

Dossier: XV Jornadas sobre la Enseñanza de la Filosofía - Coloquio Internacional 2008

*Filosofía, política y drama*¹

Eduardo Rinesi²

La filosofía estética de Hegel sitúa al drama (género poético que combina y mezcla elementos de la tragedia y elementos de la comedia) en la cima de las realizaciones del espíritu artístico de la humanidad. Aquí querría preguntarme por las posibilidades que ofrecen las obras de ese género al pensamiento sobre los problemas del mundo de la política, al pensamiento sobre los problemas de la filosofía política, y eventualmente –y de acuerdo al título y consigna general de estas jornadas– a la *enseñanza* sobre esos problemas. Para ello podría comenzar quizás –dado que aludí ya al carácter mixto o combinado del género del “drama” que me interesa interrogar– indicando los dos grandes motivos por los que me parece que la comprensión (y la enseñanza) de los problemas de la política puede verse favorecida por una reflexión sobre el mundo de lo trágico. ¿Por qué la tragedia importa a la política y a la

filosofía política? Primero, porque la tragedia lidia con el mismo objeto, con la misma materia con la que lidia la política, a saber, con el conflicto. Hay tragedia, en efecto, porque hay conflicto (no importa aquí si ese conflicto es un conflicto entre dioses enfrentados en el mundo, como en la tragedia antigua, o un conflicto entre dioses que se disputan la conciencia atormentada de un sujeto, como en la tragedia moderna), igual que hay política sólo cuando y porque hay conflicto. Claro que de inmediato se debe señalar que hay política donde hay conflicto pero donde, además, los hombres pueden *procesar, manejar, encausar* de algún modo ese conflicto, de manera de hacer posible la vida con él y a pesar de él. Hay política donde hay conflicto pero *no sólo* conflicto, sino también poder, instituciones, orden. Hay política donde la vida de los hombres no se consume en ese conflicto, porque ese conflicto no se presenta en su forma más irreductible y radical. En cambio, la tragedia tiene lugar exactamente allí donde el conflicto se muestra más insumiso y menos procesable, donde el conflicto es conflicto puro, inerradicable y primordial. De ahí que pueda decirse que, en este primer sentido que estamos presentando, la tragedia es un instrumento útil para el pensamiento y la enseñanza de los problemas de la política y de la filosofía política no porque la estructura de la política sea idéntica a la estructura de la tragedia, sino más bien porque la tragedia señala algo así como la forma final, el límite externo, la verdad última, digamos, de la política. Verdad última de la política de la que, sin embargo, la política intenta todo el tiempo distanciarse, de la que a la política le va su propio sentido y, por así decir, su propia dignidad, en el ejercicio de diferenciarse, de afirmarse como diferente, de perseverar en su ser siempre algo distinto, en permanecer siempre un paso más acá.

Pero la tragedia no nos enfrenta solamente a un mundo de conflictos inerradicables, irreductibles e insolubles. Nos enfrenta al mismo tiempo (y ésta es la segunda razón por la que una reflexión sobre ella puede ser útil al pensamiento y la enseñanza de los problemas que la filosofía se plantea en torno a la política) a la verificación de lo que se me permitirá llamar – usando la expresión que da título a un libro precioso de Martha Nussbaum – *la fragilidad del bien*. O incluso (otro título: éste de Judith Butler) *la precariedad de la vida*. Porque el bien, y la vida misma, son extraordinariamente efímeros, quebradizos e inseguros – frágiles, precarios– en el mundo de lo trágico, en el que los hombres están siempre sujetos a fuerzas que los exceden y que los dominan, y donde los dioses siempre, invariablemente, terminan imponiéndose sobre ellos. Y si esta expresión (“los dioses”) resulta demasiado anacrónica o demasiado poco secular y laica como para considerarla seriamente en estos tiempos, reemplacémosla por cualquiera de las otras que –por ejemplo, en las grandes

tragedias de Shakespeare– pueden actuar como sus sinónimas: los viejos, los padres, los muertos. Pensemos un momento en *Hamlet* y preguntémonos qué es lo que hace de esa pieza una tragedia. Respondo: primero, que su protagonista principal (y por cierto que también varios de sus protagonistas secundarios) está preso de un conflicto entre valores enfrentados entre los que no se puede decidir sin perder alguna cosa –que no quiere perder– en esa decisión. Después, que todos los protagonistas jóvenes de la pieza terminan muertos en nombre de valores y motivos que no eran suyos, sino de sus mayores, de sus padres, de sus muertos, a los que los jóvenes, evidentemente, odiaban (lo dicen todo el tiempo), pero a los que no podían dejar de obedecer. *Hamlet* es la historia de un grupo de jóvenes que mueren en nombre de causas en las que no creen, de dioses (volvamos a usar esta palabra) que no son los suyos, pero que los dominan y someten sin remedio. La contracara de la precariedad de la vida, de la fragilidad del bien, es la omnipotencia de los dioses (de los viejos, de los padres, de los muertos) que gobiernan la vida de los hombres.

Déjenme comentar ahora una escena de una película estupenda. *Poderosa Afrodita*, de Woody Allen, narra una historia que tiene todas las características de una tragedia griega. Alguien (el personaje del propio Allen), impedido por las leyes y por la prudencia de indagar lo que no debe saber (quién es la madre del hijo que ha adoptado), se empeña sin embargo en averiguarlo. La historia transcurre en Nueva York, pero, en contrapunto con ella, un coro de tragedia antigua va comentándola, en versos muy graciosos, en un anfiteatro griego de Sicilia. Como mediador entre ambos mundos, el corifeo se le aparece todo el tiempo al protagonista llamándolo a ser prudente y a no querer saber más de la cuenta. Inútil: el personaje de Allen se obstina en encontrar a la madre del niño, lo hace, conoce los desarreglos de su vida y se empeña en corregirlos. Cuando todo está por desbarrancarse, el coro invoca la protección de Zeus. Con las manos alzadas hacia el cielo, llama al más grande de los dioses y le pide que intervenga para corregir los desajustes que está haciendo el protagonista. Entonces se escucha una voz que baja desde el cielo: “Habla Zeus” –dice la voz–. “Lamentablemente, ahora no puedo atenderlo. Deje su mensaje después de la señal”. El coro deja entonces su mensaje: “Zeus, llámanos cuando puedas”, aunque por supuesto ese llamado nunca llega, Zeus no interviene para resolver los problemas que la ansiedad y la obsesión del personaje de Allen han causado en el mundo de los hombres y son éstos, los mismos hombres, los que se tienen que arreglar solos para remediarlos. Y los remedian. La tragedia deriva entonces en comedia, que es el género poético y teatral que, como la tragedia, lidia con un conflicto o una serie de conflictos muy intensos, pero donde, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia, los dioses

están demasiado cansados o viejos o ausentes como para intervenir para solucionarlos, y son los hombres los que tienen que hacerlo todo solos. Si en la tragedia, dijimos, los dioses se imponen a los hombres, en la comedia los hombres –solos en el mundo– resuelven por su cuenta sus problemas, o incluso, a veces, enfrentan y derrotan a los dioses. O a los muertos o a los padres o a los viejos, que como ya dije son otros nombres posibles de los dioses.

Y si hace un momento nos referíamos a *Hamlet* como un ejemplo de tragedia en la que este peso de las generaciones muertas (como podríamos decir citando al Marx de *El 18 Brumario*) oprime como una pesadilla el cerebro y la voluntad y los sueños de los vivos, y los derrota, ahora podemos pensar en *El mercader de Venecia* como un ejemplo del modo en que Shakespeare piensa la resolución de los conflictos, y la relación entre hombres y dioses, o entre vivos y muertos, o entre hijos y padres, o entre jóvenes y viejos, en clave de comedia. Sobre todo porque en pocas obras de Shakespeare es tan clara como en *El mercader de Venecia* la posibilidad de pensar a los viejos (que son sobre todo dos: el viejo mercader cristiano, Antonio, y el viejo prestamista judío, Shylock) como dioses o como semi-dioses. Así lo ha indicado en un ensayo precioso Theodor Reik, quien observa que *El mercader de Venecia* nos presenta a sus dos protagonistas principales con los rasgos de los dioses de sus respectivas religiones: Shylock es, como Jehová, colérico, inclemente y dueño de una idea de justicia exterior al mundo de los hombres y que debe aplicarse sobre éste desde afuera y desde arriba; Antonio es, como Jesús, piadoso y sobre todo humano: personifica una idea de justicia que se encarna en la vida y en el propio cuerpo de un hombre dispuesto a sacrificarse y a morir por los pecados de los otros. Pues bien: estos dos viejos-casi-dioses (los valores, los criterios de justicia de estos dos viejos-casi-dioses) son aquello contra lo que se levantan, en *El mercader de Venecia*, las astutas maniobras de los jóvenes que, al final, los derrotan *a ambos* y resuelven a su favor todos los conflictos. Otro tanto podría decirse del modo en que Porcia, que igual que Hamlet está sometida a la voluntad de un padre viejo y muerto, consigue –gracias a la intervención de la fortuna– hacer coincidir esa voluntad con su propio deseo, allí donde Hamlet debía necesariamente *elegir* entre la satisfacción del deseo de su padre y la del suyo. En la tragedia, la fortuna juega en contra de los planes mejor trazados por los hombres, el conflicto es siempre conflicto irresoluble y los dioses se imponen sobre los mortales. En la comedia, la fortuna juega siempre del lado de los héroes, y con su ayuda y la de su propia astucia éstos logran resolver todos los problemas e imponerse sobre el odioso imperio de los dioses.

Sin embargo, es más o menos evidente que no puede considerarse *El mercader de*

Venecia una comedia de una sola pieza y sin matices. De hecho, basta con no asumir acriticamente el punto de vista de los jóvenes (ricos, cristianos y heterosexuales) de la pieza, sino el de los que en ella resultan derrotados (el viejo mercader homosexual, el viejo prestamista judío) para que toda la obra asuma frente a nuestros ojos el color de una tragedia tremebunda. Y tal vez siempre sea así: tal vez la posibilidad misma de considerar un drama cualquiera *como* tragedia o *como* comedia dependa del “punto de vista” que decidamos asumir frente a los conflictos que ese drama nos presenta, con lo cual la respuesta a la pregunta acerca de si una pieza determinada es una comedia o una tragedia se vuelve menos una pregunta técnica o teatral que una pregunta ética o política. Una cuestión, digamos, *de perspectiva*, y por lo tanto una cuestión en última instancia indecidible. Indecidibilidad que está, me parece, en el corazón mismo de esa definición del drama que presentaba yo al comienzo diciendo que es un género que combina y mezcla elementos de la tragedia y de la comedia. Esto es cierto, pero sólo si agregamos que lo hace siempre obligándonos *a nosotros* a poner esos elementos en la balanza y a medir sus pesos relativos. Que somos siempre *nosotros* los que tenemos que decidir de qué lado nos ponemos, con quién o quiénes nos identificamos, qué triunfos decidimos festejar y qué desgracias elegimos lamentar. La discusión sobre lo que el drama tiene de tragedia y de comedia es así una discusión interna al propio drama, y a cada drama, y una discusión a la que cada drama debe su potencia y su interés.

Por cierto, y ya que mencionábamos hace un momento una hermosa película de Woody Allen, éste de la comedia y la tragedia, o de la *relación* entre la comedia y la tragedia, es uno de los temas recurrentes en toda la obra del cineasta neoyorquino. Tal vez recuerden ustedes la definición del protagonista de *Crímenes y pecados*, sentado al pie de una escalera, según la cual “la comedia es la tragedia más el tiempo”, así como las reflexiones sobre el tópico de la comedia y la tragedia en las dos películas “morales”, por llamarlas de algún modo, en las que Allen continúa la reflexión iniciada en ese film clásico: la reciente *Match point* y la aún más reciente *El sueño de Casandra*. Todavía más explícitamente, en un film casi monográfico como lo es *Melinda y Melinda*, una misma historia es contada, por así decir, dos veces: una como tragedia y otra como comedia, revelándonos lo cerca que están siempre ambos registros y lo mutuamente implicados y referidos que suelen presentarse. Pero no es que Allen haya inventado, en estas y otras obras suyas, nada especialmente original: el tema de la relación entre tragedia y comedia, el tema de los dos rostros (el trágico y el cómico) con los que jugamos siempre en el gran teatro del mundo, es un tema presente en el origen mismo

del drama moderno: en el mismo Shakespeare, quien solía presentarlo con los recursos más variados. Así, no deja de resultar sugerente que en la misma obra sobre la que ya llamamos la atención, *El mercader de Venecia* (que es una comedia –así la presenta el propio Shakespeare–, pero una comedia cuyo propio estatuto cómico es puesto en entredicho a cada paso y sobre todo en el final), Shakespeare ponga en boca del joven Solanio una referencia –casual, pero sin duda llena de intención– al dios romano Jano, dios de dos cabezas en las que no es difícil percibir una referencia a las dos máscaras (la triste y la alegre) que clásicamente representan los mundos de la tragedia y la comedia.

Es que siempre estamos oscilando entre esos mundos, entre esos dos modos de pensar y de representar el mundo. Y si había empezado estas reflexiones comentando la pertinencia que tiene para una reflexión teórica o filosófica sobre la política el saber sobre el mundo de lo trágico, a poco de andar advertíamos ya que ese tipo de saber sólo nos enseña algo sobre la política en la medida en que nos enseña algo sobre lo que llamamos su borde, su límite o también –con una expresión que no sé si es la más feliz– su “verdad última”, pero no sobre su materialidad cotidiana, sobre su estofa concreta, que no es trágica (si lo fuera, dijimos, no habría política, porque no habría posibilidad siquiera de convivencia entre los hombres), sino, por así decir, dramática. Si se me tolerara decirlo de un modo pretencioso, diría que la política tiene una ontología que es trágica pero una materia que es dramática. Que se sostiene siempre, inevitablemente, al borde del abismo, pero que se obstina en afirmarse un poco más acá de ese borde intolerable. Que no puede no exponerse a la intemperie donde manda el capricho omnipotente de los dioses, pero que levanta siempre, frente a éstos, las armas de la astucia, la prudencia y las mañas de los hombres. Ni pura tragedia ni comedia con final feliz asegurado y para todos (porque eso es imposible siempre y por principio), la política oscila entre esos dos bordes con la estructura de un drama siempre abierto. Abierto a diversas posibilidades y abierto a distintas interpretaciones. Por eso podemos aprender (y también enseñar, que es parte de lo que acá nos interesa) sobre ella leyendo a algunos de los autores a los que aquí nos hemos referido o a los que mentamos. A los trágicos como Sófocles o Eurípides, que nos enseñan sobre la fragilidad de los poderes de los hombres en un mundo cuyas fuerzas ellos no controlan. A los cómicos como Aristófanes o Plauto, que nos muestran los modos en los que los hombres pueden arreglarse para burlar su suerte e incluso desafiar los poderes de los dioses. Y sobre todo a los grandes dramaturgos como Shakespeare, que saben tirar al mismo tiempo de ambas cuerdas y construir con todos esos elementos una mirada compleja y densa sobre la subjetividad y sobre la política de la que aún hoy, me parece, tenemos mucho que

aprender.

¹ Conferencia impartida durante las *XV Jornadas sobre la Enseñanza de la Filosofía – Coloquio Internacional*, Universidad de Buenos Aires, octubre de 2008.

² Universidad Nacional de General Sarmiento y Universidad de Buenos Aires, Argentina. E-mail: erinesi@ungs.edu.ar ; rinesi@hotmail.com