

## Política y tragedia en modo dialéctico. Orden, conflicto e historia en *Romeo y Julieta*

Politics and Tragedy in Dialectical Mode. Order, Conflict, and History in *Romeo and Juliet*

**Lucas Franco**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Correo electrónico: lnfranco88@gmail.com

 ORCID: 0000-0002-0643-6011



**Resumen:**

Nos proponemos llevar a cabo una lectura de interpretación, desde la óptica de la filosofía política y la filosofía de la historia, en torno a la tragedia *Romeo y Julieta*, de Shakespeare. Él escribió entre Maquiavelo y Hobbes, por lo tanto pretendemos hallar en dicha pieza muchas de las ideas que ellos plasmaron en sus obras. Pero, con el propósito de encontrar en Shakespeare ciertas consideraciones respecto de lo que sería un pensamiento sobre la historia, llevaremos a cabo una lectura de su pieza bajo la lógica de la filosofía hegeliana, para demostrar que es posible ver en el dramaturgo algunos de los puntos claves que luego explotaría Hegel. En definitiva, pretendemos reconocer, en *Romeo y Julieta*, cierta idea de una filosofía de la historia que nos permita vincularla con la filosofía política moderna, representada por Maquiavelo y Hobbes, y con la filosofía política de Hegel y su dialéctica de la historia.

**Palabras clave:** Conflicto, orden, tragedia, filosofía de la historia, dialéctica

**Abstract:**

We will carry out an interpretation reading, from the perspective of political philosophy and the philosophy of history, around Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*. He wrote between Machiavelli and Hobbes, therefore we intend to find in this piece many of the ideas that they embodied in their works. But, with the purpose of finding in Shakespeare certain considerations regarding what a about history would be, we will carry out a reading of his piece under the logic of hegelian philosophy, to show that the playwright anticipated some of the key points that later Hegel would explode. In short, we intend to recognize, in *Romeo and Juliet*, a certain idea of a philosophy of history that allows us to link it with modern political philosophy, represented by Machiavelli and Hobbes, and with the political philosophy of Hegel and his dialectic of history.

**Keywords:** Conflict, Order, Tragedy, Philosophy of History, Dialectic

**Fecha de recepción del artículo:** 18/11/2020    **Fecha de aceptación del artículo:** 17/11/2021

**Para citación de este artículo:** Franco, Lucas (2022). Política y tragedia en modo dialéctico. Orden, conflicto e historia en *Romeo y Julieta*. *Anacronismo e Irrupción* 12 (22), 141-171.

## Introducción

“¡Qué misteriosa dicha es alcanzar el amor pese al destino!”  
(Johann Wolfgang von Goethe. *Fausto. Una tragedia*: II, 2, 7436-7437).

En el presente artículo pretendemos construir reflexiones filosóficas y políticas alrededor de la obra *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. Él escribió, como sostiene Eduardo Rinesi (2011), entre las dos directrices iniciales del pensamiento político moderno: Nicolás Maquiavelo y Thomas Hobbes. Por lo tanto, podemos hallar en esta pieza los conceptos que desarrollaron tanto el momento maquiaveliano como el momento hobbesiano: el primero propone pensar el conflicto como una matriz positiva de la política; el segundo argumenta la necesidad del orden como el único medio para alcanzar la paz. Y el hecho de que Shakespeare haya escrito entre estos dos autores, nos ayuda a ver que existe la posibilidad de hallar en su pieza muchos de los conceptos que desarrolló Maquiavelo, sobre todo si tomamos *El Príncipe* (2013) y sus *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* (2012); y, de alguna manera, anticipa lo que años después propuso Hobbes, principalmente en su *Leviatán* (2014).

Veremos que el binomio orden/conflicto, el cual opera en ambos momentos, constituye a la tragedia como parte (indeseable tanto para Maquiavelo como para Hobbes) de la nervadura política. En el caso de la pieza shakesperiana, el antagonismo entre viejos y nuevos teje la historia de la ciudad de Verona, que está bañada por el conflicto entre dos familias tradicionales, los enfrentamientos entre sus miembros y las consecuencias fatales que recaen sobre los jóvenes.

Al mismo tiempo, *Romeo y Julieta* nos permite pensar una problemática específica: la historia. Por ello, intentaremos buscar en la pieza algunas claves para construir un pensamiento filosófico sobre su devenir. Si observamos el final de la pieza, veremos que es posible pensar el problema de la política y su vínculo con la tragedia pero realizándose en la historia. Aquí, inspirados por la propuesta de Agnes Heller (2002), nos preguntamos: ¿por qué mueren Romeo y Julieta?,

¿cuál es la causa o el sentido de la tragedia dentro de la pieza?, ¿es posible ver en Shakespeare una filosofía de la historia? Maquiavelo y Hobbes tienen planteos circulares a la hora de pensar la política y la historia. La lógica que emplean no escapa del binomio orden/conflicto y el modo de pensar la historia es irse hacia atrás, buscando repetición, sin poder establecer un desarrollo hacia adelante. Creemos ver una posible superación a esta circularidad en la dialéctica hegeliana.

Hegel nos permitirá darle otra mirada al vínculo entre política y tragedia, ya que planteó otro modo de comprender la historia. Veremos que, tanto el conflicto como la tragedia, son imprescindibles en el camino que recorre el espíritu en la búsqueda de su autoconciencia absoluta. En su lógica dialéctica encontraremos las claves para comprender en base a qué principios se mueve la historia, cuál es la racionalidad que la guía y cuáles son sus propósitos. Entendemos que los momentos de Maquiavelo y de Hobbes son necesarios para pensar el desarrollo del problema político, pero debemos incorporarlos a un esquema más abarcativo, que supere la circularidad del par orden/conflicto. Para ello, tomaremos lo que Hegel construyó en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (2010) y en sus *Principios de la filosofía del derecho* (1999). Por lo tanto, demostraremos que, con el momento hegeliano, podemos darle sentido a las muertes de los jóvenes de la obra y pensar la tragedia como parte, y no como límite, de la vida política.

### **Conflicto y fortuna en Verona**

*Romeo y Julieta* es una obra política, además de ser fundamentalmente una pieza trágica. En ella podemos encontrar representados muchos de los problemas que preocupan a los teóricos del pensamiento político: las relaciones que establecen entre sí los sujetos, el mandato, la obediencia, las luchas por el poder, las luchas por los espacios. Es decir, es posible ver en Shakespeare representados muchos de los problemas clásicos del pensamiento filosófico-político. Y dentro de esta

gama, aparecen muchas de las cuestiones que ya habían sido planteadas por Nicolás Maquiavelo.

Podemos afirmar que Maquiavelo le construyó un nuevo sentido al modo de comprender las relaciones políticas y entendió que la acción de los hombres en la sociedad es necesaria para la buena conducción de nuestros destinos y para la unidad y fortaleza de cualquier Estado. Esto último fue destacado por J. G. A. Pocock, para quien Maquiavelo representa “una incursión rupturista en nuevos campos de reflexión teórica” (2002: 240). El momento maquiaveliano se realiza, para Pocock, dentro de una doble temporalidad: es el momento de irrupción intelectual, tan aguda como original, que opera el florentino, como también el momento histórico en el que surge.<sup>1</sup> Y en esa irrupción, dirigida contra el humanismo cívico, como bien muestra Quentin Skinner, “podemos empezar a apreciar la extraordinaria originalidad de su ataque contra los supuestos morales vigentes de su tiempo” (1984:11), es decir, la providencia cristiana y la concepción humanista del actuar político.

A partir de allí, es posible encontrar en la pieza shakesperiana dos conceptos claves que nos recuerdan a esa irrupción maquiaveliana: *fortuna* y *conflicto*. Ambos conceptos operan de manera directa y novedosa en la obra del florentino, ya que supo entender el peso de dichas determinaciones a la hora de pensar el problema político. La fortuna y el conflicto son parte constitutiva de la vida de los hombres, y estos conceptos aparecen dentro de la obra del dramaturgo inglés. Como sostiene Agnes Heller, “Shakespeare vivió en el mundo de Maquiavelo ” (2002:4). Para ella, el mundo y los personajes que Shakespeare construyó en sus obras están invadidos por la novedad de Maquiavelo, la que nos muestra la irrupción de una nueva manera de considerar el tiempo político, una nueva forma de comprender las relaciones humanas y un nuevo esquema de

<sup>1</sup> Ernesto Funes caracteriza esta impronta maquiaveliana, de manera más que interesante, como una “cesura” respecto de su tiempo histórico e intelectual. Ver: Funes, Ernesto (2014). Maquiavelo: el cartógrafo de la modernidad. En: Smola, J., Vommaro, G. (comps.), *Variaciones sobre Maquiavelo: a 500 años de El Príncipe* (pp. 29-47). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento

reflexión sobre la necesidad de la intervención directa de los sujetos en la construcción de sus realidades.

Y a ese mundo somos introducidos al comienzo de *Romeo y Julieta*: “Dos amantes bajo astros adversos a esta vida llegaron” (Prólogo). El prólogo, que cumple la función de resumir el argumento de la obra, nos anticipa que todo concluye en un final trágico. Shakespeare hará que el accionar de los personajes y el enfrentamiento que establecen con sus destinos lleven la pieza hacia un único desenlace: la muerte de los jóvenes. Romeo y Julieta llegaron a este mundo bajo una fortuna adversa y, de manera irremediable, se nos adelanta la tragedia que diagrama la obra: “El curso terrible de su amor, a la muerte destinado”.

Vemos que los jóvenes están atados al mismo destino: el antagonismo familiar, el conflicto permanente y la muerte. Entonces, si consideramos la tragedia como una trama inherente a la realidad política, podremos ver que esta tiene cierta dimensión de conflicto y cierta dimensión de fortuna<sup>2</sup>; ambos conceptos, dijimos, ya habían sido considerados por Maquiavelo. Al respecto, dice en *El Príncipe*: “no me es ajeno que muchos han creído y creen que las cosas del mundo son gobernadas por la fortuna y por Dios, que los hombres con su prudencia no pueden corregirlas, y por lo tanto no tienen remedio alguno” (2013: 143). Contra la fortuna cristiana, ante la cual debemos ceder, esperando la redención de la Providencia, Maquiavelo levanta su teoría de la acción necesaria. La fortuna gobierna parte de nuestros destinos, pero la acción sobre ella nos permite equilibrarla y darle forma. En ese actuar surge el conflicto, surgen las luchas de intereses, surge el choque de cosmovisiones distintas. Es en ese entramado donde Maquiavelo ubica la *verità effettuale della cosa*: la necesaria praxis política, acechada por la volubilidad de la fortuna y el conflicto siempre presente entre las distintas partes de la sociedad.

<sup>2</sup> Sobre la fortuna, vale la pena ver, entre otros: González García, José María (1999). Someter la oración, domar la fortuna. En: Aramayo, R., Villacañas, J. L. (comps.), *La herencia de Maquiavelo. Modernidad y voluntad de poder* (pp. 303-326). Madrid: FCE

Eduardo Rinesi, en *Política y Tragedia* (2011), se propone reflexionar sobre este mismo tópico. Allí indica que el problema político compone, en su núcleo duro, el conflicto y la tragedia. Es decir, es menester considerar ambos conceptos si pretendemos comprender de qué hablamos cuando pensamos la política. Respecto del análisis de la obra del florentino, Rinesi aporta una herramienta conceptual muy interesante: *la tragedia de la acción*, la cual “consiste pues en que *siempre queda algo* que resiste, o que, por lo menos, *puede resistir*, y resistir con éxito, a la acción virtuosa del sujeto (político) que tiene que lidiar con su suerte y que pretende sobreponerse a ella” (52). Vale decir: podemos enfrentarnos a la fortuna, pero esta se resiste. En ese resistirse, hay tragedia, y la acción de los sujetos está dirigida a conjurarla. Y esto sucede ya que, bien lo explica Rafael Silva Vega (2018) en la misma línea argumental, para Maquiavelo “la política consiste sobre todo en oposición y conflicto, en desacuerdo y disputa” (102).

Por otra parte, Maquiavelo sostiene que “para no agotar nuestro libre albedrío, creo que puede ser cierto que la fortuna sea árbitro de la mitad de nuestras acciones, pero también que nos deja controlar la otra mitad” (2013: 143). En ese equilibrio entre la libertad de la acción y las manifestaciones de la fortuna, se juega la *virtù*, punto de inflexión del florentino con la tradición clásica humanista. Retomando a Pocock: “cuanto más se apoye un individuo en la *virtù*, menos precisará del recurso de la *fortuna* y –como la *fortuna* es por definición inconstante– más seguro se encontrará” (2002: 252). La fuerza del *vir*, de la virilidad, de la *virtù*, es lo que nos permite luchar en un mundo signado por la fortuna. El Príncipe no debe ceder ante sus bondades, sino saber acomodarse a sus cambios. Así, “los hombres se sienten capaces de domeñar a la Fortuna y alcanzar de esta manera sus más altos propósitos” (Skinner, 1984: 42).

Si volvemos a la obra, nos encontramos con una ciudad bañada por el permanente conflicto interfamiliar. Montesco y Capuleto mantienen una enemistad constante y, como ya mencionamos, sus hijos nacen atados al permanente antagonismo. Dice Julieta: “¡Mi único amor surgido de mi único

aborrecimiento! [...] Para mí el amor tiene un ominoso nacimiento, y debo amar a un enemigo aborrecido” (1.5.139-140). Y esta lucha no queda solo en el ámbito privado, lo que la vuelve aún más compleja. Dice Escalus, príncipe de Verona: “tres desórdenes públicos, causados por palabras triviales, provenientes de vos, Capuleto, como de vos, Montesco, han perturbado tres veces la calma de nuestras calles” (1.1.80). Aquí encontramos el carácter privado del conflicto, por un lado, y su irrupción en el espacio público, por el otro. Esto nos deposita en la tragedia de la pieza: el choque entre la ley pública y las inclinaciones privadas; la lucha entre leyes antiguas y leyes nuevas; y, principalmente, el enfrentamiento entre dos sistemas simbólicos distintos, vale decir, el enfrentamiento entre viejos y jóvenes. Sobre el final, exclama Escalus ante los viejos Montesco y Capuleto: “Ved la calamidad que recayó sobre vuestro odio:/ ¡El cielo halló la forma de destruir vuestra dicha con amor!” (5.3.293-294). Vemos que el príncipe de Verona, que habita un mundo maquiaveliano, parece no tener la *virtù* necesaria para encauzar el conflicto que está dañando el buen funcionamiento de la ciudad.

Ahora bien, para Maquiavelo, el conflicto al interior de la sociedad es lo que permite construir y sostener un Estado fuerte y sólido. Esto lo desarrolla en sus *Discursos*, donde plantea que “los que condenan los tumultos entre los nobles y la plebe atacan lo que fue la causa principal de la libertad de Roma” (2012: 41). Así, el antagonismo entre los distintos sectores de la sociedad aparece como el elemento nuclear de las relaciones políticas, ya que nos permite construir las buenas leyes que conforman nuestra sociedad. Como dice Silva Vega, en la novedosa propuesta maquiaveliana, “la desunión y el conflicto son la causa de la libertad” (2018:104). Solamente en un Estado maduro y con buenas instituciones, el conflicto resulta beneficioso para la sociedad. Y eso se logra, como ya dijimos, con *virtù*: saber acomodar nuestra acción a los tiempos que corren, y saber hacerlo con las habilidades naturales que poseemos. Vemos, entonces, que la política tiene una realidad efectiva, y que podemos conocerla no como algo apriorístico, sino más bien como algo que acaece en la realidad de los hombres,

como un *realismo intuitivo* (Torres, 2011), una forma particular a partir de la cual podemos comprender esa *verità effettuale* maquiaveliana.

De esta manera, encontramos que Maquiavelo ve en el conflicto un valor positivo. Este nos permite pensar las relaciones de poder y las disputas por los espacios en los que se definen y articulan los intereses de la comunidad. Pero, como bien sostiene Silva Vega, “al parecer, la única pauta posible que podría ofrecer la realidad política y social es la propia contingencia, el azar, la *fortuna* como gobernadora de los asuntos sociales y humanos” (2018:126). Aquí encontramos el límite del planteo maquiaveliano. El conflicto es algo que insiste y persiste, y al verlo como la forma en que la política se manifiesta efectivamente, se nos hace difícil vislumbrar reconciliación alguna. Es decir, no parece haber espacios para momentos de neutralidad, de apaciguamiento, de tregua. Esto mismo es lo que representó Shakespeare: “Sí, mi propia fortuna es mi dolor” (1.2.55) se lamenta Romeo, entendiendo que, con la presencia de los astros adversos, no solo su amor por Julieta se presenta como una incógnita, sino también su propia vida: “Pues presiento/ Que algún efecto dependiente de los astros/ Comience cruelmente a urdir su fatalidad/ Con los festejos de esta noche, y ponga fin/ A una despreciada vida, que mi pecho encierra” (1.5.105-108).

Maquiavelo nos muestra que la realidad política está atravesada por el conflicto, y que solo la acción de los hombres puede contrarrestarlo. Pero este mismo panorama es el que nos impide conjurar la tragedia. Si acudimos de nuevo a Rinesi, él dice que “ese conflicto y esas luchas no respetan ningún libreto previo ni anticipan o preparan ninguna ‘solución superadora’” (2011: 147). En este sentido, los viejos Montesco y Capuleto nunca encontrarán neutralidad y apaciguamiento a su enemistad. Por lo tanto, ¿cómo afrontar esta indeterminación? ¿Cómo anular ese puro conflicto? En gran medida, la filosofía de Hobbes intenta resolver estos interrogantes.

## Orden y conflicto en Verona

Shakespeare escribió *Romeo y Julieta*, temporal e históricamente, entre Maquiavelo y Hobbes. Por eso, vimos en el apartado anterior cómo desplegó en su pieza muchas de las reflexiones que ya habían sido planteadas por Maquiavelo, en aquella magnífica época de la modernidad temprana y el Renacimiento. Ahora veamos cómo, en la misma pieza, representa muchos de los problemas que tratará Hobbes años después, en aquel interesante siglo XVII.

En líneas generales, la teoría hobbesiana gira alrededor de tres grandes problemas: la legalidad del poder, la obediencia de los súbditos y la necesidad del Estado. Este último aparece como la gran invención del hombre, como el mágnam político-institucional de mayor envergadura. Con él, Hobbes pretende brindarnos las claves que nos permitan eliminar el conflicto y establecer la paz. ¿Cómo? Utilizando la Razón, la cual nos posibilita calcular medios en función de fines. Empujados por el miedo a una muerte violenta y la esperanza de una vida pacífica, los sujetos buscan los caminos necesarios que los lleven a conservar sus vidas. En otras palabras: Hobbes pretende mostrarnos cómo salir de una situación de conflicto, donde vemos peligrar nuestras vidas, y apostar por el orden y la seguridad.

Cincuenta años antes de la aparición del *Leviatán*, la pieza que estamos analizando ya representaba las consecuencias de vivir en un mundo signado por el conflicto: las dos casas enfrentadas, sus miembros matándose en las calles, sus hijos violando los mandatos familiares, los viejos imponiendo leyes a los jóvenes. En este sentido, Verona parece anticipar el denominado “estado de naturaleza”. Para poder justificar al soberano como el resultado del pacto voluntario entre hombres libres, Hobbes recurrió a dicha posibilidad. Porque representa una situación política cargada por la ausencia de un poder al cual obedecer y temer, el “estado de naturaleza” es una situación siempre probable, aún al interior del propio Estado. En el capítulo 13 del *Leviatán*, Hobbes muestra esa posibilidad de manera aguda, penetrante y provocadora: “¿Qué opinión tiene, así, de sus conciudadanos, cuando cabalga armado; de sus vecinos, cuando cierra sus

puertas; de sus hijos y sirvientes, cuando cierra sus arcas? ¿No significa esto acusar a la humanidad con sus actos, como yo lo hago con mis palabras?” (2014:103).

Verona parece representar esa posibilidad del vacío político, el cual nos puede llevar a un conflicto imposible de suprimir. En su *Behemoth* (2013), Hobbes grafica las diferentes causas que llevaron a Inglaterra a atravesar un contexto similar. Allí, dice haber tenido una “visión panorámica de todos los tipos de injusticia y de todos los tipos de locura que puede ofrecer el mundo” (2013:5-6). Injusticia y locura, dos rasgos característicos de un desorden de envergadura tal y como lo es una guerra civil, y que son los que encuadran el panorama inglés de mediados del siglo XVII. Es un desborde que genera la sedición de un pueblo que “estaba en general corrompido” (2013:7), ya que el veneno ingresaba por varios frentes: ministros, papistas, presbiteranos, intelectuales, universitarios. Ante una situación de desorden extremo, toda sociedad organizada quedaría desmembrada y los símbolos pasarían a multiplicar sus significados, volviéndose imposible la comunicación entre las personas.

Con esto último, podemos entender mejor por qué en Verona acontece lo que venimos marcando: Montescos y Capuletos no actúan como sujetos políticos sino, más bien, como sujetos leales. Ambas familias ejercen su poder y su dominio desde su tradición, desde un *status* heredado, construyendo una lógica de poder y de lealtades propias.<sup>3</sup> Lo que nos propone el momento hobbesiano es eliminar las lealtades privadas y establecer la obediencia pública. Hay que extirpar la parcialidad y la unilateralidad: “la virtud de un súbdito está comprendida enteramente en la obediencia a las leyes de la república [...] pues sin esa obediencia la república [...] no puede subsistir” (Hobbes, 2013: 61). Por eso, en

<sup>3</sup> Se puede trazar un paralelo con lo que señala Michael Walzer al mostrar que la familia inglesa de la era isabelina era considerada una organización de gran jerarquía, con muchos miembros activos y obedientes, liderada por el *pater familiae*. De hecho, ese núcleo parental “definió las lealtades fundamentales de los ciudadanos ingleses comunes hasta la revolución industrial”. En: Walzer, Michael (2008). *La revolución de los santos* (p. 203) (S. Villegas, trad.). Bs. As.: Katz

*Romeo y Julieta*, la presencia del príncipe Escalus, es decir, del Estado, debería ser el nexo que pueda encauzar el conflicto que atraviesa Verona.

De manera que la pieza shakesperiana transcurre, ya lo hemos dicho, con el conflicto como telón de fondo. Este se manifiesta de varias maneras: a capa y espada, con los distintos enfrentamientos que transcurren en la pieza, algunos de los cuales terminan con la muerte de sus personajes; pero también, y esto es más interesante aún, el conflicto puede darse por la simple disposición, por la sola presencia de un otro que representa distintos sistemas ideológicos y simbólicos. En la primera escena de la pieza, por tomar un ejemplo, dice un enceguecido Teobaldo: “¿Qué, habiendo desenvainado hablas de paz? Odio esa palabra, como odio al infierno, a todos los Montescos, y a ti” (1.1.60). Vemos que la lógica con la que Shakespeare relaciona a los ciudadanos de Verona, es la misma lógica con la que pensará Hobbes su propia sociedad. Es decir, la lógica de la *competencia*, la *desconfianza* y la *gloria*: “la primera causa impulsa a los hombres a atacarse para lograr un beneficio; la segunda, para lograr seguridad; la tercera, para ganar reputación” (Hobbes, 2014: 102).

Así, en la teoría hobbesiana, a diferencia de la maquiaveliana, el conflicto aparece como algo negativo y, por ello, la tragedia debe ser conjurada. ¿Cómo lo logramos? ¿Cómo neutralizamos el conflicto? En la pieza estudiada, Escalus pareciera ser el elemento capaz de llevarlo a cabo: “¿Dónde están estos enemigos? ¿Capuleto, Montesco?” (5.2.292), dice sobre el final de la obra, mientras busca los responsables de aquello que ve: los cuerpos inermes y sin vida de los jovencísimos Romeo y Julieta. Los viejos mataron a los nuevos, y esa es la gran tragedia de la obra. Hay conflicto entre dos casas, entre dos familias poderosas y de enorme tradición. Pero, principalmente, hay conflicto entre viejos y jóvenes, entre sistemas legales, simbólicos, sociales y políticos distintos, que parecen pasibles de ser armonizados solo a través del Estado. El hecho de que haya tragedia nos indica la convivencia conflictiva entre dos opuestos: “triste la paz que trae esta jornada” (5.2.305), se lamenta Escalus. Al final, los viejos

sobreviven, se dan la mano y pactan una tregua, ante la presencia del príncipe, pero con un alto costo: la desaparición de su linaje, de su tradición y de su casta, desarmándose su lógica patriarcal.<sup>4</sup>

De manera análoga, Hobbes recurre a la figura del *pacto de sujeción* (2014). Según este, los hombres se reúnen y establecen las condiciones contractuales que les permiten escapar de una vida cargada de incertidumbre y arbitrariedad. Hobbes desea, al igual que Escalus, una sociedad predecible, armónica y geométrica. La elaboración del contrato supone el accionar libre de los sujetos que, por propia voluntad, a través de su razón e impulsados por sus pasiones (sobre todo, el miedo a una muerte violenta), deciden formar el Estado y engalanar de poderes a un soberano al que se le debe plena obediencia. Este mecanismo lo muestra Quentin Skinner en *El Nacimiento del Estado* (2003). Allí destaca la aguda innovación de Hobbes, quien “estaba estableciendo, con plena autoconciencia, una nueva agenda para la disciplina de la ciencia política” (2003:34). Skinner argumenta que en el filósofo inglés está explícita la hipótesis de que “solo estamos obligados ante el estado”. Y en esa obligación nace y muere la única experiencia política de su teoría: para él –y aquí hay una diferencia importante con Maquiavelo–, la *praxis* política es un mero señalamiento de poder<sup>5</sup>, el cual nos permite “civilizar” la condición natural del hombre.

Como resultado del pacto queda conformada la sociedad civil, gobernada por un soberano, a quien se le ha concedido poderes absolutos. La innovación de Hobbes, siguiendo a Skinner, es que su teoría no descansa en una figura específica o personal, sino en la institucionalidad estatal creada a partir del pacto. Así, con el Estado ya constituido, podemos entender mejor su causa, es decir, el permanente estado de guerra y la necesidad de una vida armónica; su

<sup>4</sup> La misma a la cual hacíamos mención en la nota al pie anterior, a propósito de recuperar el texto de Walzer.

<sup>5</sup> Decimos “señalamiento” en tanto que el Soberano se erige como resultado del contrato social. La fuente de su poder se encuentra en la sumatoria de voluntades libres que lo han elegido, que lo han *señalado*, como fuente de autoridad. La sociedad, vista desde esta óptica, pareciera reunir en su seno meros socios.

materia, representada en la multiplicidad de sujetos atomizados que deciden sujetarse a un poder común; su forma, vale decir, un poder absoluto; y su finalidad: el resguardo y la protección de sus pactantes a través de la imposición de un orden necesario.

Ahora bien, en el final de la pieza, cuando el viejo Montesco y el viejo Capuleto se dan la mano y pactan dejar atrás viejos rencores, pareciera vislumbrarse de manera definitiva la armonía tan deseada, pues pareciera haber obediencia hacia el poder del Estado. Para explicarlo, podemos destacar tres lecturas clásicas sobre el pensamiento hobbesiano. En primer lugar, mencionemos a Leo Strauss, quien afirma que, en la filosofía política de Hobbes, hay una nueva moralidad, la cual se sostiene en la vanidad individual, el orgullo, la gloria y la aversión hacia los otros, motorizada esta última por el miedo a la muerte violenta. Según Strauss, la filosofía política hobbesiana “se dirige contra las pautas de la vida aristocrática en nombre de las pautas de la vida burguesa. Su moralidad es la moralidad del mundo burgués” (2006: 169). Con esos elementos, dice Strauss, Hobbes construyó una nueva ciencia política con la cual demostrar la necesidad de poderes absolutos para salvaguardar la seguridad del cuerpo individual de las personas: “en el movimiento desde el principio del honor hacia el principio del miedo es donde aparece la filosofía política de Hobbes” (2006:178). El sentido de la lectura straussiana descansa, finalmente, en la necesidad de la obediencia por parte de los súbditos.

En segundo lugar, podemos mencionar a C.B. Macpherson. En *La teoría política del individualismo posesivo*, muestra el movimiento que realiza el enfoque filosófico del siglo XVII hacia una concepción burguesa-liberal de la sociedad moderna. Sostiene que son la escases de bienes y la competencia que esto genera las claves que nos dejan ver la necesidad de un Estado soberano absoluto. Son la naturaleza antisocial de los hombres, la competencia y la búsqueda de bienes, lo que genera *la guerra de todos contra todos* (Hobbes, 2014). Existe en la teoría hobbesiana, dice Macpherson, una lógica de poderes que buscan dominarse unos

sobre otros, y esto deriva, no de un postulado fisiológico, sino “social” (2005: 49). La lógica con la que los sujetos se vinculan, es la lógica que caracterizará a las relaciones de mercado, propias de la sociedad burguesa. Ante hombres posesivos y violentos, que se relacionan en base a la imposición de dominio y de poderes, concluye que es evidente “la necesidad de un poder soberano” (2005:100). De nuevo, la existencia de súbditos obedientes es la clave de una vida pacífica.

Vemos que ambas teorías destacan en Hobbes, no solo una lectura temprana de la sociedad burguesa, sino también una fuerte inclinación hacia la necesaria obediencia de los súbditos. Por eso mismo, en tercer lugar, vale la pena recuperar a Norberto Bobbio y su clásico *Thomas Hobbes*. Allí encontramos lo que podemos llamar el *binomio hobbesiano*. Para Bobbio, Hobbes busca erradicar el conflicto existente en la sociedad pero, a pesar de sus esfuerzos, no lo logra, ya que “la paz es solo una tregua entre dos guerras” (1991: 12). Es decir, existe en la teoría hobbesiana una lógica diádica, compuesta por dos partes que se interrelacionan: un estado de conflicto neutralizado y eliminado por un estado de paz al cual se le superpone, nuevamente, un estado de conflicto. Por eso, “la sociedad civil nace como antítesis (y no como continuación) del estado precedente” (1991:22). De manera que Hobbes no logra erradicar la presencia trágica de la vida de los hombres y, hasta cierto punto, él sabe que no puede. Si retomamos a Rinesi, vemos que él destaca esta imposibilidad hobbesiana: “si Hobbes es un autor trágico es porque [...] *habría querido poder eliminar a la tragedia y al conflicto del mundo de la política, pero descubrió que esa eliminación es imposible*” (2011: 25).

Nos encontramos ante el mismo escollo que con Maquiavelo: ¿cómo plantear una solución a este problema? Es decir, al problema de la imposibilidad de escapar del conflicto y la guerra permanente. Si volvemos a nuestra pieza, ubicándonos en el principio y en el final, podemos vislumbrar una salida. En el principio, dice Shakespeare respecto de *Romeo y Julieta*: “con su muerte la lucha de sus padres sepultaron” (Prólogo). El problema es cómo comprender esa

muerte, cómo darle sentido. El problema es si Romeo y Julieta mueren de una vez y para siempre o si tienen la posibilidad de perdurar. Con Shakespeare podemos ver que solo se posibilita la erradicación del conflicto sin sentido si los sobrevivientes crecen y aprenden la lección. Y es en el final de la obra, con las muertes de los jóvenes ya consumadas y los viejos Montesco y Capuleto observando los efectos de sus malas relaciones, que se hace presente esta idea. Es decir, hace falta la presencia trágica de la muerte para hacer avanzar la historia.

Shakespeare nos permite pensar la historia no de modo diádico porque, como bien dijimos, los personajes aprenden la lección. El modo en el que insinúa pensar la historia escapa de la circularidad que caracteriza al binomio guerra/paz. Entonces, ¿cómo responder por el final trágico? Es decir, ¿cómo leer la muerte de los jóvenes amantes? Necesitamos otro esquema conceptual, una filosofía de la historia con otro modelo de pensamiento. No queremos decir con esto que Shakespeare lo haya construido, pero sí que nos abre las puertas para presentarlo. Vale decir: necesitamos leer la historia, no en modo trágico, sino en modo dialéctico.

### Tragedia e historia en modo dialéctico

Hemos insinuado que Shakespeare abre ciertas puertas para que pueda pasar Hegel.<sup>6</sup> Si nos mantenemos en una lógica diádica, dijimos, nunca podríamos responder por el sentido inmanente de las cosas. Con Hegel podemos pensar el desarrollo y el sentido de la historia desde una lógica distinta a la que tuvieron

<sup>6</sup> Es recomendable leer una serie de autores que trazan cruces entre *Romeo y Julieta* y Hegel. Por ejemplo: Bates, Jennifer. (2014). Confusing matters: *Romeo and Juliet* and Hegel's Philosophy of Nature. En: *Thinking With Shakespeare* (pp. 173-201). Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies (1/2014); Kottman, Paul. (2012). Defying the stars: tragic love as the struggle for freedom in *Romeo and Juliet*. En: The Johns Hopkins University Press (ed.), *Shakespeare Quarterly* (vol. 63, n° 1, pp. 1-38). Hopkins UP. Bates lee *Romeo y Julieta*, principalmente, desde la *filosofía de la naturaleza* hegeliana; Kottman, por su parte, lo hace desde la *estética* y la figura de la *autoconciencia* hegelianas. El espíritu de este artículo no radica en dialogar con ellos pero sí en mostrar otros posibles abordajes de la obra, principalmente, a partir de ciertos pasajes de la *filosofía del derecho* y la *filosofía de la historia* hegelianas.

Maquiavelo y Hobbes. Como bien plantea Horacio González, el pensamiento occidental construyó dos figuras determinantes del pensamiento: metamorfosis y dialéctica, siendo esta última “el producto de un intento de captar el movimiento de un pensar que recoge de su propia acción las escorias de negatividad que ella misma ha abandonado por el camino” (2005: 18). De alguna manera, la dialéctica es una construcción lógica que pretende abarcar, desde la negatividad, las partes que constituyen el todo. Pero, vale aclarar, no como meras abstracciones externas: más bien, como actividades que dan forma e identidad a las acciones de los hombres.

Aquí entramos en aquello que nos planteábamos más arriba: cómo pensar la muerte de los jóvenes de la obra. Lo podemos hacer como muertes trágicas: Romeo y Julieta mueren, de una vez y para siempre. O como muertes dialécticas: Romeo y Julieta mueren, permitiendo así que, en el futuro, otros jóvenes puedan amarse. Si desciframos esta metáfora, encontramos que sus muertes posibilitan la construcción de la historia, su avance y su despliegue. Aquí nos inspiramos en una más que interesante idea de Heller: “la raíz de todo esto es el sentido absoluto de la historia de Shakespeare, un sentido que lo caracteriza solo a él, a nadie antes de él y a nadie después de él ” (2002: 8). Es decir, Shakespeare le da un sentido a la historia, y por eso sus personajes tienen una densidad y una complejidad tal que los vuelve, sin lugar a dudas, personajes históricos. Dicho de otra manera: personajes que hacen y representan su propia historia.<sup>7</sup>

Bajo la luz de lo dicho, veamos lo siguiente. Dice el príncipe de Verona: “Triste la paz que trae esta jornada [...] Partid ahora, pero seguid hablando de esta historia atormentada” (5.3.305-307). Es decir, la tragedia, resumida en ese *seguid hablando*, es lo que posibilita el desarrollo de la historia y su crecimiento. ¿Cómo? No de manera diádica sino, más bien, dialéctica. Dice Hegel en la *Fenomenología del espíritu*:

<sup>7</sup> Indudablemente, esto está en consonancia con lo que ya había propuesto Harold Bloom respecto de la originalidad y la densidad de la obra shakespeariana. Ver: Bloom, Harold (2002): *Shakespeare: la invención de lo humano* (T. Segovia, trad.). Barcelona: Anagrama

La conciencia es, de una parte, conciencia del objeto y, de otra, conciencia de sí misma; conciencia de lo que es para ella lo verdadero y conciencia de su saber de ello. Y en cuanto que ambas son *para ella misma*, ella misma es su comparación; es *para ella misma* si su saber del objeto corresponde o no a este (2009:58).

En este pasaje, Hegel muestra que la dialéctica es un constante movimiento que se desarrolla de manera negativa. Es decir, es el movimiento que le permite a la conciencia crecer y desarrollarse, nutriéndose a partir de la negación de sus diferentes momentos. La conciencia toma como verdadero algo que se le manifiesta en sí como externo; por lo tanto, lo toma para sí misma y tiene certeza de eso. Ahora bien, al analizar ese *algo*, no hace otra cosa que analizarse o, mejor dicho, buscarse ella misma en él. Al no encontrarse, es decir, al ver que en realidad ese algo es en sí mismo distinto a ella, actúa sobre él, negándolo y superándolo. Ese tercer objeto que se manifiesta, ahora, es su identidad con él. Dicho movimiento, dicha actividad de la conciencia, es lo que Hegel llama experiencia (*Erfahrung*). Mejor aún: son los momentos de la dialéctica, que se mueve negando y que, en dicha negación, encuentra su desarrollo y crecimiento. Ese proceso de desarrollo de la conciencia lo ilustra Carlos Pérez Soto de la siguiente manera: “el sujeto universal así concebido es una entidad dramática, internamente dividida hasta el grado de la enemistad, que se realiza a través de hacerse dolorosamente otro de sí para volver, dolorosamente, a sí mismo” (2008: 57). En ese doloroso volver a sí mismo, podemos vislumbrar cierta idea de reconciliación. Pero no es cualquier reconciliación, sino una que se mueve dentro de un equilibrio moderado, que reconoce, dice Soto, el “carácter trágico y contradictorio de la historia humana”.

La tragedia, en este sentido, aparece como uno de los momentos del desarrollo de la conciencia y, a la vez, como una de sus negaciones a la hora de buscar su propia reconciliación. En la *Fenomenología*, Hegel entiende la tragedia como una manifestación sensible del Espíritu, el cual se representa a sí mismo a

través de la Religión: “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” (Hegel, 2009: 397). Dicha representación va transitando los caminos de su manifestación sensible, vale decir, del arte. La religión es, en este sentido, la religión del arte y la tragedia es la representación de la obra de arte espiritual.

El espíritu se manifiesta en la tragedia a través del lenguaje de los héroes. Ellos son, en sí mismos, personajes reales, “hombres *autoconscientes* que *conocen* y saben *decir* su derecho y su fin, la fuerza y la voluntad de su determinación” (2009:425). Estos hombres tienen el lenguaje de la conciencia que, a través de ellos, dice y sabe su destino. Al respecto, Ramón Valls Plana menciona que “el héroe habla ahora por sí mismo [...] El espectador ve y oye hombres autoconscientes que conocen su derecho y su fin” (1994: 346). El dolor que sufre la *sustancia ética*, es el dolor que nace de la distancia que ha sido determinada entre el derecho divino y el derecho humano. La lucha de voluntades y el enfrentamiento de sistemas legales contrapuestos, anidan el marco de acción de los héroes trágicos. Bien lo aclara González: “cada figura individual enfrentada tiene iguales potencias éticas de legitimidad, con lo que estas quedan arrojadas a la violencia destinal” (2005: 20). En nuestra pieza, Romeo y Julieta son atravesados por el *dolor* y el *sufrimiento* de enfrentarse a un destino que se les impone desde las figuras anquilosadas de sus antepasados.

Ahora bien, si tomamos la *Estética*, allí sostiene Hegel que el drama trágico antiguo “está comprendido en el círculo de los poderes, en sí legítimos y verdaderos, que determinan la voluntad humana” (2008:541). Las potencias particulares enfrentadas reclaman su derecho sobre la realidad, y “la *necesidad* que aparece en el desenlace no es más que un ciego *destino*” (2008:569). En este sentido, la tragedia antigua cierne su desenlace en la extirpación de la particularidad que pretende erigirse como única y exclusiva, constituyendo un balance armonioso entre las partes enfrentadas. El héroe trágico es una figura

plástica que representa la legitimidad de la ley moral y que, en su perecer, da forma y sentido al equilibrio entre las potencias enfrentadas. La tragedia moderna, en cambio, toma su sustancialidad del carácter inagotable de la fuente subjetiva, de la personalidad absoluta. En este sentido, no hay quién como Shakespeare. Su fuerza y vitalidad, dice Hegel, está en haber puesto sobre el escenario a “hombres completos, perfectos” (2008:535).

En este sentido, la tragedia moderna hace del principio de la personalidad, no de la individualización de las potencias morales, su fuente y comienzo. Según nos dice Hegel, el principio de la personalidad se ha creado derechos en los diferentes círculos “de la *vida civil y privada*” (2008:579). En el caso de *Romeo y Julieta*, los vemos en la familia, el honor y el amor. Y al ser estos los móviles exclusivos, encontramos aquí el origen de los conflictos: Romeo y Julieta tratan de satisfacer “los *sentimientos personales* de su corazón y del alma, o las disposiciones de su *carácter particular*” (2008:581). Las bellas naturalezas griegas dieron paso a las almas atormentadas del mundo moderno: “he ahí lo que constituye el fondo principal de varias de las tragedias más interesantes de Shakespeare” (2008:588).

En este contexto, Romeo y Julieta se enfrentan a aquello infranqueable que el destino les impone. Esto puede observarse en el segundo acto: “¡Ay Romeo, Romeo! ¿Dónde estás, Romeo?/ Reniega de tu padre y rehúsa su apellido/ O si no lo haces, júrame entonces que me amas/ Y no seré más una Capuleto” (2.2.33-36). ¿*Qué es un nombre?* Se pregunta Julieta. En todo caso, ese nombre, ¿representa la identidad de quien lo posee? Continúa: “Tan solo tu nombre es mi enemigo:/ Tú eres tú mismo, aunque no fueras un Montesco” (2.2.38-39). Así se perfila una de las cuestiones más espinosas dentro de la filosofía: las palabras, parece decirnos la jovencísima Julieta, no señalan las esencias de las cosas. Por eso mismo, Romeo se permite transformar su identidad y anunciar la muerte de su viejo yo: “De ahora en adelante, ya no seré más Romeo” (2.2.50). Al romper con lo que sus apellidos representan, ambos se están enfrentando a sus familias, ambos asumen

un nuevo papel existencial y una nueva configuración identitaria. Dice Julieta: “a cambio de tu nombre, que no es una parte de ti/ Toma todo de mí” (2.2.47-48). Y esta decisión existencial es la que los pondrá cara-a-cara con sus propios puñales.

En esta magistral escena, nuestros personajes toman conciencia de su propia existencia, y pretenden construirla a su voluntad. Julieta le dice a Romeo: “júrame entonces que me amas/ Y no seré más una Capuleto” (2.2.35-36). Y Romeo le responde: “de ahora en adelante, ya no seré más Romeo” (2.2.50). Allí, en esa decisión, se afirman como héroes, y dan comienzo a la tragedia. Como manifiesta Heller: “Los héroes y heroínas de Shakespeare [...] se eligen a sí mismos como existencias desnudas. Y se convierten en lo que ellos mismos han elegido ser ” (2002: 137). Romeo y Julieta pasan a ser *existencias desnudas* porque se quitan el ropaje heredado de sus generaciones pasadas y eso, como bien explica Valls Plana, conforma la lucha destinal, “la dimensión ignorada del espíritu, que él [el héroe trágico] en su acción lesiona, acaba por vengarse del héroe bajo la forma del destino” (1994: 346). De otra manera: afirman su existencia a partir del momento en que se saben escindidos de las leyes de los viejos y comienzan a construir las suyas.

¿Saben nuestros héroes el papel histórico que están representando? Visto desde la lógica hegeliana, no. Al ser personajes históricos, actúan buscando su propia satisfacción y, en esa búsqueda, satisfacen el desarrollo de la historia, y lo hacen sin saberlo. ¿Qué significa esto? Primero y principal, entendamos que la realidad, según la interpreta Hegel, es racional. Es decir, es una actividad que tiene un sentido inmanente, el cual busca representarse a través de su realización: “la realidad es una condición, el sujeto es un resultado” (Soto, 2008: 85). El espíritu se manifiesta y se niega a través de una serie de *figuras* que actúan como momentos de su propio ponerse y superarse. Esos momentos no son otros que sus distintos modos de aparecer a lo largo del tiempo. Dice Hegel: “la consideración de la historia universal ha dado y dará por resultado el saber que ha transcurrido racionalmente, que ha sido el curso racional y necesario del

espíritu universal, el cual es la sustancia de la historia” (2010: 23). La historia (*Geschichte*) es, entonces, constante devenir, constante acaecer y crecimiento. Dicha experiencia es ella misma la manifestación de la voluntad libre del espíritu, el cual encuentra la posibilidad de materializarse a través de los pueblos históricos: “los pueblos son el concepto que el espíritu tiene de sí mismo [...] la conciencia del pueblo depende de lo que el espíritu sepa de sí mismo; y la última conciencia, a que se reduce todo, es que el hombre es libre” (2010:54).

Si nos permitimos pensar en la metáfora de Verona como una configuración particular del espíritu, Romeo y Julieta son, dijimos más arriba, héroes, “los que realizan el fin conforme al concepto superior del espíritu” (2010:95). Nuestros héroes manifiestan el concepto del espíritu, es decir, su actividad libre. Dicho de otra manera: en ellos y por ellos, el espíritu manifiesta su libertad. ¿Cómo? A través de sus pasiones y de su desnudamiento existencial. En definitiva: de sus sacrificios. Romeo y Julieta son sacrificados por la historia, que busca realizarse a través de ellos. Esa *astucia* de actuar a espaldas de los hombres en pos de la universalidad, es lo que le permite a la historia realizarse. Es por eso que Hegel no opone la razón a las pasiones, como lo hizo la tradición racionalista cartesiana. Todo lo contrario: para que la racionalidad de la historia cobre sentido, necesita motorizarse en las pasiones del sujeto, en el fruto de su trabajo y el dolor de su sacrificio. Ese es el *pathos* de los héroes: sin la pasión, dice Hegel, “no hubiesen podido hacer absolutamente nada” (2010:99). Es por eso que Romeo y Julieta no saben el rol histórico que cumplen dentro del avance de la historia: al buscar su bien individual, no hacen otra cosa que satisfacer el bien universal.

Por lo dicho, Verona puede ser alegorizada como la manifestación concreta y particular del Espíritu, como un momento del desarrollo del Estado, hecho carne en la contingencia de un pueblo particular. De esto podemos tomarnos para sostener lo siguiente: dijimos en el apartado anterior que Verona, tal y como Shakespeare la representa, se nos manifiesta cercana a lo que se

conoce como el “estado de naturaleza”. Pero, a la luz del recorrido realizado, nos parece más pertinente compararla con lo que algunos años más tarde Hegel llamará, con mucha agudeza, la *sociedad civil* (*die bürgerliche Gesellschaft*). En sus *Principios de la filosofía del derecho*, muestra el camino a través del cual el Estado (*Staat*) va dándose forma histórica, y el espíritu va haciéndose libre y pleno de sentido. Para ello, transita por varias figuras hasta llegar al saber autoconsciente; es decir, hasta tener la verdad de su identidad con el mundo que produce. Aquí aparece, nuevamente, la experiencia de la conciencia. Es decir, el Estado es el resultado que contiene el desarrollo de la tríada de la *eticidad* (*Sittlichkeit*): familia, sociedad civil y Estado.

La familia es el primer momento del desarrollo del *ethos*, en tanto aparece como la sustancialidad inmediata del espíritu, y es donde los componentes internos se reconocen a sí mismos como miembros individuales. Pero, en tanto miembros, contienen en sí la necesidad de la negación de su propia constitución, es decir, la disolución de la familia. Y esto comienza en el momento de su propia exteriorización, vale decir, en la aparición de otras familias: “esta relación reflexiva muestra, en primer lugar, la pérdida de la eticidad o, puesto que ella es en cuanto esencia necesariamente *aparente*, constituye el *mundo fenoménico* de lo ético, *la sociedad civil*” (Hegel, 1999: §181). Es decir, el individuo, miembro particular de la familia, niega dicha constitución ante la emergencia de un otro igual. ¿Qué sucede aquí? Dejan de ser, exclusivamente, miembros de una familia para pasar a ser, también, miembros de la sociedad. Como explica Rubén Dri: “cuando aparece el particular, el individuo que ya no es hijo sino ciudadano, se rompe la unidad sustancial, inmediata, que es la familia” (2000:226). Romeo y Julieta solo pueden ser parte de un colectivo más amplio a través de dos movimientos: la negación de su familia y la constitución de una nueva. Por eso, como vemos al final del segundo acto, Romeo y Julieta se casan: “que los cielos sonrían ante este acto sagrado” (2.6.1). Consumado el casamiento –y casi anticipándose a lo que viene–, el Fray Lorenzo sentencia la frase que contiene

toda la tragedia de la obra: “Estos deleites violentos tienen fines violentos” (2.6.9).

La sociedad civil, segundo momento del desarrollo de la eticidad, es el devenir del espíritu que refiere a la sociedad construida en la modernidad. En ella, el armado social es el resultado de la unidad de personas dispersas, que persiguen fines individuales y particulares, enmarcados dentro de las leyes y el derecho. Los sujetos se necesitan mutuamente para alcanzar fines particulares, y la universalidad aparece como el fundamento limitante de lo particular. Volviendo a Dri: “la sociedad civil tiene su origen en la aparición del sujeto como tal [...] que es al mismo tiempo universal y lo es esencialmente” (2000:227).

En definitiva, es una sociedad muy parecida a aquella que describió Hobbes. Por eso Hegel sostiene que “la sociedad civil ofrece en estas contraposiciones y en su desarrollo el espectáculo del libertinaje y la miseria, con la corrupción física y ética” (1999: §185). Para establecerse como Montesco y Capuleto, ambas casas están siempre siendo determinadas a partir de sus propiedades, de sus mediaciones particulares, de los objetivos y fines que persiguen, de los juegos de poderes y las redes trazadas con el príncipe. Y, al mismo tiempo, ambas casas se necesitan mutuamente para significar su propia identidad. El momento de ambas familias aparece como el momento de la formación, de la educación, del patrimonio y del gobierno del matrimonio. La salida de sí de la familia particular, Montesco/Capuleto, se encuentra en el momento de su propia negación frente a la relación establecida entre y con otras familias: Montesco y Capuleto.

Verona ha quedado en la naturaleza viva de la sociedad civil, en la pura negación de sus partes con sus partes, mediadas por el concepto de un universal abstracto, puramente formal. Existen allí los momentos de la exterioridad de la voluntad en la mera cosa determinada, entendiendo que ambas familias son potentadas y tradicionales de la historia del lugar, entendiendo que ambas familias están ya constituidas como *personas*. Existe en Verona, también, el

momento del reflejo en la pura interioridad, cuando los personajes de la obra buscan en sí mismos los mandatos del universal formal, del bien total y constituido, porque ellos reconocen que quieren lo universal, pero tienen como lo universal a su propio arbitrio. Es decir, reconocen en lo particular su propio universal: por eso Romeo y Julieta se casan en secreto, por eso en secreto se aman y por eso en secreto mueren.

Ahora bien, para darle significado y sentido a estos comportamientos, se debe realizar el pasaje al momento superior del desarrollo del espíritu objetivo, donde las familias constituyen el elemento nuclear del desarrollo de la obra y de Verona. Pero el problema de la pieza es que el poder, al quedar contenido en los *pater familiae*, no permite el momento de su propia superación. Toda la obra queda desplegada en la sociedad civil y no permite el desarrollo hacia el Estado. De otro modo: al nuclear sus relaciones en el puro conflicto, los personajes de la pieza no crecen, no aprenden la lección y no permiten que avance la historia.

Volvamos al problema planteado más arriba: ¿cómo darle sentido a la muerte de los jóvenes? O, mejor aún, ¿cómo darle sentido a la tragedia? Hegel no pretende conjurarla; muy por el contrario, la coloca dentro del movimiento de la historia, como una etapa necesaria. Lo dice en su *Estética* al analizar el desenlace de *Romeo y Julieta*: “la tristeza que experimentamos ante este espectáculo, y que nos agrada, nace de una conciliación dolorosa entre las potencias del alma; es una *felicidad melancólica en la desgracia*” (2008: 590-591). La idea de la felicidad melancólica está atada al marchitarse de Romeo y de Julieta, bellas flores que han crecido, dice Hegel, en un suelo que no les conviene. Pero en ese marchitarse encontramos, no la conjura de la tragedia sino, más bien, su incorporación al movimiento de la historia: “los conflictos y el desenlace no han de tener carácter trágico, sino allí donde es necesario para producir un espectáculo de orden más elevado. Pero si esta necesidad no existe, el dolor y la desgracia no tienen nada que los justifique” (2008:591).

La tragedia, expresada a través de la muerte y del sacrificio, permite que Verona abandone el momento intermedio que presenta la sociedad civil y se adentre en el Estado orgánico. Vista la muerte de los jóvenes desde un punto de vista dialéctico, podemos dar el paso hacia la constitución del Estado y la salida de la sociedad civil. El arte, dice Hegel, y en este caso la tragedia, nos permiten ver que los personajes crecen, aprenden la lección. Nos permiten vislumbrar “la emancipación del espíritu libertándose del fondo y de la existencia finita [y comprender el] desenvolvimiento de una verdad que [...] se manifiesta en la historia del mundo, cuyo más bello lado constituye” (2008:598).

Al manifestarse el Estado, Montesco y Capuleto se dan la mano con un sentido específico: permitir que en el futuro otros *Romeos y Julieta*s puedan amarse. La historia atraviesa a los jóvenes con sus puñales, transformándolos en héroes, permitiendo la materialización de su avance en una ciudad dislocada y vetusta: “así con un beso muero” (5.3.120), llora Romeo mientras bebe el veneno. Así consuma la toma de conciencia que había declarado bajo el balcón de Julieta, y así termina de realizar su papel existencial. Julieta hace lo propio, al despertarse y ver el cuerpo sin vida de su amado: “¡Ay, feliz daga,/ Ésta es mi vaina!;/ Herrúmbrate allí, y déjame morir” (5.3.168-170).

Al consumir sus muertes y cumplir el *pathos* de su destino, ambos manifiestan la unión entre amor y muerte que atraviesa la pieza. Romeo, antes de consumir el casamiento, lo adelantaba: “Y que la muerte, que el amor devora, haga lo que hacer ose” (2.6.7). Ante esta exclamación trágica de nuestro héroe, la bellísima respuesta del Fray, ya mencionada más arriba: “Estos deleites violentos tienen fines violentos” (2.6.9). Así, como en la Prusia renovada por las muertes que ocasionó la razón napoleónica, Verona nutrió el avance de su historia con la sangre de los jóvenes.

## Conclusiones

Pretendimos mostrar que los conceptos de política, tragedia e historia pueden ser vinculados y desplegados bajo la trama que nos inspira Shakespeare en *Romeo y Julieta*. Entendemos que las relaciones humanas se desarrollan dentro del marco de distintos espacios antagónicos, algunos de los cuales tienen resultados extremos, trágicos, como la muerte de los jóvenes a causa de las disputas entre los viejos. Estas mismas consideraciones son las que nos llevaron a pensar cómo comprender el desarrollo de la historia y, a su vez, qué elementos nos pueden servir a la hora de pensar la conjura de la tragedia. ¿Qué hacer, entonces, cuando detrás de los telones de nuestra realidad, la tragedia nos acecha? Para responder esta pregunta, abordamos la pieza shakesperiana mencionada, desde el diálogo con los tres autores vistos a lo largo del artículo: Nicolás Maquiavelo, Thomas Hobbes y G. W. F. Hegel.

Destacamos que *Romeo y Julieta* fue escrita entre la doble directriz que caracterizó el modo de abordar el problema político en la modernidad: Maquiavelo y Hobbes. Por eso, es posible hallar en la pieza muchos de los elementos conceptuales de ambos autores. En la obra aparecen elementos que nos recuerdan, directamente, al modo en que Maquiavelo leyó la realidad política de los hombres y, al mismo tiempo, fue posible encontrar muchos de los conceptos que años después caracterizarían a la filosofía política de Hobbes.

El momento maquiaveliano plantea como problemas principales la unidad del Estado, su fortaleza, su libertad y la necesaria *virtù* de los gobernantes y del pueblo para su buena conducción. En ese esquema entiende la aparición del conflicto dentro de la sociedad como algo positivo, como parte esencial de la realidad política, necesario para que los Estados se construyan sobre mejores leyes. Por esto mismo le exige al príncipe actuar siempre con *virtù*, es decir, no apoyarse (solo) en la fortuna y saber comprender cómo ajustarse a los tiempos que vive. Aquí hay un espacio para filtrar nuestro ejercicio político pero, aun así, la tragedia acecha y transforma el conflicto en puro antagonismo y en pura indeterminación.

Esta es una de las posibles interpretaciones que inspira la lectura de la pieza de Shakespeare, quien parecería poner la tragedia como un trasfondo insuperable, como la práctica del puro conflicto sin sentido. Esto lo analizamos en la obra respecto del vínculo que mantienen los viejos Montesco y Capuleto: la simple presencia del otro marca una enemistad insuperable. Eso, junto con los malos designios de los astros y la fortuna que les juega malas pasadas, lleva a los personajes de la pieza al conflicto más extremo. La enemistad de los viejos se impone ante la vida de los jóvenes. Estos mueren y su amor queda trunco. Si leemos la obra desde este ángulo, no hay aprendizaje y tampoco enseñanza: el círculo del conflicto se mantiene.

El segundo momento de nuestro trabajo lo constituye Hobbes quien, por su parte, entiende al conflicto como algo pernicioso. Lo toma como algo negativo, que solo sirve para mantenernos en la lógica de la enemistad, imposibilitando una vida armónica, pacífica y placentera. Su filosofía pretende establecer cómo surge un Estado, de qué está hecho, cuáles son sus causas y cuáles sus fines. Hobbes entiende que el poder estatal es un artificio creado por los hombres con el objetivo principal de construir una vida más justa. En este sentido, plantea la necesidad de realizar el pasaje de una situación de extrema violencia, desorden, caos y arbitrio, a un estado de orden, armonía y legalidad. Sostiene que la misma racionalidad que lleva a los hombres a realizar dichos actos en pos de su supervivencia, también los lleva a buscar los medios para salir de dicha situación: el pacto o contrato. Con esto, los hombres erigen un poder común superior, el cual se encargara de llevar adelante sus vidas. Es decir, construyen un Estado imponente y un soberano absoluto que los gobierne.

Hobbes pretende escapar del puro conflicto y conjurar la tragedia. Pero, al igual que Maquiavelo, se mantiene en la lógica circular del binomio guerra/paz: a una situación de guerra se le superpone una de paz pero, en su interior, aún anida el conflicto, lo que nos llevaría, de nuevo, a una situación de guerra. Es decir, si leemos la pieza shakesperiana, ahora con los lentes de Hobbes,

nuevamente se impone la tragedia, nuevamente los personajes terminan la obra sin crecer, sin formar la historia, sin lograr aprendizaje. Y, al no haber crecimiento o desarrollo, el pacto realizado por Montesco y Capuleto, en presencia de Escalus, no reviste sentido: Romeo y Julieta mueren, de una vez y para siempre.

Llegados a este punto, nos propusimos leer la pieza desde otra perspectiva. Y realizamos esta lectura planteándonos el siguiente interrogante: ¿cómo entender el final de la pieza?, ¿qué sentido darle a la muerte de los jóvenes amantes? Podemos comprenderla como una muerte trágica, dijimos, donde Romeo y Julieta mueren a causa de la lucha de sus padres y donde el pasado, la tradición y lo viejo, triunfan sobre lo nuevo, sin transformación, sin crecimiento y sin aprendizaje. O, si tomamos el esquema dialéctico que construyó Hegel, podemos entender sus muertes como dialécticas; es decir, como sacrificios que anidan cierto sentido para el desarrollo de la historia. Si entendemos la tragedia de la obra de ese modo, podemos ver que hay crecimiento, maduración y desarrollo. Vale decir: progreso.

Para Hegel, la historia no es solo repetición y fuente de enseñanza; todo lo contrario: esta nunca es igual, siempre está en proceso de crecimiento, de desarrollo, de cambio. Con Hegel, debemos poner la tragedia dentro de la actividad del espíritu, sin intentar conjurarla, mostrando que ella es parte y momento de su realización en la historia. A nuestro juicio, es posible ver insinuado en Shakespeare aquello que años después conjugaría Hegel: el doloroso –pero necesario– costo que significan las pérdidas en nombre del progreso. Los héroes son sacrificados por el espíritu para poder llevar a cabo el despliegue de su desarrollo. El espíritu es un universal que se realiza al realizar la historia y, para ello, se niega en un particular: los pueblos históricos. Dentro de estos, vuelve a singularizarse, pero como un singular universal: Romeo y Julieta son los héroes de la historia, sacrificados en favor de la voluntad libre del espíritu, el cual se humaniza gracias al trabajo y las pasiones de los sujetos.

Llegados a este punto, vimos la necesidad de completar el panorama acudiendo a la filosofía del derecho de Hegel. Los sujetos superan el momento de la familia como lazo único de desarrollo, negándola en la sociedad civil. Esta nos muestra el escenario del libertinaje, la corrupción y la miseria. El espectáculo ofrecido por la ciudad de Verona, tal y como Shakespeare la habrá representado en el *The Globe*, puede asociarse a la indeterminación del momento de la sociedad que Hegel planteará años después. Aquí, la persona se vale a través de su individualidad, sus propiedades y el uso de los otros como medios en función de fines. En cambio, el Estado ético, siguiente momento del desarrollo del espíritu, es algo orgánico a la historia, y la constitución de las comunidades es la máxima expresión racional de la libertad de los hombres.

En el Estado, los individuales (los ciudadanos) se saben universales en tanto y en cuanto el universal (el Estado) se sabe individual. Es el momento en que la muerte de los jóvenes cobra mayor expresión. Vista desde esta óptica, la pieza shakesperiana cobra otro sentido, más complejo, más denso, que el de una historia de amor. En ella pudimos ver aquello que años después también encontramos en Hegel: que la tragedia no se conjura, más bien persiste como momento del desarrollo del espíritu. *Romeo y Julieta*, con sus muertes, permitieron conjugar el progreso de la historia.

### Bibliografía

- AA.VV. (1999). La herencia de Maquiavelo. Modernidad y voluntad de poder. En R. Aramayo y J. L. Villacañas (comps.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bates, Jennifer. (2014). Confusing matters: *Romeo and Juliet* and Hegel's Philosophy of Nature. En *Thinking With Shakespeare* (pp. 173-201). *Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies* (1/2014).
- Bloom, Harold (2002): *Shakespeare: la invención de lo humano* (T. Segovia, trad.). Barcelona: Anagrama.

- Bobbio, Norberto (1991). Thomas Hobbes (M. Escrivá de Romani, trad.). Barcelona: Paradigma.
- Dri, Rubén (2000). La filosofía del Estado ético. La concepción hegeliana del Estado. En Boron, A. (comp.), La filosofía política moderna. De Hobbes a Marx (pp. 213-245). Buenos Aires: CLACSO-Eudeba.
- González, Horacio (2005). La Crisálida. Buenos Aires.: Colihue.
- Hegel, G.W.F. (1999). Principios de la filosofía del derecho (J. L. Vermaal, trad.). Barcelona: Edhasa.
- Hegel, G.F.F. (2008). Estética (vol. II, H. Giner de los Ríos, trad.). Buenos Aires: Losada.
- Hegel, G.W. F. (2009). Fenomenología del espíritu (W. Roces, trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G.W.F. (2010). Lecciones sobre la filosofía de la historia universal (Vol. I, J. Gaos, trad.). Buenos Aires: Losada.
- Heller, Agnes (2002). The time is out of joint: Shakespeare as philosopher of history. Boston: Rowman & Littlefield publishers.
- Hobbes, Thomas (2013). Behemoth (M. A. Rodilla, trad.). Madrid: Tecnos.
- Hobbes, Thomas (2014). Leviatán (M. Sarto, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kottman, Paul. (2012). Defying the stars: tragic love as the struggle for freedom in Romeo and Juliet. En: The Johns Hopkins University Press (ed.), Shakespeare Quarterly (vol. 63, n° 1, pp. 1-38). Hopkins UP.
- Maquiavelo, Nicolás (2012). Discursos sobre la primera década de Tito Livio (A. Martínez Arancón, trad.). Madrid: Alianza.
- Maquiavelo, Nicolás (2013). El Príncipe (E. Blanco, trad.). Buenos Aires: Ariel.
- Macpherson, Crawford Brough (2005). La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke (J-R. Capella, trad.). Madrid: Trotta.
- Pérez Soto, Carlos (2008). Desde Hegel. Para una crítica radical de las ciencias sociales. México D.F.: Itaca.
- Pocock, John (2002). El momento maquiavélico. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica (M. García, M. Vázquez-Pimentel, trads.). Madrid: Tecnos.
- Rinesi, Eduardo (2011). Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes (2da ed.). Buenos Aires: Colihue.
- Shakespeare, William (2015). Romeo y Julieta (R. Costa Picazo, trad.). Buenos Aires: Colihue.
- Silva Vega, Rafael (2018). Maquiavelo. La libertad ciudadana en tiempos de crisis. Quito: FLACSO Ecuador.
- Skinner, Quentin (1984). Maquiavelo (M. Benavides, trad.). Madrid: Alianza.
- Skinner, Quentin (2003). El Nacimiento del Estado (M. Gainza, trad.). Buenos Aires: Gorla.
- Strauss, Leo (2006). La filosofía política de Hobbes. Su fundamento y génesis (S. Carozzi, trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Torres, Sebastián (2011). Vida y tiempo de la república. Contingencia y conflicto político en Maquiavelo. Los Polvorines: Universidad

- Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de General Sarmiento. Valls Plana, Ramón (1994). Cap. IX. La representación religiosa de la comunidad perfecta. En Valls Plana, R., *Del Yo al Nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel* (pp.323-355) (3ª ed.). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Walzer, Michael (2008). *La revolución de los santos* (S. Villegas, trad.). Buenos Aires: Katz.