológica de los derechos fundamentales y la convicción moral y jurídica de que las lesiones cometidas por los militares no prescriben nunca. La disidencia Fayt-Argibay planteó fundamentalmente que aquí se violaba el principio de legalidad y la prohibición de juzgar dos veces el mismo tipo de hecho.

---

<sup>10</sup> “Restrictiva” en el sentido que se apela a una visión puramente formal del Estado de Derecho sin considerar principios sustantivos de justicia, la carga normativa de los derechos humanos y y la fuerza moral de una democracia.

<sup>11</sup> Pan, Jorge, Bardazano, Gianella y Camaño Viera, Diego. “Inconstitucionalidad de los indultos por crímenes de lesa humanidad. Comentarios al fallo Santiago Riveros”, en *Anuario de Derechos Humanos*, N°. 4, Universidad de Chile, 2008.

(b) Los más recientes casos de obtención compulsiva de ADN en ciertos jóvenes a fin de determinar si su filiación genética coincide con la de sus padres actuales o si, en cambio, son hijos de parejas de torturados y “desaparecidos”. Por ejemplo, en el caso Vázquez Ferrá<sup>12</sup>, los jueces discutieron si había algún límite normativo para la búsqueda de verdad y justicia. La joven se oponía férreamente a que se le tomaran pruebas de ADN que significaran desconocer y eventualmente incriminar a sus padres actuales. El lema de la joven y la defensa, y que los jueces hacen suyo, tiene cierto aire kantiano cuando se dice “no usen mi cuerpo como medio en contra de mis eventuales victimarios”. Una frase algo enigmática por su manifiesta reluctancia a determinar la verdad al precio que sea, una movida anti-edípica que busca la manera de evitar la trágica verdad que podría ser altamente disruptiva del vínculo entre la joven y estos padres, genuinos o no. Una forma, quizás, de anticipo de un eventual auto engaño. Frente a esta utilización *extraña*, para no decir *desfigurativa*, de la tesis kantiana de la autonomía moral, la intuición contraria podría ser justamente la siguiente: que tiene prioridad la búsqueda de la verdad y el restablecimiento, mediante la misma, de cierta justicia. Y que, si somos seres guiados hacia el reino de los fines, es absurdo, ignorante o mal intencionado el uso kantiano para defender lo indefendible.

(c) Las nunca acabadas discusiones sobre cuál sería el mejor diseño institucional apto para hacer frente en forma lo más equilibrada posible a valores diferentes e inclusive opuestos. Me refiero a la discusión entre el típico diseño de castigo penal por el uso de la violencia estatal en forma sistemática, cruenta e ilegal<sup>13</sup> y la experiencia sudafricana con las comisiones de la verdad<sup>14</sup>. Mientras la primera forma de diseño, de forma prominente, mira al pasado y busca, en la medida de las limitaciones de información inevitables, reparar las faltas graves cometidas, la segunda mira más hacia el futuro buscando una especie de “reconciliación”.

<sup>12</sup> Véase Zavala Guillén, Ana Laura. “Que mi cuerpo no sea usado en contra de mis victimarios: el caso Vázquez Ferrá y los límites a la búsqueda de Verdad y Justicia”, *Universitas. Revista de filosofía, derecho y política*. Madrid, 2009.

<sup>13</sup> Sobre los problemas filosóficos de este diseño, valga recordar a Nino, Carlos. *Juicio al mal absoluto*, Barcelona: Ariel, 2006.

<sup>14</sup> Sobre esto véase Veitch, Scott. *Law and the Politics of Reconciliation*, England and Burlington: Aldershot, 2007.

Justamente Diego Tatián<sup>15</sup> y Claudia Hilb<sup>16</sup> discuten los alcances y problemas de una u otra forma de diseño. La intuición común a esta discusión, es que es algo vana la pretensión de acomodar en una armonía perfecta todos los valores en juego. Por caso, una sensibilidad por cierta forma de diseño logra justicia pero a lo mejor no logra la mentada “reconciliación”, la otra mira hacia el futuro pero tiene una cierta debilidad, pues asumir los delitos y buscar el perdón pueden parecer condiciones insuficientes para la anhelada o no anhelada reconciliación.

Los tres ejemplos planteados arriba, cada uno a su modo y con su peculiaridad, ponen sobre la mesa de reflexión filosófica, dos cuestiones: el conflicto presunto entre valores, que incluso se alega a veces que tiene rasgos trágicos y el tema del disenso.

Yo diría que el primer caso, Riveros, muestra una diferencia interpretativa en los miembros de la Corte, entre la mayoría y la minoría. Mi intuición más directa es que una lectura del caso bajo la mirada de *erizo* de Ronald Dworkin no vería un conflicto trágico genuino aquí. Como se sabe, en su obra *Justice for Hedgehogs*, el autor norteamericano argumenta a favor de la unidad holística y armónica del valor: los valores, a contrapelo de lo que piensan los zorros, no forman muchos departamentos en conflicto sino uno solo que puede mostrarse en cadenas de coherencia. Así, frente a la disidencia Fayt-Argibay, Dworkin podría demolerla planteando una forma más robusta, sustantiva y holística de concebir el valor de la “legalidad”, que no entre en conflicto con la necesidad de hacer justicia declarando la nulidad del indulto de Menem. Sin embargo, las cosas son más complicadas de lo que esta apreciación puede sugerir.

Antes que nada, desearía ser todo lo cuidadoso que fuera posible. Primero, creo que el empleo del predicado “trágico” para calificar el tipo de conflicto que se plantearía en al menos alguno de los casos antes ejemplificados, adolece de una ambigüedad que es preciso denunciar. Esto me parece muy claro en el caso b) referido a Vázquez Ferrá.

---

<sup>15</sup> “¿Fundar una comunidad después del crimen? Anotaciones a un texto de Claudia Hilb”, *Discusiones*, Bahía Blanca, 2013.

<sup>16</sup> “Cómo fundar una comunidad después del crimen: Una reflexión sobre el carácter político del perdón y la reconciliación, a la luz de los Juicios a las Juntas en la Argentina y de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en Sudáfrica”, *Discusiones*, Bahía Blanca, 2013.

Así, en el fragor de una discusión filosófica intensa sobre este punto, Juan Antonio Cruz Parceró me formuló una distinción que me parece sumamente útil para dismantelar la ambigüedad a la que aludí párrafos atrás, en el uso del predicado “trágico”. Veamos.

El caso Vázquez Ferrá muestra una dimensión “subjetiva” y otra “objetiva”. Desde el punto de vista “objetivo”, uno podría admitir, por hipótesis mental, que el diseño institucional democrático, fruto de una cierta madurez moral en la sociedad Argentina, cuenta con una importante batería de recursos conceptuales y normativos para resolver en forma adecuada este caso<sup>17</sup>. Por ejemplo, normas imperativas de *ius cogens* que sancionan la apropiación ilegal de niños, el secuestro de personas, la tortura, etc, etc, más las convenciones internacionales y las disposiciones de orden doméstico que otorgan prioridad axiológica a los derechos fundamentales, indican que la prueba de ADN es lícita, tanto desde el punto de vista jurídico, como moral. Esto

<sup>17</sup> No estoy diciendo que, desde lo que llamo la dimensión “objetiva”, el carácter trágico de un caso conflictivo desaparezca *ipso facto*. En una discusión sobre este punto, Gustavo Ortiz Millán me propuso desconfiar de la idea según la cual la evolución de instituciones que desarrollan recursos conceptuales y normativos complejos hagan desaparecer conflictos trágicos. Concedo que no hay garantías de hierro a este respecto. No obstante, si admitimos la creciente madurez moral e intelectual de nuestros recursos conceptuales y normativos, madurez obtenida en parte por el aprendizaje que ciertos conflictos trágicos nos han dejado en el pasado, entonces se abre un horizonte al menos parcial para enfrentar mejor *algunos* conflictos. Es curioso, sin embargo, que Gustavo formule esta desconfianza. A él se le podría aplicar, en parte, el lema: *tu quoque*. Veamos por qué digo esto. Hace algunos años Gustavo Ortiz Millán publicó un interesante y valiente libro titulado, sugestivamente, *La moralidad del aborto*. Muchos intelectuales, incluidos los jueces de la Suprema Corte de Justicia de México, intervinieron en la discusión de si la ley del DF permisiva del aborto para los tres primeros meses de embarazo de una mujer era constitucional o no. El ético sabe que, más allá de la discusión jurídico-constitucional, hay que dar respuesta a los problemas conceptuales, valorativos y normativos que emergen al intentar responder a la licitud o ilicitud –en este caso moral– del aborto. En dicho debate, varios filósofos parecían admitir el carácter trágico y conflictivo de algunos casos de aborto: demasiada consideración hacia la disposición del propio cuerpo y plan de vida de la mujer sacrificaban los intereses del feto y viceversa. No obstante esta profunda duda, Gustavo no hesitó en titular su libro –yo diría que en tono algo provocativo– como *La moralidad del aborto*. Es decir: su título echa mano, sin quererlo, de lo que llamo la dimensión objetiva, y considera que el carácter trágico del caso se ha evanescido; de lo contrario, sería una contradicción en los términos titular el libro con el aplastante adjetivo “moralidad” del aborto. El aborto se vuelve “moral”, en tanto he dado una respuesta que liquida el carácter trágico del caso o, al menos, lo aminora considerablemente, alegando, por ejemplo, que en cierto lapso, los intereses de la mujer cobran mayor peso y que autorizarle el aborto es algo así como el “mal menor”, todas las cosas consideradas. Como sea, tras este aparentemente largo rodeo de mi reflexión a pie de página, intento solamente mostrar un problema aquí. Parece que la fenomenología del mundo nos plantea unos casos o conflictos duros de resolver, donde la duda es si contamos con criterios correctos, todas las cosas consideradas, de solución, sin pérdida moral. Esta cuestión apunta a un rasgo trágico de ciertos casos del mundo. El título del libro de Gustavo pasa olímpicamente por encima de esta cuestión o, convenientemente desde un punto de vista retórico- persuasivo, la soslaya.

sería parte de un *nomos* genuino, fruto de madurez moral y política. Sin embargo, desde el punto de vista subjetivo, del mundo perceptual y emocional de Vázquez Ferrá, la prueba compulsiva de ADN la pone en una senda trágica: ella no quiere saber la verdad, no quiere destruir el lazo que la une a sus actuales padres (biológicos o no). Desde este punto de vista, ella vive esta experiencia de jueces que le imponen la prueba, no como *nomos* sino como *physis*, como una fuerza violenta que puede destruir su vida. Esto sin duda tiene un componente trágico, más allá de que el *nomos*, desde el punto de vista objetivo, considere que el caso tiene una respuesta correcta, todas las *normas* consideradas.<sup>18</sup>

El caso Vázquez Ferrá, como en una genuina tragedia, no puede tener más aire paradójico. Recordemos, por ejemplo, que el mismo afán de “saber la verdad” es lo que lleva a Edipo, rey de *Tebas*, al desastre y a su triste final en *Colono*. Aquí, por el contrario, hay un férreo deseo de no saber la verdad.

Ahora bien, vayamos ahora al último ejemplo, el que atañe a la discusión sobre los diseños institucionales idóneos para lidiar con nuestro pasado: si las comisiones de la verdad o el castigo penal. En esta discusión Tatián-Hilb, me atrevería a conjeturar, no parece vislumbrarse tragedia genuina, al menos no en un sentido objetivo como el que formulé párrafos atrás. Es verdad que un diseño podría *tender* más hacia el pasado (el del castigo) y otro más hacia el futuro (la comisión por la verdad)<sup>19</sup>, pero, salvo prueba en contrario, no se avizora un horizonte funesto como el que acompaña trayectorias como las de la Antígona Sofóclea o, incluso, la *Antígona Furiosa* de Gambaro.

Me temo que, ante nada, es preciso, desmadejar algunas confusiones responsables del abuso del término trágico para abordar discusiones de este tipo. Los conflictos generados por crisis o transiciones entre valores, claro que pueden ocurrir, pero nuestro equipamiento intelectual, fruto de siglos de maduración intelectual, no tiene por qué experimentar *siempre* el destino o hado fatal de las tragedias griegas.

<sup>18</sup> Más no todas las *cosas* consideradas. Entre esas “cosas” está la dimensión subjetiva de lo trágico a la que aludo en el cuerpo de este trabajo.

<sup>19</sup> Digo “tender” por cuanto no hay una necesidad analítica ni política de que, por ejemplo, el castigo solo mire al pasado: la idea es que sin castigo justo, no hay futuro justo. De igual modo, las comisiones por la verdad miran también al pasado para consagrar un mejor futuro.

La “lucha por el reconocimiento” por supuesto que puede generar sentimientos perturbadores, pero nuestros diseños democráticos, son enriquecidos por el disenso y no obstruidos como temían los griegos. Los conflictos entre valores que forman un mismo plexo normativo o epocal y que, por ende, no solapan una crisis o transición problemática de unos valores a otros, se resuelven todavía con más fortuna o acierto por parte de los ordenamientos jurídicos actuales que en el caso de la Grecia pretérita.

Es posible que haya resquicios de “*physis*”, si se me permite esta forma laxa y extrapolada de hablar de nuestro presente. Esta *physis* podría estar aludiendo a focos de resistencia (psicológica, social) y de índole personal o colectiva. Tal *physis* sería como una suerte de fuerza opuesta a la necesidad de averiguar la –trágica- historia de nuestro pasado reciente.

Sin embargo, aquí más que tragedia parece haber una pequeña dosis de esperanza<sup>20</sup>: pues no hay futuro posible sin verdad y justicia. Los valores que pueden eventualmente demandar “reconciliación”, son valores con validez objetiva y plausibilidad democrática; no los valores o pseudo-valores nefastos de las dictaduras.

La reconciliación, a nivel de personas o colectivos, en cambio, requiere de una extendida terapia psico-social que lleve a un cambio razonado en la percepción del pasado y en la forma de articular una respuesta política y jurídica acorde con esa percepción enriquecida. Tristemente, a veces, hay límites para estos cambios perceptivos: Menéndez o Videla, son casos de necesidad moral, de inexpugnables fortalezas que impiden cambios epistémicos, morales y políticos que los lleven a una percepción y deliberación moral y políticamente plausibles.

#### 4.

Volvamos, nuevamente, al tema del disenso. A diferencia del temor de los griegos a la disolución, temor resaltado por la obra –precitada- de Rocío Orsi, no creo

---

<sup>20</sup> De cómo la tragedia podría oscilar, pese a todo, hacia una esperanza, veáse Lariguet, Guillermo: “The Concept of Tragic Conflict: Between Challenge and Hope”, en Sedmak, Neumaier, Schweiger y Hamilton Editores, *Facing Tragedies, Vol. 1*. Springer-Verlag, Wien, 2009b.

que el disenso, inclusive el fuerte a nivel de razones y de identidades emocionales contrapuestas, lleve *necesariamente* a la disolución radical o paralización total de una sociedad determinada (*stásis* sería el término griego).

Por un lado, las democracias cortadas bajo la influencia del liberalismo político rawlsiano exigen que los disensos sean expresivos de un pluralismo de valores razonables<sup>21</sup>. Ni el intolerante ni el fanático pueden aspirar a ser considerados ejemplos defendibles de disenso. Videla y Menéndez, por caso, son casos excluidos de un disenso razonable por razones obvias.

La obra de Gambaro, por ejemplo, se plantea como un necesario disenso político, y como reservorio de lucidez moral, contra las políticas indiscriminadas de indulto en la era menemista o contra las leyes de obediencia debida y punto final de Alfonsín. La obra de la escritora argentina se revela en forma inteligible por el hecho constatable de una desgracia moral sin fin: me refiero a la idea de los desaparecidos, de los que mueren una y otra vez porque no se sabe qué pasó con ellos. En consecuencia, no se puede realizar el rito de la sepultura (vindicado por la Antígona de Sófocles), no hay castigo para los represores, los nietos están ocultados por sombras vivientes. Con otras palabras: la muerte cometida por los militares se seguía extendiendo de forma infinita; una forma de pararla era por medio del arte puesto al servicio de la reflexión política, incluso *contra corriente*.

Ahora deseo señalar lo siguiente. Los eventos trágicos arrasan, en muchas ocasiones, con un mínimo de prudencia, entendiendo por esto la habilidad práctica de emitir juicios adecuados acerca de qué hacer en casos de crisis o conflictos entre valores.

---

<sup>21</sup> Pero si no nos atrae la versión liberal, por el motivo teórico que fuere, podríamos buscar en los enfoques agonistas de Mouffe lugar para la canalización del disenso. El enemigo deja de ser tal para pasar a ser “adversario”. Justamente un rasgo de la política es disentir, generar conflictos en torno a posiciones bien definidas, y construir una hegemonía lo más inclusiva posible que se aleje del peligro de un gobierno corporativista. En cualquiera de ambos casos, y advirtiendo las cruciales diferencias entre una aproximación rawlsiana y una mouffiana, el disenso no nos arroja al mar de la tragedia. Trato en parte este tema en Lariguet, Guillermo. “¡Las normas deben ser acordadas por todos los afectados!. Una crítica a la ética del discurso”, *Universitas. Revista de filosofía, derecho y política*. Madrid: 2011 b.

Un prudente, á la *Aristóteles*, buscaría, por ejemplo, la manera de combinar armónicamente *firmeza en las convicciones* con *flexibilidad* para circunstancias impensadas o imprevisibles.

Por ejemplo, supongamos que una madre de plaza de mayo dijera sobre sus hijos “los queremos de vuelta, pero vivos”. Una interpretación de su frase podría ser la siguiente: la madre contrita está planteando un imposible empírico que solo prolongará la tragedia, la reiteración del duelo y la visita infinita del espectro clamando justicia, pero también afirmando su condición de muerto y no de vivo. No soy ajeno a la comprensión de ese dolor que se convierte en marca constitutiva de una identidad no sólo moral sino también política en las madres como sujetos políticos que, al decir, los queremos de vuelta pero vivos, están trazando un horizonte exigente de justicia. La falta de lógica performativa de la frase “los queremos de vuelta pero vivos”, no impide la inteligibilidad del enunciado ni repudia, sino que refuerza, la vindicación noble de justicia y verdad.

## 5.

Sea como fuere, una réplica casi inmediata para la introducción de habilidades fronéticas como la que sugiero en este artículo, podría ser que las mismas encubren un conservadurismo indigerible y una confusión metodológica entre, si se me habilita el uso gadameriano, de horizontes de comprensión diferentes, el griego antiguo y el argentino reciente.

Empero, quiero insistir sin riesgo de ser injustificadamente insistente, lo siguiente: la prudencia o *phrónesis* podría ayudarnos a lidiar de manera más sabia con conflictos duros de resolver, donde se entrecruzan expectativas individuales y colectivas diversas, a veces en tensión profunda.

Ahora bien, la prudencia en términos aristotélicos no comporta un *cheque en blanco* para la derrota moral o política de las convicciones justas. Es verdad, y esto no puedo negarlo, que la prudencia así entendida es un antídoto para los cambios revolucionarios y violentos. Un modelo de prudencia aristotélica sería, por caso, la



*Princesa Casamassima* de Henry James en oposición al trágico corazón del obrero-intelectual Hyacinth Robinson. La prudencia nos permite introducir cambios sociales importantes pero sin llegar a fracturar o disolver...Por ende, no es un arma de la revolución.

No tengo espacio metodológico aquí para desplegar una teoría de las revoluciones ni tengo intuiciones firmes para contrarrestar su necesidad normativa (ni hablar de la histórica que suele ser implacable). Pero solo diré que si nos interesa conservar diversos valores sin fracturas violentas, en ese caso, *ceteris paribus*, la prudencia podría ser un correctivo para frenar la cadena de tragedias individuales y colectivas, sin por ello cejar en las convicciones firmes que consideramos deben defenderse, todas las cosas consideradas.

## 6.

Una aclaración importante más. El manejo personal o político de la prudencia no es idéntico a “reconciliación”. Antes que nada, admitamos que este término ha sido empleado con usos filosóficos, culturales o jurídicos muy diversos. Dado los límites de mi trabajo, no puedo permitirme una teorización sobre la semántica compleja de este término. Sólo diré que la prudencia no siempre debe conducir a ponernos a todos contentos; puede ayudarnos, en rigor, a dar prioridad a los valores que corresponde dar prioridad, por ejemplo verdad y justicia, pero a la vez puede intentar persuadir, como la diosa Peitho, a que los recalcitrantes *pisistrátidas* de nuestras sociedades, introduzcan lentamente cambios perceptuales y emocionales que les ayuden a comprender que verdad y justicia no obstruyen el camino para la cohesión social.

No puede haber reconciliación alguna sin asumir las culpas y los castigos, o sin colaborar con la verdad y asumir -sin simulación mental- la atrocidad de nuestra naturaleza pasada.

## 7.

La *Antígona de Sófocles*, replicada, mutatis mutandis, en la *Antígona Furiosa de Gambaro* parece sugerir, contra los pronósticos teóricos de muerte de la tragedia de George Steiner y de ironización de la misma por parte del autor flamenco Stefan Hertmans, que lo trágico no ha muerto. Quiero defender, en contra de las ideas presumiblemente defendidas por estos autores, que la tragedia como género estético o literario, no ha muerto, tal como indica la obra de Gambaro que no pertenece a las tragedias clásicas, ni a las modernas, pero sí a las *contemporáneas*.

Aunque tragedias clásicas, modernas y contemporáneas mantengan diferencias estéticas, estilísticas, y hasta filosóficas, hay algo que las hilvana a todas bajo familias que se estrechan conceptualmente pese a los cambios históricos.

Imaginar que la *Antígona Furiosa* de Gambaro<sup>22</sup> pueda mitigar el problema trágico, en su dimensión subjetiva u objetiva antes explicadas, “rajándose un pedo” o riendo como loca, no disuelve sino que acrecienta, hasta el patetismo, un rasgo trágico ineludible; rasgo que asociamos con la existencia de desaparecidos a los que no hemos podido dar sepultura y a la sensación de impotencia por la existencia de hombres infames, de torturadores, que sabemos sueltos e impunes. Esto es lo que intenta transmitir en su momento la obra de Gambaro.

Entonces, lo trágico *qua* género literario no ha muerto, pero tampoco ha muerto la *noción sustantiva o conceptual de conflicto trágico* con sus efectos deletéreos. Por ejemplo, hay constitucionalistas como Skridge y Levinson<sup>23</sup> o

<sup>22</sup> Que no sería la hermana de un “traidor a Tebas”, sino la hermana, madre o abuela de un “desaparecido”. Hablar de un Polinices de la Antígona de Gambaro es altamente disputable porque presupondría reeditar la teoría de la “guerra sucia”, de la –mal llamada teoría de los dos demonios. El Polinices contemporáneo puede haber sido un violento que no tenía razones morales para justificar en forma genuina su acción guerrillera, pero la violación de normas fundamentales por parte de miembros del aparato estatal no es moral ni políticamente aceptable y no puede contar como justificación de ningún tipo. Tratándose del uso inmoral de la violencia estatal, su gravedad es eminentemente superior e incomparable.

<sup>23</sup> Levinson, Sanford y Eskridge, William. *Constitutional Stupidities, Constitutional Tragedies*, New York: New York University Press, 1998.

iusfilósofos como Zucca<sup>24</sup> y yo mismo junto a otros filósofos,<sup>25</sup> que hemos puesto foco en conflictos en nuestros presentes que, efectivamente, podrían ser considerados trágicos, pese a nuestros progresos y a nuestra más o menos efectiva o (in)efectiva ironía. En el ámbito de la bioética, también objeto de regulación jurídica, en ocasiones constitucional, y motivo de debate y desacuerdo político, podemos ver las huellas de conflictos genuinamente trágicos.

Por supuesto, un intelecto despierto podría afirmar que los conflictos trágicos no son nuestro cielo total. Son casos bien delimitados y que pese al triste resultado a que puedan llevar, no nos dejan inermes. Como especie evolutiva, intentamos aprender del pasado, para evitar sus dolores y proyectar un futuro en que al menos “esos” conflictos trágicos ya no se presenten y nos aterricen como a los antiguos espectadores griegos.

Pero, en cualquier caso, el hecho de que los filósofos contemporáneos sigamos reflexionando sobre cómo caracterizar tales conflictos y situaciones y sigamos meditando en cómo lidiar con ellos, cómo enfrentarlos, cómo conjurar o mitigar sus efectos, sugiere que la percepción antigua de lo trágico fue un acierto.

En una revista como *Anacronismo e Irrupción*, plantear estas cosas con el cuidado conceptual que nos permita mostrar semejanzas y desemejanzas entre las dos Antígonas, la de Sófocles, la de Gambaro, es un ejercicio intelectual interesante. Identificar semejanzas entre ambas no nos hace caer en un anacronismo que le haga violencia al análisis filosófico. Mostrar sus desemejanzas tampoco. La violencia del anacronismo surge cuando el filósofo hace un movimiento analítico *salvaje*. Este salvajismo consiste en la falta de cautela metodológica para reconstruir conceptos de momentos históricos diferentes. Por ejemplo, leer la idea antigua de *florecimiento moral* en términos de *autonomía moral* supone ya cierto salvajismo. No se puede pasar “sin más” de un concepto a otro, no a menos que el trabajo teórico del filósofo sea más cauto, comparativo, consciente de los horizontes de comprensión. Esta

---

<sup>24</sup> Zucca, Lorenzo. *Constitutional Dilemmas. Conflicts of rights in Europe and USA*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

<sup>25</sup> Zucca, Lorenzo, Lariguet, Guillermo, Álvarez, Silvina y Martínez, David. *Dilemas constitucionales. Un debate sobre sus aspectos morales, políticos y jurídicos*. Madrid: Marcial Pons, Madrid, 2011.

consciencia no tiene porqué llevar al relativismo histórico y dinamitar los logros del análisis de los conceptos, logros mensurables en precisión, fineza en la comprensión de los problemas y cierto rasgo de estabilidad o perennidad en los conceptos obtenidos tras un arduo análisis.

Mediante este trabajo espero haber alentado, en todo caso, un *anacronismo sano*. Por anacronismo “sano” entiendo algo parecido a lo que Bernard Williams<sup>26</sup> comprendía como la dimensión histórica de ciertos conceptos, dimensión que el filósofo analítico debería resguardar. La historia puede ser, con arreglo a su pensamiento, una forma de “extrañamiento” de nuestro presente. Así, si tomamos las tragedias clásicas como formas de cuestionar, reflexionar o poner bajo extrañeza hechos de nuestros presentes, parece que estamos dando un paso adelante y nuestro eventual anacronismo es sano. Esta tarea filosófica de extrañamiento o cuestionamiento –en este caso mediante la comparación de dos Antígonas<sup>27</sup>– es una forma imperiosa de *irrupción* del filósofo: irrupción no sólo en la escena de teorización académica, también de irrupción en los debates sustantivos que todavía deberemos seguir encarando.

---

<sup>26</sup> Williams, Bernard. *El sentido del pasado. Ensayos de historia de la filosofía*, Traducción de Adolfo García de la Sienra, México: FCE.2012.

<sup>27</sup> Por supuesto que con esto no quiero reducir todos los contenidos discutidos en el presente trabajo.

**Reseña bibliográfica**

**Vida y tiempo de la república. Contingencia y conflicto político en Maquiavelo.**

Sebastián Torres. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

**Eugenia Mattei\***

*Fecha de Recepción: 10 de marzo de 2015*

*Fecha de Aceptación: 20 de abril de 2015*

**Resumen:** *Reseña sobre el libro Vida y tiempo de la república. Contingencia y conflicto político en Maquiavelo, en el que Sebastián Torres ofrece una novedosa lectura del pensamiento político maquiaveliano.*

**Palabras clave:** *Maquiavelo, contingencia, conflicto.*

**Abstract:** *Eugenia Mattei's review of the book Vida tiempo de la república. Contingencia y conflicto político en Maquiavelo in wich Sebastian Torres offers an intresting reading of Machiavelli's political thought.*

**Keywords:** *Machiavelli, Contingency, Conflict .*

En el libro *Vida y tiempo de la república. Contingencia y conflicto político en Maquiavelo*, Sebastián Torres nos ofrece una lectura sobre el pensamiento de Niccolò di Bernardo dei Machiavelli. Este sesudo análisis está atravesado, de manera constante, por el interrogante sobre la contingencia y el conflicto en la literatura maquiaveliana. La manera que Torres plantea sus inquietudes nos evoca, ya desde una primera lectura, a una sensibilidad compartida con Antonio Gramsci, Maurice Merleau-Ponty, Claude Lefort y Louis Althusser. Pero Torres, incluso, va más allá: por

---

\* Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG).  
Correo electrónico: [eugeniamattei@gmail.com](mailto:eugeniamattei@gmail.com).

más que el autor rescata la idea de conflicto y contingencia como potencia teórica de Maquiavelo, embiste contra la exaltación de estas nociones y, a la vez, percata que no pueden ser acogidas bajo la simple distinción entre política y policía. Son, en efecto, dos movimientos contantes en su análisis.

Para ilustrar su objetivo, a saber, recorrer la obra de Maquiavelo a través de los conceptos de conflicto y contingencia, Torres divide el libro en dos partes: la primera está dedicada a la exégesis de los escritos maquiavelianos a la luz del interrogante sobre la *vita activa*; la segunda, titulada “Historia, memoria y ocasión”, es donde se avizora la voluntad del autor en introducir a Maquiavelo dentro del debate con nuestro presente.

En la primera parte del libro titulada “Vida activa”, Torres aborda la clásica polémica entre *vita activa* y *vita contemplativa* para introducirnos lentamente en el lenguaje de la tradición republicana. Maquiavelo, según Torres, realiza “una particular operación sobre el lenguaje político clásico e irreductible al lenguaje moderno dominado por el jusnaturalismo” (Torres, 2013: 48). Para poder detectar esa radicalidad en el pensamiento de Maquiavelo, Torres necesita abordar y sistematizar tamaña polémica en la filosofía clásica y, sobre todo, cómo se da esa querrela dentro del Humanismo Cívico –Coluccio Salutati y Leonardo Bruni son los más destacados. En relación a esto último, el autor nota con agudeza el problema de inscribir a *El príncipe* y a los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* dentro de esta deriva humanista y, sobre todo, le objeta tanto a Hans Baron como Quentin Skinner no haber pensado que los conflictos internos jugaron un rol relevante en el proceso y en la crisis del humanismo cívico y la pérdida de libertad republicana. Es más, podemos decir, siguiendo la propuesta de Torres, que ni Jaeger, ni Arendt, ni Baron ni Skinner lograron comprender cómo el interrogante sobre la cuestión social está presente y, a su vez, velada en la polémica entre vida activa y vida contemplativa. Es en esta polémica donde Torres observa en Maquiavelo una figura emblemática: Maquiavelo realiza una particular operación sobre el lenguaje de la tradición al ubicar en el centro de la vida activa el vínculo entre contingencia y conflicto.

Así es como, a partir de la construcción de la tríada conceptual *vita activa*, contingencia y conflicto, Torres introduce la figura de Maquiavelo para ponerlo en disputa tanto con la tradición antimachiaveliana que reclama un Maquiavelo fundador de la moderna antropología, como con el humanismo republicano que requiere para sí las presencias de la virtud y el bien común. En esta tensión, por un lado, Torres prefiere pensar la acción a partir del deseo -y no de la idea antropológica negativa del hombre- que permite, en este sentido, disolver la distinción entre deseo y razón y, con ella, la división cuerpo-alma. La pasión y la acción, entonces, son dos modos del deseo. He aquí la gran ruptura de Maquiavelo que Torres encuentra fundamental en su pensamiento: la sustitución del ser en términos sustanciosos por el devenir, la mutación y la variabilidad, a la luz del terreno de los deseos. Si la ciudad es sede de los conflictos y de las relaciones que reconfigura, de manera constante, las relaciones sociales y políticas, la *vita activa*, en efecto, no es un ideal del ciudadano que se debe alcanzar; es, más bien, la trama constante de los afectos que entrevén el carácter originario de aquella división. Por otro lado, Torres encuentra en *El Príncipe*, los *Discursos e Historias de Florencia* diferentes modos acercarse a la misma pregunta del origen del poder, esto es, la división de la ciudad.

Al iluminar con gran precisión -y sensibilidad spinoziana- cómo la trama pasional tiene que ver con la conflictividad política, Torres se dirige a los *tumulti* entre grandes y pueblo a través del papel que juegan los conceptos de *libertas* y *securitas*. En los grandes, por un lado, hay un deseo de seguridad que se traduce en el deseo de dominio. En el pueblo, por otro, el deseo de no ser dominado logra, según Torres, una positividad al asemejar el deseo de seguridad con el deseo de libertad. De esta manera, el autor argumenta que si bien la seguridad es un deseo que poseen todos los hombres, solo el pueblo desea la libertad. Maquiavelo toma partido por el pueblo pero no para hacer de él algo sacro, sino porque su institución es producto del conflicto. Con todo esto, el análisis de Torres da un sentido renovado y ampliado en torno al concepto de *securitas* al demostrar que el deseo de no ser dominado no implica pensar el poder en su negatividad. Todo lo contrario, es pensarlo en su incremento, en su potencia. El deseo popular por obtener la seguridad puede tanto aumentar el temor

que legitime un régimen de dominación como dar lugar el *vivero libero*. Todo dependerá, nos recuerda Torres, de la acción producida por la contingencia y el conflicto.

En tanto la *vita activa* entendida como potencia política está inscripta en la temporalidad, la segunda parte del libro es titulada, como dijimos, “Historia, memoria y política”. En este apartado, Torres instala el interrogante sobre la relación entre historia y política a través del análisis del libro *Historia de Florencia*. Se trata de una propuesta de leer esta obra maquiaveliana no como un libro que brinda los *exempla* empíricos de la empresa teórica maquiaveliana, sino, más bien, como aquella obra que también muestra y hace operar la pregunta por la división de la ciudad y la noción de la historia.

Al retomar la discusión con los humanistas –en especial con Leonardo Bruni- Torres detecta cómo éstos vieron la historia de la ciudad como una cosa unida y armónica. Maquiavelo, por el contrario, demostrará que la división de la ciudad puede ser historizada. Esta idea le permite al autor avanzar sobre una forma más estructural que aquella que aparece en *El Príncipe* y, a su vez, complejizar el análisis de la noción misma de pueblo. La historia de un pueblo no es la historia de un sujeto colectivo que se encuentra pre-constituido en relación a aquello que le es externo -sea monarca, sean nobles- sino la historia de los conflictos y divisiones de un conjunto de partes que se establece en ese conflicto de relaciones. Así es como el autor detecta que el pueblo no es sinónimo ni de democracia ni de república; es, más bien, el espacio de relaciones que activan las diferentes formas de gobierno.

Además de la relación entre pueblo e historia, indagar sobre la historia y política en Maquiavelo implica interrogarse sobre el registro de la temporalidad. Esta, al igual que otros conceptos maquiavelianos, está atravesada por la contingencia y alberga, a su vez, una relación paradójica entre la duración y la ocasión. En el primer capítulo del tercer libro de *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* hay una ruptura definitiva con la tradición republicana para pensar la historia. Según Torres esa ruptura se vislumbra en una crítica furibunda de Maquiavelo a la celebración del tiempo antiguo pues, es en el presente donde se halla la potencia de la historia a través



del deseo que articula las relaciones entre los hombres, esto es, un deseo vinculado al futuro. El “retorno de los principios” que menciona Maquiavelo refiere a la recuperación de la potencia que dio vida al cuerpo político, pero que implica necesariamente abrirse a lo nuevo, es decir, un retorno que es a su vez novedad. Pero, ¿cómo entender esa apertura a lo nuevo cuando, en el proemio del segundo libro de los *Discursos*, Maquiavelo llama a los jóvenes a imitar el tiempo antiguo? En palabras de Torres: “Huir de los tiempos presentes para poder imitar los tiempos antiguos significa huir del juicio de los viejos sobre los tiempos presentes, pero también del conformismo del presente, de su naturalización para poder reconocer aquella virtud antigua e imitarla, esto es, desecharla para ellos: abrirse al deseo del futuro, dirigiendo su acción al presente” (p. 214).

Entonces, en esta segunda parte del libro, Torres pone en escena un Maquiavelo que permite interrogar nuestro propio horizonte de sentido. Cuando el autor comienza a interrogarse cómo aparece la temporalidad en los *Discursos* en relación con la división y la contingencia, rápidamente, formula otra pregunta sobre cómo surge una república en una ciudad dividida. Las nociones de amnistía y de perdón –que también aparecen en *Historia de Florencia*- parecen ser un modo de transitar desde el conflicto civil a la constitución del orden. Pero de ningún caso se puede prometer el olvido de los daños sufridos como tampoco se puede obligar a perdonar por más que el discurso republicano sobre la refundación implica, en efecto, el tratamiento de ese daño.

El libro de Torres nos invita, de una manera constante, al desafío de pensar e interrogar de una nueva manera el pensamiento de Maquiavelo que va más allá de *El príncipe* y los *Discursos*. La novedad de Maquiavelo que encuentra Torres en su libro no ha sido solo señalar que en el origen de la ciudad está en la división mostrando que toda forma de unidad y orden natural es una ilusión. La originalidad de Maquiavelo – haciendo nuestro el título del afamado artículo de Isaiah Berlin- está en su capacidad de exponer de qué manera las diferentes formas de composición que manifiesta el cuerpo mixto suponen un trabajo a partir de la división, una manera de tratar con ella, desde la tiranía hasta la república. Y, sobre todo, como a partir de Maquiavelo la

Eugenia Mattei

Reseña de Vida y tiempo de la república. Contingencia y conflicto político en Maquiavelo.  
Sebastián Torres. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento;  
Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

tensión entre república y democracia contenida en la denominación que elige Torres  
-la de gobierno popular- designa una manera de asumir la contingencia y de tratar los  
conflictos.

**Reseña bibliográfica**

**La estrategia del conatus. Afirmación y resistencia en Spinoza.**

Laurent Bove. Buenos Aires: Cruce Casa Editora, 2014.

**Pedro Yagüe\***

*Fecha de Recepción: 10 de marzo de 2015*

*Fecha de Aceptación: 20 de abril de 2015*

**Resumen:** *Reseña del libro La estrategia del conatus. Afirmación y resistencia en Spinoza de Laurent Bove, en el que el filósofo francés realiza una lúcida embestida contra el estructuralismo y las lecturas liberales de Spinoza.*

**Palabras clave:** *Spinoza, conatus, resistencia, estrategia.*

**Abstract:** *Pedro Yagüe's review of the book La estrategia del conatus. Afirmación y resistencia en Spinoza from Laurent Bove, in which the french philosopher criticises liberal and structuralists readings of Spinoza.*

**Keywords:** *Spinoza, Conatus, Resistance, Strategy.*

El pensamiento ético-político de Spinoza es, en palabras de Bove, un combate con su propia estrategia y adversarios. De esta misma manera debemos presentar a *La estrategia del conatus*, libro en el que el filósofo francés realiza una lúcida embestida contra el estructuralismo y las lecturas liberales de Spinoza. Como señala Negri en el prólogo a la edición italiana, *La estrategia del conatus* recupera el corazón mismo de la segunda *Spinoza-Renaissance*. Las lecturas de Deleuze (*Spinoza et le problème de l'expression*) y Matheron (*Individu et communauté chez Spinoza*) dieron inicio a fines de los años '60 a una búsqueda de productividad teórica y política en los textos de

\* Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.  
Correo electrónico: [yague.pe@gmail.com](mailto:yague.pe@gmail.com).

Spinoza que se propuso disputarle terreno a las lecturas materialistas dominantes, asfixiadas por su propio espíritu teleológico. Retomando el pensamiento de la inmanencia, Bove conquista en este libro un nuevo espacio conceptual en el que la ética y la política se funden en un mismo movimiento.

El autor es profesor de filosofía de la Universidad de Amiens e investigador del Instituto de Historia del Pensamiento Clásico. Publicado por Vrin en 1996, *La estrategia del conatus* se convirtió rápidamente en una referencia imprescindible para el estudio y desarrollo del spinozismo contemporáneo. Luego de su primera traducción al castellano (Madrid: Tierradenadie Editores, 2009), Cruce Casa Editora ofrece una nueva edición de este libro, que incorpora también el ya mencionado prólogo "Spinozisti gioiosi" de Antonio Negri.

A lo largo de *La estrategia del conatus* el autor construye una atmósfera rigurosa y a la vez fresca basada en dos conceptos cardinales que guían su lectura de Spinoza: estrategia y resistencia. Bove realiza un recorrido sistemático por la producción del filósofo holandés (principalmente por la *Ética*, el *Tratado teológico-político* y el *Tratado político*) a lo largo del cual irá, en función de la singularidad de cada texto, desarrollando los mecanismos estratégicos de todo *conatus*. El autor nos invita en este libro a recorrer un camino fértil para el estudio de la relación entre pasiones y política.

Resistir, afirma Bove, es el reto esencial de la vida o la muerte de todo existente. Con este concepto el autor nombra el proceso dinámico a partir del cual un ser afirma su existencia frente al encuentro con fuerzas exteriores. El *conatus* busca en todo momento distinguir y clasificar lo útil y lo perjudicial para la afirmación del propio cuerpo frente a una situación de riesgo. Toda resistencia, señala Bove, requiere siempre de una estrategia, es decir, de una forma práctica en la cual plantear y resolver los problemas frente a los que se encuentra. En los primeros capítulos de *La estrategia del conatus* el autor se propone -y logra- describir los procesos por los que todo individuo se vale para resistir estratégicamente frente al encuentro con fuerzas exteriores. Bove describe los mecanismos con los que el Cuerpo (Hábito, principio de placer, Memoria) y el Alma (Recognición, principio de causalidad) buscarán

conquistar esa autonomía. En el marco de este análisis el autor advierte un peligro paradójico en el funcionamiento de la resistencia: el esfuerzo por buscar alegría en la seguridad de lo ya conocido funciona en la mayoría de los casos como un camino de servidumbre y no de liberación.

El capítulo VI de *La estrategia del conatus* retoma el concepto nuclear con el que Bove inaugura la introducción del libro: la *causa sui*. El autor incorpora en esta parte la imagen del bucle recursivo para así dar cuenta del movimiento autónomo y circular de la producción de lo Real, en el que la naturaleza, al producirse, produce también la potencia de las cosas singulares. Dicha categoría le permite al autor desarrollar las implicancias éticas y políticas de esta nueva concepción epistemológica con la que Spinoza había abierto su *Ética*. El efecto participa en la producción de su causa y cada modo afirma su potencia hasta donde puede sin que eso exprese una limitación para su libertad. El bucle recursivo es, conceptualmente, la condición de posibilidad para el desarrollo de los capítulos siguientes en los que Bove analiza la relación entre el cuerpo individual y el cuerpo social.

Este modelo circular de producción de lo Real le permite al autor examinar la autoorganización del cuerpo social a la luz de los conceptos de estrategia y resistencia. “La realidad humana”, afirma, “es inmediatamente realidad colectiva y sólo sobre esta base debe plantearse la cuestión estratégica de la ética” (Bove, 2014: 90). En la medida en que todo cuerpo individual forma parte de un cuerpo colectivo, señala Bove en el capítulo III, los hombres participan de manera natural de los sentimientos de sus semejantes. El autor advierte en la sociedad un funcionamiento análogo a los mecanismos estratégicos del *conatus* individual. Bove destaca, en este sentido, el concepto de imitación en tanto productor de orden y seguridad en el cuerpo social (ya sean el orden y la seguridad del rebaño o de la autonomía). A través de este concepto el autor comprende la concordancia y conveniencia de los hombres dentro dicho cuerpo como parte de la resistencia del *conatus* colectivo.

Retomando la rigurosa reflexión spinoziana que vincula pasiones y política, Bove realiza un detallado análisis de los elementos que se ponen en juego en el funcionamiento afectivo de todo cuerpo social. Amor propio, Ambición, Gloria,

Vergüenza, serán algunas de las pasiones analizadas por el filósofo francés a la luz del par conceptual estrategia-resistencia. El autor señala que el utilitarismo práctico que motoriza la estrategia de cada *conatus* individual puede hacer que -sin una intervención política eficaz- las otras personas se reduzcan a simples medios para la propia satisfacción. El autor advierte aquí el mismo peligro que Marx nombrara por 1844: “el hombre (...) considera a los otros hombres como medios, se degrada a sí mismo como medio y se convierte en juguete de poderes extraños” (Marx, 2009: 137). En este mismo sentido Bove analiza el proceso de subjetivación mediante el cual la solidaridad entre los hombres se debilita y el cálculo egoísta se transforma en el motor de un debilitamiento constante del cuerpo social. El autor vuelve a advertir aquí una paradoja: el sustrato pasional de la vida social de los hombres puede generar el desgarramiento de sus propios lazos.

El hombre, consciente de sus apetitos e ignorante de las causas que los determinan, se desenvuelve en el mundo como sujeto práctico. La asociación de imágenes que lo lleva a efectuar una acción se realiza siempre en función de la lógica estratégica del *conatus*, a partir de la cual todo individuo actúa según lo que cree útil para sí. Bove señala que este accionar práctico del hombre se constituye a partir de una particularidad: la actividad está determinada a desplegarse de manera intencional. Esta ficción de libertad que otorga orden frente a la inquietud que genera el caos exterior no implica necesariamente una verdadera resolución de esa inseguridad. Es más bien “una huida hacia adelante” (Bove, 2014: 190) que aliena a los hombres y los separa de su propia potencia de acción y constitución. Bove señala que esta ficción es la forma imaginaria a partir de la cual los individuos se relacionan con su vida social y su realidad cotidiana. La naturaleza ordenadora del *conatus* funciona en este caso como un autoenvenenamiento del deseo en el que la salud es la enfermedad misma que separa a los hombres de su capacidad de actuar. Este es el terreno sobre el que la superstición y el temor se asientan como objetos que separan a los hombres de su propia potencia.

*La estrategia del conatus* se hace eco del combate spinoziano contra la servidumbre y la ilusión de libertad de los hombres. Bove se propone mostrar en los

textos de Spinoza la posibilidad de un camino de conquista de afecciones sociales activas. Cabe señalar que el pensamiento político del filósofo holandés es ante todo realista, por lo que no habría que entender a los conceptos de liberación o democracia desprendidos de una base histórico-material. La democracia aparece en la lectura que Bove hace de Spinoza como un movimiento enérgico por el cual una sociedad, según su naturaleza, busca librarse del estado de servidumbre en el que se encuentra. Democracia es resistencia; es la ruptura con una sociedad incapaz de afirmar integralmente sus propias fuerzas; la respuesta que el individuo social puede dar, a través de las afecciones activas, a la lógica violenta y autodestructiva del cuerpo social. La liberación de la que nos habla Bove a través de Spinoza implica una ruptura con el sistema de la superstición, un proceso de liberación de esa realidad imaginada que aplasta el deseo e impide la propia afirmación.

En la medida en que las sociedades definen su identidad en relación con el mundo y con los otros, hablar de afirmación implica necesariamente hablar de historia. En el capítulo VIII de *La estrategia del conatus* Bove reconstruye el análisis spinoziano del pueblo judío también en función de la lógica estratégica del *conatus*. ¿A partir de qué leyes de la imaginación el pueblo judío logró constituirse en un cuerpo político? El autor analiza en este capítulo la eficacia política del imaginario fundado por Moisés en el seno de la nación judía. El Hábito, el principio del placer y la Recongnición vuelven a jugar un papel fundamental en este proceso, en tanto productos y productores de la historia singular del cuerpo social.

*La estrategia del conatus* aborda el problema de la organización política del deseo social. Bove recupera en este libro la apuesta spinoziana por una cooperación entre pasiones y razón en pos de la autonomía del hombre tanto en su dimensión individual como colectiva. La concordia y la paz, como medios para la afirmación del *conatus* individual, sólo son concebidas como el resultado de un cuerpo social devenido en político. Es allí donde estrategia, democracia y liberación se disuelven y confunden en un mismo movimiento.

Sumergido en el fértil e inagotable pensamiento de Spinoza Bove nos muestra que toda forma social histórica, en su dimensión ética y política, se asienta sobre el

terreno de la resistencia. Es sobre este terreno que los afectos activos pueden dar lugar a una vida *sui juris* como expresión del esfuerzo del cuerpo social por adecuarse y expresar su propia potencia. A lo largo de sus páginas *La estrategia del conatus* nos brinda distintas herramientas para la apertura de un espacio teórico desde el cual concebir histórica y materialmente la constitución de la democracia. Espacio teórico, de más está decir, ineludible y necesario.

### **Bibliografía**

- Bauer, Bruno y Marx, Karl. *La Cuestión Judía*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2009.
- Bove, Laurent. *La estrategia del conatus. Afirmación y resistencia en Spinoza*. Buenos Aires: Cruce Casa Editora, 2014.



## Normas de Publicación

El envío de artículos se realizará por correo electrónico a:

[anacronismoeirrupcion@sociales.uba.ar](mailto:anacronismoeirrupcion@sociales.uba.ar)

A continuación, se detallan los criterios formales que deberán cumplir las contribuciones para ser consideradas por parte de lo/as evaluadore/as, quienes para aceptarlas, juzgarán su pertinencia temática, conceptual y metodológica respecto de la propuesta programática de la publicación.

Los originales enviados deberán cumplir los siguientes criterios:

- Los artículos que se propongan para su publicación en la Revista deberán ser originales y no haber sido publicados previamente en ninguna de sus versiones y no estar simultáneamente propuestos para tal fin en otra revista. A los autores se les pedirá la firma de un documento que declare la originalidad y cesión de derechos del trabajo escrito.
- Los autores deberán remitir a la dirección electrónica de la Revista dos versiones de su artículo. Una de ellas debe contener todos los datos personales y de inscripción institucional del autor. En la otra versión debe eliminarse toda información directa o indirecta que pueda permitir la identificación del autor (esto implica la supresión de agradecimientos, referencias a textos propios, etcétera).
- Los originales serán sometidos a un proceso editorial que se desarrollará en varias fases. En primer lugar, los artículos recibidos serán objeto de una evaluación preliminar por parte de los Directores y los miembros del Comité Editorial, quienes determinarán la pertinencia de su publicación. Una vez establecido que el artículo cumple con los requisitos temáticos y formales indicados en estas normas, será enviado a dos pares académicos externos, quienes determinarán en forma

anónima: 1) publicar sin cambios; 2) publicar cuando se hayan cumplido correcciones menores, 3) publicar una vez que se haya efectuado una revisión a fondo o 4) rechazar. En caso de discrepancia entre ambos resultados, el texto será enviado a un tercer árbitro, cuya decisión definirá su publicación. Los resultados del proceso de dictamen académico serán inapelables en todos los casos.

- Cada artículo contará con un resumen en su lengua original y otro en inglés (Abstract). Los idiomas aceptados por la Revista son el español, el portugués, el francés y el inglés. Los resúmenes tendrán un máximo de 200 palabras.
- Cada colaboración estará acompañada de palabras clave (no más de cinco) que facilitarán la referenciación del artículo. El criterio a seguir, respecto al idioma, es el mismo que el de los resúmenes.
- La estructura del trabajo tendrá las siguientes secciones (en este orden): título en lengua original, título en inglés, nombre y apellido del autor (en la versión para evaluación deberá omitirse este elemento), resumen en lengua original, palabras clave en lengua original, resumen en inglés, palabras clave en inglés, cuerpo del trabajo y bibliografía. El nombre del autor irá acompañado de un asterisco que remita a una nota al pie de página. En dicha nota se incluirá una breve referencia biográfica e institucional del autor.
- El cuerpo central de cada trabajo tendrá un mínimo de 4.000 palabras y un máximo de 15.000. En el caso de las reseñas bibliográficas, la extensión será de 500 a 1.500 palabras.
- La totalidad del trabajo (incluyendo notas, gráficos, referencias y cuadros) estará escrito con interlineado de espacio y medio. La fuente será *Times New Roman*<sup>12</sup> y los márgenes izquierdo, derecho, inferior y superior tendrán 3 cm desde el borde de la página.
- Los archivos deben ser enviados en formato *Word*.
- Las citas textuales que excedan las 50 palabras deberán destacarse añadiendo 1 cm. de sangrías izquierda y derecha respecto del cuerpo del texto. En este caso las

citas no llevarán comillas y mantendrán la fuente, tamaño e interlineado del texto principal (*Times New Roman*, 12, interlineado 1,5).

- Cada párrafo se iniciará con sangría. La separación entre párrafos debe ser automática.
- Las citas y referencias se elaborarán conforme a las normas internacionales. Puede optarse por el sistema tradicional o el sistema abreviado.

#### **A. Sistema tradicional: citas bibliográficas mediante notas a pie de página.**

En este caso, no se incluirá elenco bibliográfico al final del artículo. Las notas se confeccionarán según un criterio general y uniforme que incluirá: apellido(s), nombre(s), *título*, lugar de edición, nombre de la editorial, año de aparición, página(s); distinguiéndose entre libro, artículo de revista y artículo incluido en libro. Una obra ya citada se mencionará con el nombre del autor seguida de *op. cit.* y la página. Si el autor tiene varias obras citadas en el artículo se abreviará el título, seguido de *cit.* y la página.

#### Ejemplos

Nota 1: Skinner, Quentin. *The Foundations of Modern Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 19.

Nota 5. Skinner, *op. cit.* 12-25.

## **B. Sistema abreviado: Referencia bibliográfica + Elenco bibliográfico al final del artículo.**

Cuando se opte por este sistema, las citas serán indicadas en el texto por un paréntesis que contenga autor, año de aparición de la obra y número de la página.

### Ejemplo

(Skinner, 2005: 12-29).

En lo que se refiere a las citas bibliográficas al final del documento se seguirá el sistema europeo. Ello implicará que, en relación con el formato de referencias en el texto (distinguiéndose libros, artículos, monografías, tesis, otro tipo de fuentes con autor), las mismas serán indicadas de la siguiente manera:

## **Especificación de los criterios para la bibliografía final o a pie de página.**

### **Libros**

#### **a. Libro con un autor**

##### Ejemplo:

Beuchot, Mauricio. *La hermenéutica en la Edad Media*. México D. F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

#### **b. Libro con más de un autor**

##### Ejemplo:

Irving, A. V. y Frankfort, H. A. *El pensamiento prefilosófico: Los hebreos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Para libros con más de tres autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de “y otros” [*et al*].

Ejemplo:

Henry, A. M. y otros. *Iniciación teológica*. Barcelona: Herder, 1957.

### **c. Libro de autor desconocido**

Se utilizará el título en el lugar del autor.

Ejemplo:

*Poema del mío Cid*. Buenos Aires: Colihue, 1983.

### **d. Libro con un autor y un editor**

Ejemplo:

Campbell, George. *The Philosophy of Rhetoric*. 1776. Ed. Lloyd F. Bitzer. Carbondale: Southern Illinois UP, 1988.

### **Capítulo de un libro**

Ejemplo:

Chauí, Marilena. "Spinoza: poder y libertad". *La filosofía política moderna*. Comp. Atilio Boron. Buenos Aires: CLACSO-Eudeba, 2000: 111-142.

### **Revista**

Ejemplo:

*Sociedad*. Buenos Aires: UBA. Facultad de Ciencias Sociales. 1992.

### **Artículo de Revista**

Ejemplo:

Rivarosa, Alcira. "La resolución de problemas ambientales en la escuela y en la formación inicial de maestros". *Revista Iberoamericana de Educación*. 40 (2006): 111-124.

### **Enciclopedias generales**

#### Ejemplo:

*Nueva enciclopedia del mundo*. 39 vol. Bilbao: Instituto Lexicográfico Durvan, 1996.

### **Entrada en una Enciclopedia**

#### Ejemplo:

"filosofía política". *Nueva enciclopedia del mundo*. 39 vol. Bilbao: Instituto Lexicográfico Durvan, 1996: 22, 6902-6904.

### **Diccionario**

#### Ejemplo:

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1994.

### **Entrada en un Diccionario**

#### Ejemplo:

Matteucci, Nicola. "República". *Diccionario de Política*. Bobbio Norberto, Matteucci, Nicola, Pasquino, Gianfranco. México: Siglo XXI, 2002.

### **Tesis doctoral no publicada**

#### Ejemplo:

Estaun Ferrer, Santiago. "Estudio evolutivo de los indicios gráficos de la temporalidad". *Tesis de Doctorado*, Universidad Autónoma de Barcelona. Facultad de Letras, 1998.

### **Contribución para Congresos o Conferencias**

#### Ejemplo:

Di Pego, Anabella. "La inscripción del pensamiento político de Hobbes en las concepciones antiguas: continuidades y rupturas con Platón y Aristóteles", X Congreso Nacional de Ciencia Política de la Sociedad Argentina de Análisis Político, Santa Fe Argentina, Agosto de 2009.

## **Documentos electrónicos**

### **Revista científica en red [*on line*]**

#### Ejemplo:

MELERO, Remedios. “Acceso abierto a las publicaciones científicas: definición, recursos, copyright e impacto”. *El profesional de la información*. [en línea], vol. 15, núm. 4, julio-agosto 2005. [consulta: 4 de junio 2008] <<http://eprints.rclis.org/archive/00004371/01/EPI-rmelero.pdf>>.

### **Sitio WEB**

OCDE. Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico. [en línea]. [consulta: 8 de junio 2008]. Disponible en: <<http://www.oecd.org>>.



**Revista Anacronismo e Irrupción**  
ISSB 2250-4982 – Volúmen 5 – N° 8  
Mayo 2015 – Noviembre 2015  
Instituto de Investigaciones Gino Germani  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires - Argentina