

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.

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 jugueteo 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 tremebundas 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 pícara, 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.