

TRAGEDIA, COMEDIA Y PODER

Sobre la forma artística de la democracia *

Por: José Luis Villacañas Berlanga

Universidad de Murcia

C.S.I.C. Madrid

1. La última ironía platónica

En muy pocos sitios se me antoja Nietzsche tan verdadero como en el §28 de *Más allá del Bien y del Mal*. En el presente ensayo quiero recordar el problema, y apresar algo de la verdad de esta página. Quizá esta cuestión, aparentemente marginal, permita dibujar un marco filosófico para su figura. Según me parece, confiesa nuestro autor su obsesión en este párrafo: iluminar el secreto de Platón, verdadera esfinge de la filosofía. Pero en lugar de aquel pesado ejercicio de levantar las máscaras de Platón y de sus seguidores, los teólogos, como acostumbra, en esta página Nietzsche se concentra en el secreto último, en el corazón opaco del inventor de la filosofía, en el fondo que gana profundidad justo por las superpuestas epidermis de las máscaras. Mas ese punto final ya no puede ser desenmascarado, sino soñado. Aunque deberíamos investigar de qué tipo es la verdad de los sueños sobre el secreto ajeno, podemos por lo pronto, atenernos a las palabras de Nietzsche. "No sabría yo indicar cosa alguna que me haya hecho soñar más sobre el secreto de Platón", nos dice.

¿De qué cosa se trata aquí? De un pequeño hecho, tan afortunadamente conservado como ocultado, quizá por lo que en sí mismo tiene de enigma. "Que entre las almohadas de su lecho de muerte no se encontró ninguna Biblia, nada egipcio, pitagórico, platónico". La crónica no nos refiere un acto más de la vida de Platón. Hablamos de la verdad de su muerte, el momento en que Platón comparece para ver el padre buscado, al padre inexpresable. Nietzsche nos descubre entonces valientemente que la verdad de Platón no era platónica. No preguntemos por qué sólo en este pasaje, entre toda su obra, Nietzsche deja de engañarse y de engañarnos sobre Platón. Atengámonos al punto. ¿Cuál era entonces *aquella* verdad, la verdad superior que Platón solicitó para iluminar la última senda? Nietzsche nos dice escuetamente que lo que se encontró entre las almohadas de su lecho de muerte fue el rollo de las obras de Aristófanes. La verdad que Platón reclamó para iluminar la postrera oscuridad de la vida fue la comedia. Ése fue su secreto.

Sin embargo, Nietzsche puede precipitarse en su conclusión al señalar que Aristófanes consoló a Platón en su muerte. Puede estar errado al entender que Aristófanes tornó *soportable* la vida de Platón. Sin duda, nada de esto es necesario. También podemos

* Este artículo fue especialmente cedido por el autor a *Estudios de Filosofía*.

pensar que Platón combatió hasta el final contra Aristófanes. En el lecho de la muerte no sólo se juntan los amantes: a veces se juntan los enemigos. En todo caso, no podemos concluir que la obra de Platón venciera. Platón no usó su propio texto para acallar la obra del cómico. No asistimos a una lucha de obra contra obra. Todo lo escrito por el propio Platón no sirvió para nada y está ausente de esta escena final. Es letra muerta. La letra viva aquí es sólo aquella que lucha contra la muerte. Al final, al lado del cuerpo inerte del viejo aristócrata, sólo resuenan los ecos de las risas grotescas de los campesinos y de las mujeres obscenas, del populacho en desorden cansando del desorden de los poderosos. Al final, al lado de la carne muerta del filósofo, Nietzsche sueña los delfines de las procesiones de los carnavales con sus símbolos fálicos y sus sacrílegos gestos. Y entonces caemos en la cuenta de lo evidente: incluso en la tragedia inicial de la *Apología*, la comedia recorre toda la obra platónica. Este homenaje final a Aristófanes nos parece tan cómico como el homenaje postrero de Sócrates al gallo de Asclepio. El hombre que pretendió definir y someter el poder político al Bien soberano, acaba reconociendo la victoria de aquel que jamás pretendió el Bien, sino la subvención cómica del Poder. Lo cómico en Platón fue perder la vida ejerciendo la filosofía, luchando una y otra vez por definir el Poder bueno, y así escapar a la lucha a muerte por el poder real que hundía su ciudad. Ninguna inversión más cómica que esa filosofía que, buscando neutralizar el poder real desde el Bien, asume su impotencia, al tiempo que entrega el poder a su destino propio, al sangriento destino de los no-filósofos. Pero la risa más sutil que pudo iluminar la hora postrera de Platón, una risa sobre sí mismo, todavía está por soñar en este sueño. Nietzsche no podía tener acceso a él en ningún caso. Pues por las páginas de Aristófanes desfilaron otros no-filósofos que tampoco tienen manchadas las manos de sangre ni de poder, ni aspiran al estatuto aristocrático de superhombres, ni renuncian a la promesa de felicidad de sus cuerpos, como si se dejasen llevar por una idea precisa de Bien que tampoco a Platón le fue regalada.

2. El segundo hombre, tras Aristófanes

No sólo de Platón y su secreto habla este §28, tan olvidado. El segundo hombre importante de esta constelación, importante para Nietzsche y para nosotros, por secretos caminos, es Maquiavelo. Algo cuadra desde el principio: Maquiavelo recoge este poder político real, dejado por los platónicos en las manos de los no-filósofos, y le propone su ley inmanente, su ley autónoma, su ley ajena al Bien moral y religioso. Mas no, el pasaje no defiende un mero antiplatonismo. Se trata del traviesísimo humor de Maquiavelo, dice Nietzsche. No es la dura responsabilidad de obedecer a la *ratio* política del Estado, lo que valora Nietzsche, sino el *allegriissimo* impetuoso con que Maquiavelo encara los pensamientos largos, duros, pesados, peligrosos. Nietzsche no lo dice, pero no piensa en el autor de *El Príncipe*, sino ante el autor de esa comedia, *La Mandrágora* que a decir de Gioivo,¹ “Ipidissime lusit ad effigiem comoediae veteris Aristophanem imitatus” ¿Sabía

1 GIOVIO, P. *Dialogis de viris illustribus*, editado por TIRABOSCHI, G. *Storia della letteratura italiana*. VII.

Nietzsche de esta vinculación entre el autor de *Las Nubes* y el autor de *Maschere*? Si no la sabía, la percibió.

Los extraños caminos que surcan el pecho de Maquiavelo son los mismos que unen a Platón y Aristófanes. Si al decir de Nietzsche, Platón soportó la vida por el comediante del Ática, Maquiavelo, fruto bien temprano de la versatilidad moderna, de su desdoblamiento, soporta la vida por su propia comedia. Él ejerce al mismo tiempo la gravedad de la filosofía y la inversión de la comedia. Si Raimondi² asegura que *La Mandrágora* se conecta con el periodo inmediatamente posterior al *Príncipe* conviene escuchar a Giorgio Inglese³ para elevar esta posible fecha a categoría: Maquiavelo reproduce en parodia cómica la propia escritura político-práctica. Ya desde la dedicatoria, la pieza seria se duplica en la pieza cómica. En ambos casos, Lorenzo de Médicis, nieto de aquel Magnífico, debe escuchar, si bien ahora no aflora en primer plano el consejo, sino la queja del autor: "Si esta materia no es digna, por ser ligera en exceso, para un hombre que quiere parecer serio y grave, excúselo así: con estos vanos pensamientos se las ingenia el autor para hacer más suave su triste tiempo, porque no tiene dónde dirigir la mirada, pues se le ha prohibido mostrar con obras impresas otras virtudes, al no hallar premio a sus fatigas" [869a].

El libro sobre el poder, que tanto aprovechó a Lorenzo, también tiene su inversión en la impotencia que produjo sobre el Secretario, cantada por Valente en versos no más memorables que la propia carta. Y ahí, en esta *complexio oppositorum* de potencia e impotencia, en esa falta de recompensa de Lorenzo a quien le dedicara *El Príncipe*, la comedia abre su camino, como una forma de servir de nuevo al poder, de no rendirse ante el poder, de vencer al poder. "Non temo la povertà, non mi sbigottiscie la morte", dice el lema que Valente extrae, y que traduce con un "ni la pobreza temo, ni padezco la muerte",⁴ capaz de olvidar con su rotundidad la miseria de la vida de Maquiavelo en el destierro de S. Cacciano. En todo caso, debemos recordar que se canta aquí la fortaleza nocturna del secretario, inversión radical de la miseria del día, conquistada a fuerza de dialogar con el antiguo saber de los clásicos, y dentro de ellos no sólo con Aristófanes, sino también con su querido Plauto.

Lo aristofanesco de *La Mandrágora* reside en la voluntad de hablar del presente. También en *El Príncipe* se quiere hablar del día de hoy. Pero lo que en una obra se presenta

3. appendice, según refiere SORELLA, Antonio. *Magia, Lingua e Commedia nel Machiavelli*. Firenze, Leo S. Olschki Editore. MCMXC, p. 17. Debo a este libro la información sobre la que organizo la argumentación de esta parte del ensayo.

2. RAIMONDI, E. *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*. Bologna: Il Mulino, 1972, p. 196.

3. INGLESE, Giorgio. *Contributo al testo critico della "Mandragola"*. En: *Annali dell' Istituto Italiano per gli Studi Storici*. VI, 1979-80, Nápoles, 1983, p. 131.

4. VALENTE. *La memoria y los signos*. Madrid: Revista de Occidente, p. 119.

de modo sublimado, como poder salvador del Estado, en la comedia pierde su trascendencia y se humaniza. En el análisis de la política, Maquiavelo se concentra en la razón de Estado que intenta imitar la grandeza de Roma. En la comedia se concentra en la pasión del hombre y, señalando sus aspectos menos sublimados, Maquiavelo intenta imitar la grandeza de Aristófanes. De esta manera, el héroe político, otrora salvador, queda al descubierto como portador de la enfermedad de los amantes. Una fina cadena tejida con las diversas formas del eros anuda esta comunidad de autores, desde Platón a Aristófanes, hasta Maquiavelo. Con ello, se nos hace evidente una mimesis entre la analítica del poder, propia de la política, y la analítica de la pasión propia de la comedia; una mimesis que se levanta sobre el todavía vigente pensamiento clásico de la analogía. La ambigüedad de esta mimesis, por lo demás esencial al esquema de la analogía, reside en decidir si hay Poder, o poderes. Amor o amores. Se trata de decidir si el poder se dice irreductiblemente de muchas maneras —y justo por eso se hace posible la comedia propiamente dicha— o si todas las formas en que se dice el poder se reducen a una fundamental, por investigar. Frente a la seriedad del poder monoteístico religioso de un Marsilio de Padua, el “pollajos legein to dynamis” de ese pagano que es Maquiavelo hace posible, de entrada, la mirada de la comedia, como un poder que finalmente neutraliza el poder de la política. No se trata de que *La Mandrágora* sea una comedia política. Esta calificación, como ha reconocido G. Inglese, banaliza la obra. Estamos, antes bien, ante la comedia pagana de la política.⁵ La cuestión es saber qué significa esto.

En el prólogo al *Clizia*,⁶ Maquiavelo ha escrito: “Io autore, per fuggire carico, ha convertiti i nomi veri in nomi fitti”. Esta técnica también se aplica a *La Mandrágora*. “Il nomi veri” son aquí Lorenzo el Magnífico, duque de Urbino, que ambiciona Florencia, que en la comedia recibe el nombre falso de Calímaco, el bello en el combate, que arde por Lucrecia, la heroína republicana que simboliza la Ciudad. El estúpido y pusilánime Nicia, esposo de Lucrecia en la farsa, no es sino el “gonfaloniere” Pier Soderini, legítimo gobernante de Florencia y esposo de la bella Lucrecia. El fraile Timoteo tiene muchos nombres en la realidad, pero todos ellos invocan la ayuda que Lorenzo recibe del papa León o del Cardenal Giulio, en su voluntad de hacerse con Florencia-Lucrecia. Así tenemos que la conquista de Lucrecia por Calímaco imita la conquista de Florencia por Lorenzo de Médicis. Inglese ha reconocido que el punto común de ambas obras reside en la invocación final a la acción personal de los héroes, una dictadura comisarial en la política, como señala Schmitt,⁷ o un adulterio consentido en la comedia, verdadero estado de excepción del matrimonio. En todo caso, al final se destaca la soledad del héroe que se expresa en ese “Il rimanente dovete fare voi”, de *El príncipe*, o “el resto deverrai fare da te”, de *La Mandrágora*, IV, 2. Y sin embargo, sólo las prisas permitirían calificar de parodia este retorno cómico del tema político. Lo serio y lo ficticio no tiene adscritos *a priori* los

5 INGLESE, G. *Op. cit.*, p. 170.

6 *Tutte le opere*, a cura de Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, Prólogo 891b.

7 SCHMITT, Carl. *La Dictadura*. Madrid: Revista de Occidente, 1986, p. 36-7.

lugares de la política y de la comedia. Como veremos luego, más tremenda será la previsión de la comedia que la propia de la política.

El nombre más verdadero de todos, por seguir desvelando la semejanza de estructuras, es el del propio Maquiavelo, en la comedia *Ligurio*, un carácter negativo de la vieja comedia.⁸ Con la irrupción de este personaje, la comedia recoge todas las notas al margen que no pudieron escribirse en el tratado político. Quien escribe el texto de *El príncipe* no aparece en el texto. Quien escribe el texto de *La Mandrágora*, el propio Maquiavelo, se encarna en *Ligurio*, artífice de la trama. De esta forma, la parodia no es mera mimesis. Algo que antes no aparecía vuelve a la luz: el autor que se aplica a sí mismo su ironía y se permite la libertad de protestar por el mal pago que de sus servicios *técnicos* hace el poder. Por eso podemos decir que la parodia es más compleja que el original: el autor también estaba en el original, aunque oculto, pero ahora se presenta en escena. Como ha dicho Th. Sumberg, "Machiavelli and Ligurio are brothers under the skin".⁹ Son hermanos porque ambos son fruto del mismo mito, que Maquiavelo se cuida de introducir en las dos obras: el sabio Quirón. En la edición príncipe de *La Mandragóra* se reproduce un Centauro que toca la lira. En *El Príncipe* se dice con claridad que los príncipes deben tener por maestros a Quirón, ya que deben conocer el uso de la bestia y del hombre que compone nuestro ser.¹⁰ Que las dos obras puedan invocar la misma figura del maestro mítico de la humanidad se torna posible porque la naturaleza humana frente al poder y al amor se muestra constante. Hombre y fiera son los elementos comunes de la política y de la comedia, del poder y de la virtud.

La trama paródica se define claramente: Calímaco debe conquistar Lucrecia sin romper el matrimonio de Nicias, de la misma forma que Lorenzo debe conquistar Florencia y elevarse al principado –esa potestad casi regia de los *Discorsi*–,¹¹ sin romper la constitución republicana. El arma en ambos casos es la misma: la mentira y el engaño, el uso de la bestia y del hombre.¹² Aparentemente el mismo *Happy End* acompaña las dos tramas. Lorenzo parece triunfar políticamente cuando recibe el apoyo de Francisco I y del Papa, casa de Madelaine d'Auvergne y regresa a Florencia en el cenit de su influencia. Corre el año 1518. En los carnavales florentinos de este año fue representada la comedia de Maquiavelo, como parte de las celebraciones nupciales que debían demostrar el poder de Lorenzo. Maquiavelo rindió así dos favores: dictó la forma de conquistar el poder y

8 RAIMONDI, E. *Op. cit.*, p. 246.

9 SUMBERG, Th. "La Mandragola". An interpretation. En: *The Journal and Politics*, XXIII, 2, 1961, p. 332.

10 FIDO, F. *Le Metamorfosi del centauro*. Roma: Bulzoni, 1977, p. 118.

11 GRANADA, Miguel A. *Discursos sobre la primera decada de Tito Livio I. XVIII en Maquiavelo*. Barcelona: Península, 1987, p. 344-5.

12 Carl Schmitt ha visto en la técnica el elemento central de *El Príncipe*. "Lo que domina es un interés puramente técnico, como era característico del Renacimiento, a consecuencia del cual, incluso los grandes artistas del Renacimiento buscaban resolver en su arte más bien los problemas técnicos que los estéticos". *Op. cit.*, p. 39.

compuso la comedia para celebrarlo. Nadie abusó tanto de un autor, con excepción quizás del Duque de Braunschwich respecto de Lessing. Pero la comedia de Maquiavelo resultó algo muy diferente.

En la apasionante historia que Antonio Sorella nos ha legado,¹³ encontramos que la primera versión de *La Mandrágora* tenía otro título: *El falangio*, la tarántula macho. El motivo de este curioso título no es otro que una nueva imitación de Aristófanes. El agudo olfato de Nietzsche ha perseguido, como vemos una pista central. Pues en efecto, Aristófanes, en la crítica a Sócrates vertida en *Las nubes*, y para explicarse la locura que posee al filósofo –la extraña locura de la filosofía como *eros* por el saber–, dice que tiene su causa en una tarántula (*falangio*, en algunas ediciones griegas del cómico ateniense) que ha cagado en la boca de Sócrates, mientras éste miraba estúpido los cielos en la noche. La explicación parece una alteración grotesca de tradición recogida, en el mismo contexto, por Jenofonte, quien en *Memorabilia*, I,3,12-13 explica que el amor de ciertos amantes viene provocado por algo semejante al veneno de la mordedura de araña. Recordando aquella explicación aristofanesca de la locura de Sócrates, locura del *eros* teórico que había sentido como nadie, Platón moribundo debía reírse de sí mismo. Pues bien, y como veremos, Maquiavelo explica de la misma manera la locura del apasionado Calímaco, enamorado del poder y la belleza de Florencia.

En todo caso, amen saber, amen amar o amen poder, se trata de hombres envenenados. De las entrañas de la naturaleza mana el veneno hasta inundar el corazón del hombre. Como demuestra Sorella, Maquiavelo era un experto en venenos, y era citado por las grandes autoridades enciclopédicas del Renacimiento en estos asuntos, tan decisivos para la política y para el amor.¹⁴ Pero el problema principal no es la magia del veneno, donde la naturaleza destila su poder y su peligro. Lo decisivo es que sólo *algunos* hombres “secreta quadam sympathia & similitudine hominis ad huiusmodi animal”,¹⁵ no sólo víctimas de este veneno, sino que pueden dominarlo y utilizarlo a su favor. Mas nadie sabe si posee esa naturaleza afín al veneno animal hasta que lo ha probado.¹⁶

El caso es que resulta necesario que el amante de Lucrecia, de Firenze, del poder, experimente su afinidad y simpatía con el veneno de la tarántula. La razón de ello es muy

13 SORELLA, A. *Op. cit.*, p.17.

14 *Ibidem*, p. 45 s.

15 MERCURIALE, G. *De venenis et morbis venenosis*. Venezia: P. Meieto, 1583, fol.36b-c. Citado por Sorella, *Op. cit.*, p. 48.

16 En la tradición cristiana, la araña, con su poder venenoso, será personificada en términos del demonio. Por eso, para el cristianismo, la cuestión del poder excederá los confines de la comedia. Los hombres dejarán de ser naturalezas que deben probar su simpatía con las fuerzas naturales, para convertirse en marionetas de un auto sacramental cuyo papel ha sido dictado por un soberano dominador que reclama obediencia, no experiencia. Con ello podemos ver el angostamiento del mundo personal que se produce en el barroco cristiano, en relación con la fragilidad del mundo pagano todavía representado por Maquiavelo y la *curiositas* del *placet experiri*.

refinada. Para que Lucrecia-Firenze, la deseada república, pueda ser fecundada, y dé a luz un hijo vigoroso, una república sana colmada de poder, tiene también que estar bajo los efectos de una droga, la mandrágora. Pues las relaciones con su legítimo esposo no han dado fruto alguno, de la misma manera que la política legítima de Florencia no ha establecido un poder fuerte, un principado. Y es que la cópula fecunda de poder no es para nada normal: los que intervienen deben albergar una naturaleza potenciada, oír venenos, y por eso mismo peligrosa. La naturaleza se salva con la naturaleza, como exige el paganismo; pero en una naturaleza concentrada que reclama la ciencia que sabe de la simpatía de los seres. El poder es un negocio entre envenenados por la magia y, finalmente, un asunto de crédulos: aquellos que se piensan simpatéticos con las potencias mágicas que ingieren y por ello aceptan tocar el veneno y el peligro.

El actual gobernante de Florencia, incapaz de rozar las potencias mágicas, no puede obtener el hijo que desea. Ligurio, Maquiavelo, le convence de que su mujer puede ser fértil, si toma mandrágora. Pero entonces el viejo retrocede ante el peligro que el consejo implica. Pues una mujer bajo los efectos de la mandrágora se convierte en la temida mujer araña, la mantis religiosa que puede devorar al marido. De esta forma, Nicias reconoce que su naturaleza no simpatiza con el poder. La cuestión para el cobarde esposo reside en hacer fértil a la esposa mediante la mandrágora y evitar los riesgos de la primera noche. El dilema genera dos problemas. Primero que, si su mujer es fértil, él no será el padre. Segundo, ¿qué incauto correrá el riesgo de convertirse en fármaco y extraer el veneno de la vagina de la mujer drogada en una primera cópula? Sólo quien crea que, por simpatía con la mujer araña, no le hará efecto el veneno; o el que halla sido ya enloquecido por *eros* debido a la mordedura del falangio. Calímaco-Lorenzo se presenta como este hombre desesperado loco de furor amoroso, que desprecia la posible muerte y quiere fertilizar a la república-Lucrecia. Él avanza como dictador que, en un estado de excepción legal, en un adulterio puntual, fertilizará la república sin destruir el contrato matrimonial, la constitución. Él se presenta como el héroe que, al modo de los posteriores personajes del *Sturm und Drang*, puede decir "A me bisogna tentare qualche cosa, sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame". [I Acto, 3 escena].

La república Lucrecia es convencida para tomar la mandrágora capaz de entregarle un hijo legítimo. El necio y cornudo marido Nicias asume que ese nuevo Alcibíades de Calímaco arda en su noche de amor con la esposa, para que corra con el riesgo de muerte [Acto II, escena 6]. Lucrecia sigue su destino con toda la resignación que le sugiere la belleza del joven. Todos parecen contentos.¹⁷ Finalmente, Calímaco podrá ser padre real del nuevo Estado, o como él dice "signore, patrone, guida" [Acto V, escena 4] y Nicias el padre legítimo. Lo que no se sabe *a priori* es si Calímaco posee la naturaleza de Lucrecia, si es un falangio, una araña macho capaz de soportar el peligro de muerte de la mujer araña, al simpatizar con su veneno.¹⁸ Ligurio-Maquiavelo, médico, mago, político,

17 SORELLA, A. *Op. cit.*, p. 53s.

18 *Ibidem.* p. 58, n159.

alcahuete, dirige con su técnica el éxito de la operación, no sin la ayuda de la Iglesia. Pero hasta cierto punto: la experiencia propiamente dicha, la relación con el veneno del poder, “debes hacerlo tú”, dice a Calímaco, mientras el consejo permanece en el quicio de la puerta de la alcoba.

La clave de la comedia reside así en una estrategia antisublimatoria. Permanece sin explicar en la comedia la necesidad de la magia para potenciar lo que ya por naturaleza yace estéril. La comedia de Maquiavelo asume el símbolo de todo el renacimiento: por doquier en el presente amenaza la decadencia y para que la Naturaleza renazca se precisa de la magia.¹⁹ Maquiavelo comparte premisa con el cristianismo, pues en ambos domina el pensamiento de la caída. Cuando en su retiro de S. Cacciano, como lo narra Valente, Maquiavelo confiesa que “vengo a la compañía de los hombres antiguos”, reconoce que se trata de un alimento *sólo para mí*. Sin embargo, mientras que él busca el remedio en la propia naturaleza, el cristianismo lo busca en la gracia. Pero se concentra el poder en la magia o en la gracia, para rozarlo se exige una determinada subjetividad, un determinado carisma. Inspiración le llaman los cristianos, locura envenenada, pasión furiosa, le llama Maquiavelo. La convergencia de la Iglesia y de la Magia, de Timoteo y de Ligurio en la comedia, no puede ocultar su competencia. Ligurio es el sacerdote de Quirón, como Timoteo es el sacerdote de Roma. En ambos casos, lo que juega en la esfera del poder es demasiado poderoso para que el hombre lo domine sin consejo técnico. Pero finalmente, más allá de los *incanti*²⁰ y de los sacramentos, todo depende de la secreta afinidad de Calímaco y el veneno del poder. La magia sólo funciona sobre la afinidad de la naturaleza, de la misma manera que la gracia moderna reposa sobre los elegidos. Lorenzo de Médicis no era de esa naturaleza, ni era uno de ellos.

Cuando Lorenzo marcha a Roma hacia el mes de Septiembre de 1518, le lleva al Papa, además de los planes de su principado en Florencia, la comedia de Maquiavelo. Allí es representada de nuevo con éxito. Pero el Papa se niega a secundar los planes. Además, las noticias del estado de salud de su madre se agravan. Lorenzo parte hacia Florencia y en la flor de la vida se contagia de la fiebre terciana. Seis meses después moría. El falangio había sido devorado por la mantis religiosa. Sorella dice: “Debió impresionar sobre todo a sus contemporáneos que Lorenzo enfermase inmediatamente después de la doble representación, florentina y romana, de *El Falangio*. Era como si el Calímaco de la comedia (...) hubiera sido envenenado después de la noche pasada con la mujer araña”.²¹ La comedia de la magia se convertía en algo mágicamente diferente de la comedia. La estrategia anti-sublimadora de la lucha por el poder se tornó más radical, al vestirse de muerte. Maquiavelo

19 Cfr. YATES, Frances A. *La filosofía oculta en la época isabelina*. México: F.C.E. 1982. GARIN, E. *Magia e astrologia nella cultura del Rinascimento*. En: *Magia e civiltà*. Ernesto de Martino, Milano, Rizzoli, 3 ed., 1984, p.15-31.

20 SORELLA, A. *Op. cit.*, p. 79.

21 *Ibidem*, p. 91.

no sólo neutraliza la seriedad del poder al vincularlo con la magia, el amor y la locura. Lo que comenzó siendo comedia, acabó en tragedia. Por estas fechas, Maquiavelo se firma "Niccoló Machiavelli, istorico, comico e tragico".²²

3. Comedia, Soledad, Muerte

Antes de empezar la comedia, en Enero de 1518, Maquiavelo dice a un sobrino que "la sorte, poi che tu partisti, mi ha fatto el peggio ha possuto; dimodoché io sono ridotto in termine da potere fare poco bene a me, e meno ad altri".²³ Lo que realmente quiere decir nuestro hombre es que ha pesar de sus ensayos por ganar la confianza de Lorenzo, vive como fracasado ¿Por qué este hombre fracasado encontró gozo en la comedia? Quizá porque comprendió que jamás él podría ser uno de esos envenenados por el poder, ni siquiera por el dinero. En el prólogo de la comedia había dado la razón: "con questi van pensieri fare el suo tristo tempo più suave". La comedia hace suave el tiempo triste. Como Nietzsche dice, ayuda a soportar la vida. Una vida que, finalmente, es *fatum* y *fortuna*, pero que en todo caso no conoce la *virtù* añorada. Ahora vemos que la comedia no sólo neutraliza el poder del pretendido héroe: antes bien, neutraliza el poder de la vida como fortuna, como dolor y como rostro inhumano de la tierra. La consecuencia ética de esta tesis defiende que la deshumanización del poder es una garantía de limitación. Pero entonces, lo realmente importante reside en brazos de este poder inhumano que emerge más allá del poder político y que tan ferozmente se ríe de los planes de Lorenzo. Y la pregunta, en relación con este poder supremo, dice así: ¿será capaz de vencerlo la mandrágora con su magia? ¿Será capaz la comedia de la mandrágora de vencer al poder de la muerte? Pues sí. La comedia de la mandrágora, con la risa que provoca, permite al hombre alcanzar el poder supremo de la tierra: reírse de sí mismo. Pues al reírse de sí mismo, la fortuna queda acallada por unas carcajadas más fuertes que las suyas.

Pero cuando hablamos de la comedia de la mandrágora en relación con el poder supremo de la muerte, ya no hablamos exactamente de la obra, sino de otra cosa. Hemos cambiado de escenario. Ahora estamos más allá de las categorías de la política, y de su tibio poder. Ahora se debe neutralizar la gravedad de la vida y de la muerte con la ligereza de una comedia apoyada por la magia. Quizás eso haga a Maquiavelo mucho más contemporáneo que moderno. Si finalmente la comedia se acredita en algo, debe ser en la capacidad de enfrentarse a la muerte. Aristófanes rodando por el lecho de Platón. La mandrágora rodando por el lecho de Maquiavelo. Los mismos nombres y las mismas situaciones del §28 de Nietzsche. ¿Pero de qué se trata? Ustedes, los que leen este ensayo han podido reparar en una pista. Y es que, en los últimos párrafos, mandrágora ya no se escribe con mayúscula, ni en bastardilla, ni se refiere a la obra cómica, sino a algo otro que no deja de ser lo mismo.

22 *Ibidem*, p. 96.

23 MAQUIAVELO, N. *Lettere a cura di Franco Gaeta*. Torino: Utet. p. 501.

R. Ridolfi cuenta²⁴ que cuando Maquiavelo viajó junto a Guicciardini, por Romania, le habló de ciertas píldoras que él mismo componía y fabricaba. Uno de sus ingredientes, registrado en la correspondencia, tiene el nombre de *Carmen deos*. Nadie ha sabido identificar este componente, el único extraño entre los clásicos áloe, azafrán, mirra, betónica, o bolo arménico. Sin duda era el componente secreto de la fórmula y no se registra por su nombre común. Como anagrama el único nombre que puede formarse con sus letras es justo *mandracose*, esto es, de nuevo mandrágora. Pero el nuevo nombre dice algo más: esta sustancia es el canto de dios, el regalo de dios que se presenta en la propia naturaleza. De ahí el aspecto feo de la planta, el mal olor de las flores, la fetidez del bulbo: el dios se oculta. Y sin embargo, allí en las píldoras que el propio Maquiavelo se fabrica, allí estaba el mismo elemento de la comedia, no sólo animando la naturaleza humana para fecundar el Estado, sino fortaleciendo la vida para encarar la muerte —el otro nombre de la fortuna— que domina el mundo sub lunar: “elle me hanno risuscitato”, dice su autor a Guicciardini reconociendo su efecto.

Pero no para ahí: en el relato de la muerte de Maquiavelo que hace Busini²⁵ se dice literalmente que “usava certe pillole” y que cuando comenzó a tomar estas píldoras “racontò quel tanto celebrato sogno (...) e così morì malissimo, *contento burlando*”. Y el otro testimonio de Giovio, en los *Elogia* dice “Fuit exinde semper inops uti irrisor et atheos. Fatoque functus est, quuum accepto temere pharmaco, quo se adversus morbum praemuniret, vitae suae iocabundus illusisset”.²⁶ Finalmente, la mandrágora iluminó el sueño de la muerte y de la vida. Su poder siempre se manifestó del mismo modo, en Lorenzo y en Maquiavelo: ambos mueren *contento burlando*. Ambos soñaron el mismo sueño del poder: Lorenzo representándolo y muriendo, en la comedia y en la vida; Maquiavelo, viéndolo entre las sábanas de su propio sudario, en las largas filas de poderosos que avanzan hacia el infierno, y a las que pregunta por el secreto del afán de poder, sin darse cuenta de que él también se hunde entre las llamas. Sin embargo, jugó su vida impulsado por la propia naturaleza y a lo que mantenía esa danza le llamó en anagrama *Carmen deos* Poema de Dios. ¿*Atheos?*, no: inops uti irrisor, posiblemente. Ateo del dios del Poder, desde luego. Ateo del Dios cristiano, también. Pero no del dios que hace ligera la vida, del dios que tiene su epifanía en la comedia, del dios de la más extrema soledad que sólo puede oponer la risa a la muerte.

Maquiavelo construye su obra desde la conciencia de la necesidad de un poder excepcional [el Principado] que permite resucitar al Lázaro del pueblo corrupto y devolverle la *virtù*. Un Príncipe que fuera para la República como la mandrágora para el hombre,

24 RIDOLFI, R. *Vita di Niccolò Machiavelli*. Roma: Belardetti, 1954, p. 332-335.

25 Cfr. SASSO, Genaro. *Il “Celebrato sogno” di Machiavelli, la cultura*. XIV, 1976, p. 28; ahora en el volumen del mismo autor *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*. Bari: Laterza, p. 213, donde se han reeditado también los estudios *Considerazioni sulla “Mandragola”*, p. 47-122 y *Postille alla “Mandragola”*, p. 123-150. Agradezco a Miguel Ángel Granada la posibilidad de consultar este texto.

26 GIOVIO, P. *Elogia veris clarorum virorum imaginibus appositis*. *Op. cit.*, p. 56.

capaz de curar los humores del pueblo.²⁷ En este sentido, el republicanismo de Tito Livio debía cerrar el paréntesis del estado de excepción del Principado, como la legitimidad constitucional de la Florencia renacida debería cerrar el principado de Lorenzo, como el matrimonio legítimo de Nicias debía albergar el fruto del adulterio de Lucrecia. Por todos sitios el mismo esquema: una decadencia que se supera mediante un acto excepcional. Al fin y al cabo, la decadencia, que rompía la inclinación de la naturaleza a regresar, y que bloqueaba la posibilidad de imitación de la Antigüedad,²⁸ bien podía provenir del mismo cristianismo, como el caso de Savonarola demuestra y como Leo Strauss ha señalado con acierto. El Estado de excepción del Príncipe era como el adulterio controlado de *La Mandrágora*, y como el estado de excepción del *Carmen deos*. Pero, al fin y al cabo, la enfermedad es algo más que una decadencia: es el signo de la muerte que ronda las cosas humanas. Aquí la metáfora parece invertirse. La vida parece más bien un estado de excepción de la muerte. Así que la mandrágora se tornó algo más que excepcionalidad: se tornó la *vis* cómica capaz de alentar, no al héroe político, sino la vida herida del hombre. Así pasó a ser el secreto natural capaz de elevar la naturaleza humana caída hasta devolverle el poder de soportar el reto de la muerte. En aquel pagano, que había rechazado políticamente el apocalipsis savonaroliano, la mandrágora fue el único *Carmen deos* en medio de una naturaleza ya empobrecida.

En todo caso, la magia de la mandrágora potenció la naturaleza no para que emergiera un poder sublunar estable –la muerte no lo permite– sino una sonrisa final. Lo más desgarrado de esta analogía entre el final trágico del poder político y el final trágico del poder de la comedia, un detalle que emerge de su común condición de estado de excepción, reside finalmente en que la soledad del Príncipe tiene su paralelo en la soledad del que ríe. “Quien pretenda ordenar una república de nuevo, o reformarla completamente al margen de sus antiguos órdenes, debe estar solo”, decía Maquiavelo, en el IX Discurso del Libro I. Frente a la comedia del pueblo entero del *Ática*, que recorre la escena de Aristófanes, Maquiavelo inaugura la modernidad con su comedia del individuo heroico. Estar solo es la condición de esta comedia, de estos embriagados por el veneno del Poder, de los enloquecidos por la mandrágora, de los apresados por la muerte. Sueño del Estado, sueño del amor, sueño de la vida, todos concluían con la muerte, haciendo bueno aquel “casi imposible” del Discurso I, XVIII²⁹ que ya anticipa la sentencia de fracaso sobre las cosas humanas.

4. Lessing y la Comedia cristiana

Nunca Nietzsche es tan antialemán como en este §28 de *Más allá del bien y del mal*. Pues ni tan siquiera, Goethe secretamente admirado, escapa aquí a su crítica. “Todo

27 Cfr. GRANADA, M.A. *Op. cit.*, p. 294.

28 GRANADA, M.A. *Op. cit.*, Proemio, Libro I, p. 297.

29 *Ibidem.*, p. 344.

lo serio, pesado, solemnemente torpe, todos los géneros fastidiosos y aburridos del estilo están desarrollados entre los alemanes con abundantísima multiformidad”, sigue diciendo Nietzsche aquí. Dejemos por un momento en suspenso a qué géneros se refiere aquí nuestro autor. Lo que nos interesa es la excepción. Pues no es otro que Lessing, el más honesto de los hombres teóricos,³⁰ el que nos hace falta, como ya confesó Goethe,³¹ el tigre que se anuncia en §4 de *Consideraciones intempestivas*,³² y que luego aparece con su nombre,³³ ese Lessing que fue la única naturaleza de comediante nacida en Alemania, el único que tuvo tratos con la comedia antigua.

Unos tratos que siguen la senda de Maquiavelo y de Aristófanes. El paso de *Las Nubes* que debió inspirar *El Falangio*, de Maquiavelo, resulta citado en su *Laocoonte*,³⁴ como ejemplo perfecto del ridículo. Sin embargo, Lessing, el traductor de Plauto al alemán, parece que ha permanecido fuera del sueño pagano de Maquiavelo. Es más: parece que sólo podemos entenderlo bien cuando tenemos presente la soledad blasfema del florentino, el eco de su risa ciertamente hiriente. Lessing confiesa su procedencia cristiana al reclamar para el que muere algo distinto de la soledad furiosa de la risa. Parece entonces que, frente a Maquiavelo, y desde la óptica de los dos reinos de Lutero, el ámbito de la política y del poder es siempre el espacio anti-cristiano del mal. Pero debemos recordar que en el sueño de Maquiavelo se forja la estructura de este dualismo, que Lessing recoge y despliega. Pues de estos dos mundos son reflejo final dos categorías de radical importancia para iluminar el mundo moderno. Por un parte *Gewalt*, por otra parte *Macht*. En Lessing se encuentran las fuentes para este orden teórico, pues nuestro autor está en el fondo de Hannah Arendt, como la misma autora lo reconoció en su homenaje.

Cierto que esta dicotomía entre *Gewalt* y *Macht* no es estrictamente luterana. Es sabido que Lutero habla de *weltliche Gewalt* y de *geistliche Gewalt*.³⁵ El primero, simbolizado por la espada, acabará monopolizando el sentido de *Gewalt* y de soberanía (*Herrschaft*), así como de la *potestas* y *autoritas* política. Reúne así todo el campo semántico de la *Obrigkeit* de la *Epístola Romanos* 13. El *geistliche Gewalt*, —en origen, el vocablo alberga la misma raíz que el latino *valere*— no tiene otro terreno que la palabra, y su ámbito es el de la verdad. En efecto, también la irrupción de la verdad en el seno del hombre viene reconocida por una cierta compulsión o violencia interior que los Griegos llamaron *peithò*. La palabra persuasiva, en este sentido, posee una autoridad y una superioridad propias y originarias.

30 LESSING, Karl. *Werke*. Ed. Schlechta, Vol. I, p. 84.

31 GOETHE, W. *Conversaciones con Eckermann*. Conversación del 15 de Agosto, 1825.

32 NIETZSCHE, F. *Werke*. Vol. I, p. 156-158.

33 En el §85.

34 Justamente en el §XXV. LESSING, Karl. *Werke*. München: Winckler, Vol II, p. 141.

35 Cfr. CLAUSERT, D. *Das problem der Gewalt in Luthers Zwei Reichte-Lehre*. En: *Evang. Theol.* 26, 1966, p. 36-56.

Con sólo avistarlo, percibimos que este universo viene tras Maquiavelo. El estado no roza aquí el ámbito de lo verdadero, ni su necesidad procede del carácter lábil de los órdenes sublunares, regidos por la fortuna. El poder estatal muestra su permanencia esencial cuando descubrimos que el mundo se rige por la *lex naturae* de la violencia y la maldad, y para detener su crecida, no para producir *virtù* en el pueblo, se levanta la espada del *Gewalt*. La decadencia adquiere dimensiones ontológicas y no puede esperarse renacimiento mundano alguno, ni siquiera contando con la magia, como atestigua el sentido originario del mito luterano del *Fausto*. Y sin embargo, este mundo de la necesidad aparece atravesado por la Gracia fulgurante y la libertad de la palabra, que puede resistir el poder de la autoridad que ya no pretende el Bien, ni la *virtù*, sino del poder indefinido. Pues bien, y para ser breves, podríamos decir que toda la teoría de la comedia de Lessing es un comentario de este pasaje de Lutero: "No se debe levantar uno contra la autoridad con la *Gewalt*, sino sólo con el conocimiento de la Verdad".³⁶ Y esto significa que se debe resistir a la *Gewalt* con la palabra, con el poder espiritual, con lo que acabará siendo un *Macht* humano, finito y compartido.

Cierto que esta palabra, *Macht*, no aparece en Lessing con este sentido. Y sin embargo, a ella apunta todo su discurso sobre la educación del Género humano. La palabra que sí aparece es *Gewalt*, para referirse a una fuerza que impide la iluminación del espíritu, de la verdad o de la palabra. Este contexto estrictamente luterano se presenta en el *Der Freigeist*.³⁷ Por eso, el sentido más específico de *Gewalt* apunta a una fuerza anti-ilustrada que impide la educación humana, que detiene al ser humano en el estadio de la infancia. "¿Pues no es *Gewalt* todo lo que se le hace a los niños?", dice Lessing.³⁸ Por eso, la educación divina no puede detenerse en este estadio, y tiene que aspirar a realizar una "menschliche Selbstentwicklung".³⁹ *Gewalt* contra *Erziehung*: ésa es la forma moderna de la contraposición luterana entre poder mundano y poder espiritual. Pues como dice el §4 de la *Educación del género humano*, "la educación no da al hombre nada que éste no pueda obtener a partir de sí mismo".

Lessing ha puesto la meta de esta educación en la misma plaza que Kant. En la praxis, desde luego; lo que como veremos será decisivo para su teoría de la comedia. Pero en la praxis guiada por un imperativo categórico muy concreto, que sólo aparece en Kant al final del hilo de la *Metafísica de las costumbres* y que dice "Hande deinen individualistische Vollkommenheiten gemäß: actúa de forma adecuada a tu perfección individual".⁴⁰ Este imperativo es estrictamente moral y depende de la definición de ser

36 LESSING, K. *Luthers werke. weimarer Ausgabe.* vol 11, 1883s, p. 277.

37 LESSING, K. *Sämtliche Werke.* Ed. Karl Lachmann y Franz Muncker, Berlin de Gruyter, Vol. II, p. 68.

38 Cfr. BOTHE, Bernd. *Glauben und Erkennen. Studie zur Religionsphilosophie Lessings.* Meinsenheim: Verlag Anton Hain, 1972, n. 236, p. 108.

39 *Ibidem.*, not. 341, p. 181.

40 LESSING, K. *Op. cit.*, XIV, p. 178.

moral que nos propone Lessing: "Los seres que tienen perfecciones, que son conscientes de sus perfecciones y que poseen la potencia de actuar conforme a ellas, son seres morales tales que pueden seguir una ley".⁴¹ El imperativo se limita a sugerir que el ser moral tiene la ley en sí mismo. Leibniz siempre está detrás de Lessing. El imperativo kantiano, y ésta es su limitación, sólo da la orden de actuar según la ley. Los seres morales tienen que tener además la potencia de actuar según ella. Ésta sería la meta de la educación: hacer realidad la ley. De mera posibilidad, la educación debe convertirla en potencia. Y ahí no aparece directamente la palabra *Macht*, pero aparece indirectamente, bajo la forma en que toda la filosofía ilustrada presenta al hombre. *Macht* no es sino un sustantivo para reunir en acto las *Vermögen*, las potencias humanas de un individuo. La educación de las potencias humanas es la configuración (*Bildung*) progresiva de este *Macht* de la verdad y de la bondad en el individuo. La educación es la configuración del poder individual. Por eso la comedia fue vista por el pensamiento clásico como centro de la teoría de la democracia.

Pues bien, Lessing movilizó todas las artes al servicio de esta educación moral.⁴² He defendido en mi *Tragedia y Teodicea de la Historia* que en este proyecto, juega de manera central la teoría de la comedia de Lessing, asentada en una nueva Teodicea y una nueva ontología, capaz de hacer frente a la propuesta desesperada de Maquiavelo, de destruir la asociación entre comedia y soledad y de derrotar la comedia de un sentido democrático y popular. El héroe cómico de Lessing no será el solitario príncipe del florentino, porque el papel de la magia viene recogido en su comedia por el espíritu de comunicación, que no siempre es la mera palabra.

5. Teodicea y humanismo

Comentando un pasaje de Lessing,⁴³ Wilm Pelters concluye mediante una paráfrasis que expresa la clave de la Teodicea de Lessing: "Cuando Dios pensó en repartir sus perfecciones creó los seres que forman el mundo". No es preciso subrayar el fondo leibniziano de este optimismo. Todos los seres que existen son perfecciones composibles en Dios. Este supuesto define un Dios que se agota en el mundo, pero no en ninguno de los seres que lo pueblan. Dios es un ser intramundano a condición de que los seres *imiten* en su vida activa la condición lógica de composibilidad. Ética y lógica no son sino diversas *facies* de la composibilidad del mundo. Mas no se trata tanto de que Dios se diluya en lo diverso, cuanto de que lo diverso, atendiéndose a su perfección propia activa, mediante el vínculo del espíritu, se concentre en Dios y adquiera el sentido de su perfección desde esta concentración. De ahí que la fuerza divina del mundo se demuestre en la acción capaz de superar la soledad. La posición de Nathán encuentra aquí su fundamento: un

41 *Idem*.

42 *Ibidem*, X, p. 114.

43 LESSING, K. *Op cit.*, XIV, p. 176. Cfr. PELTERS, Wilm. *Lessing Standort. Sinndeutung der Geschichte als Kern seines Denkens*. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1972, p. 68.

Dios que jamás excluye, sino que integra. Un Dios que lucha y que se apropia del hombre para su lucha, es el contrasentido de todo mesianismo gnóstico. Finalmente, esa es la estructura del héroe carismático de la tragedia.

Esta Teodicea impone frente a todo lo finito una estrategia de *Rettung*, de salvación. Una, por cierto, que frente al aristocratismo heroico, tiene que ser universal. En la economía de salvación de este Dios, que no crea al hombre por un decreto horrible, sino por un reparo de sus perfecciones, ni una sola alma debe perderse. En una carta a Eva König, del 25 de Octubre de 1770,⁴⁴ confiesa Lessing: "Dirás que tengo un don peculiar de descubrir algo bueno en algo malo. Lo tengo, sí. Y estoy más orgulloso de esto que de todo lo que sé y puedo." Este poder de la *Rettung* permite la humanización y universalización de la Gracia y consiste en investigar el derecho a la eternidad que, en tanto que parte de Dios, posee todo lo finito. Una salvación que no persigue, desde luego, una dudosa trascendencia. Lessing no transfigura lo finito en infinito, ni lo mortal en inmortal, como quiere la tragedia, con ese balance peculiar que entrega el aumento del mal presente por la utopía futura. Antes bien, aquí se afirma lo finito en el punto sagrado de su presente. Eternidad no es inmortalidad, sino derecho a ser reconocido en la identidad finita. No estamos ante una categoría temporal, sino ontológica; por eso depende de la noción de identidad. Ahí, en esa capacidad de transfigurar lo finito en eterno, ve Lessing su poder supremo, del que más orgulloso se siente.⁴⁵

Yo he identificado este poder con la fuerza de la comedia y he explicado los rasgos dramáticos de la comedia de Lessing desde su juego en el contexto insustituible de la *Gewalt*. Aquí la comedia encarna el poder que combate contra la violencia del poder. Finalmente, la comedia alza su comunicación *dramáticamente* contra la violencia, pero ella misma se niega a la violencia. Por eso ya no hay magia, ni soledad, ni burla. Por eso la comedia en Lessing comparte estructura con la política, como en Maquiavelo, pero de una política que no se centra en el privilegio del Príncipe moderno. De otra manera que en Aristófanes o en Maquiavelo, la comedia regresa al pueblo y pretende la neutralización del poder de los poderosos. El monismo de la naturaleza sublunar, con su vano intento por dominar la fortuna, deja paso a una pluralidad de finitudes capaces de salvarse en el reconocimiento y la comunicación de su composibilidad. Comedia es el juego continuo, opaco a la desesperación, que apuesta por el reconocimiento y la comunicación y sirve así de muro de contención de la violencia. No sólo auxilia a una realidad solitaria amenazada por la muerte, como en el caso de Maquiavelo, o de Platón. También auxilia la vida de las historias humanas, atravesadas por la acción del poder excesivo de una autoridad violenta.

44 BOTHE, B. *Op. cit.*, n. 41, p. 26.

45 Resulta fácil comprender desde aquí la oposición lessingiana al espíritu puritano de secta, por lo que no voy a insistir en ello. (Cfr. la carta a Karl Lessing, 30 de Abril de 1774).

Quiere esto decir, que sin la violencia real del poder no se entienden las comedias de Lessing, de la misma forma que sin la decadencia de la República, de la naturaleza o de la vida misma, no se entiende la comedia de Maquiavelo. Por ello también, sin la injusticia no se entiende la democracia. Una vez más: frente a Maquiavelo, lo que se ha degradado en Lessing es la *Herrschaft* política que el propio florentino reclamaba, y que ahora lanza la destrucción sobre la conciencia moral de todo sujeto cristiano en la medida en que lo trata con un paternalismo antieducativo intolerable. Ante ello, el aún más profundo *geistliche Gewalt* aparece como poder inalienable. De hecho, este repliegue en el sujeto y su poder, es la conciencia moderna, la estricta conciencia post-renacentista, si hemos de hacer caso a la tesis de Burckhardt.⁴⁶ Hoy sabemos que esta afirmación del individuo y sus con-tratos, no es sino una reacción de autoafirmación frente al mundo del Renacimiento, que finalmente fracasó en el recurso indisciplinado a la Magia, verdadero enemigo del principio de individuación.

En este mapa conceptual, Lessing propone una comedia que se representa siempre sobre un escenario dispuesto para la resistencia y, por tanto, endémicamente inclinado a la tragedia. Todo su teatro surge de la necesidad de levantarse contra la *Gewalt* mundana y oponerle el poder de la comunicación humana. Por eso, el punto de partida de Lessing y el de la Tragedia son los mismos y, por eso, separado de sus fundamentos ontológicos, la comedia de Lessing no formó una tradición, como subraya admirado Hans Mayer, sino que sólo generó la banal Tragedia idealista. Pues aquella ontología, que hace de cada uno de nosotros un irrenunciable fragmento de Dios, que da por supuesto que alguien nos reconocerá tras los horrores de la violencia, siempre encuentra el camino para desplegar la comunicación y fortalecer el *Macht* de la subjetividad, su capacidad de resistencia, su *Vermögen* y su haber educativo. Pues esos horrores pueden ser muchos. Pero la desesperación apocalíptica y trágica no ofrecerá sino la coartada para aumentarlos.

6. El supuesto mitológico de la forma tragedia

La ontología que subyace al esquema de la Tragedia hunde sus raíces en el mito de la caída, con su lógica secuela mesiánica. Si seguimos a Heine, Lessing se empeñó en eliminar esta dimensión mitológica, avanzando hacia el cristianismo del espíritu.⁴⁷ Es supuesto más básico de Lessing, su estrategia de *Rettung*, rompía el mito de la expulsión del paraíso y de la culpa original. Rompía más profundamente todavía, como en el primer anuncio de Natán, la dualidad gnóstica entre el Dios creador y el dios salvador, entre el mundo y la providencia.⁴⁸ Ahora bien, aquel mito de la caída es decisivo para la estructura mesiánica de pensamiento. Por eso, la consecuencia de Lessing impone la ruptura con la

46 "Se eleva con pleno poder [Macht] lo subjetivo; el hombre se convierte en el individuo espiritual y se conoce como tal". BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Basel, 1860, p. 131.

47 BOTHE, B. *Op. cit.*, p. 161.

48 PELTERS, W. *Op. cit.*, p. 105.

teoría luterana del pecado original y con la teoría del idilio paradisíaco. Mientras que para Lutero, el pecado original es un factor permanentemente operativo en el hombre, como consecuencia de su estado de caída, para Lessing no es sino un descenso de nivel en la escala histórica graduada hacia Dios, pero no una desviación del sentido de la escala. No hay aquí una radical alteridad entre el hombre y el Dios, ni una radical lejanía o inversión. Por tanto, no hay expulsión del paraíso, ni regreso al idilio. Justo por eso no hay necesidad de una restauración radical de la naturaleza ni de un nuevo comienzo de la historia, ni hay necesidad de una violencia divina extramundana que destruya la violencia humana.

El esquema de tragedia que emerge tiene una estructura bien sencilla: cada vez que el mito de la expulsión y del paraíso se actualiza y se contrae hasta dominar la relación del hombre con su presente, la forma de la tragedia se dispara y con ella la necesidad de una Violencia que restaure la bondad del origen. Situado siempre en la equidistancia del Bien y del Mal, lejano de todo fundamentalismo, en una escala graduada que por mucho que se mueva siempre permanece, Lessing ha impedido el mecanismo de la tragedia. Cielo e infierno no son dos estados absolutos ni tienen referencia real. Son denominaciones relativas que impiden ese chispazo de revelación sobre el que se legitima el héroe mesiánico, a saber, su conciencia de conexión directa con lo sagrado y lo divino, su legitimidad carismática opaca a la crítica. Pero también impide el diagnóstico de la realidad como pecaminosidad consumada. "Si es verdad que el mejor hombre tiene todavía mucho de malo, y el peor no está carente de todo lo bueno, aún tenemos que perseguir las buellas del mal en el cielo, y las consecuencias del bien en el infierno. Cualquiera tiene su infierno en su cielo y su cielo en su infierno".⁴⁹ De esta manera Lessing ha descubierto que el dualismo gnóstico no puede ser la ontología de la democracia. De hecho, con este dispositivo antimanequeo, Lessing hace frente a la diferencia héroe-cohorte, o genio-filisteo, con la exigencia de un democratismo no por eso menos exigente, esto es, menos exento de aristocratismo. "Aquí sólo hay una clase [de hombres] en la que todos se diferencian por niveles inobservables, desde el más virtuoso al más vicioso. Ninguno completamente virtuoso, ninguno completamente malo. Ninguno que actúe por ideas claras, ninguno por oscuras. Los límites de la virtud y del vicio no se pueden determinar, lo mismo que los de la sabiduría y el acierto".⁵⁰

7. Comedia, comunicación y democracia

Sobre esta escala graduada, donde siempre es posible el reconocimiento recíproco, emerge la fuerza de la comedia, aumentando la autoiluminación sobre el propio poder de resistencia, sobre la propia bondad a veces ignorante de sí, sobre la propia perfección,

49 BOTHE, B. *Op. cit.*, p. 193.

50 LESSING, K. *Philosophische Aufsätze von K.W. Jerusalem*, 1776, p. 30. Citados por BOLLACHER, Martin. *Lessing: Vernunft und Geschichte. Untersuchungen zum Problem religiöser Aufklärung in den Spätschriften*. Tübingen: Niemeyer, 1978, p. 191.

más allá de la injusticia padecida. La comedia no es sino la estrategia de *Rettung* entregada a los propios actores y a sus dinámicas comunicativas. Esta es la estructura de *Minna*, tal y como he querido exponerla en el libro dedicado al análisis de la producción dramática de Lessing.

H. Arendt ha generalizado estas categorías, como es sabido, en su ensayo *Macht und Gewalt*, también es sabido que Habermas ha recogido de este trabajo lo más granado de su *Teoría de la acción comunicativa* frente a la acción racional con arreglo a fines. Pero su ensayo acaba olvidando el contexto en el que surgió la diferencia, que no es otro sino el del enfriamiento entre comunicación y poder. De la misma manera, Habermas olvida el final, que no es otro sino el de la neutralización del Poder violento por el poder del espíritu de los individuos, algo más amplio que la mera comunicación lingüística. En este sentido, la comedia de Lessing nunca anticipó un *Happy End* tan rotundo como el que prevé Habermas, insobornablemente fiel en este punto a la utopía marxista, a saber, la existencia de una acción según medios-fines, integrada en una acción comunicativa dialogada y pactada. Al fin y al cabo se trata de la reducción idílica de los dos reinos, necesidad y libertad, mundo y Dios, violencia y comunicación.

Lessing nunca llegó a tanto. La palabra estaba para resistir, no para introducirse en el seno de la *Gewalt*. La palabra está para no dejarse seducir, no para proponer fines a la *Gewalt*. La palabra se profiere para dar testimonio de la amenazada verdad del hombre, no para reducir el mundo a verdad. La palabra finalmente se mantiene para no dejar que la tragedia triunfe, para que el poder no triunfe en su pretensión de decir la última palabra. Por eso la palabra de la comedia, que es la palabra de la literatura, es tanto más necesaria cuanto más nos hiera el poder. Y si algún día la fuerza de la palabra se hace genuina *geistliche Gewalt*, no aspira a fundar un poder ajeno a la coacción, sino a construir en sus márgenes una *Vermögen* del hombre, un poder comunicativo y libre acerca de los dramas internos del hombre.

El reino de la comedia de Lessing es por ello volátil, ligero. Como quiere Nietzsche, Lessing sana todas las cosas haciéndolas correr; y Lukács añadió: a ritmo de baile, a ritmo de música mozartiana. Chaplin, otro personaje de Hannah Arendt, ha captado ese ritmo, cuando deja que su hombrecillo baile con sus patines en la planta de los grandes almacenes, tapados los ojos y al lado de una escalera sin baranda, en el límite de un abismo.

Pero yo no quiero avanzar por ahí. Tengo para mí que la estructura de la Comedia diseñada por Lessing, con sus supuestos ontológicos, pone los fundamentos más profundos de cualquier teoría de la democracia, de la misma manera que hasta ahora la teoría de la tragedia inspiró la praxis política de Occidente, de la que no podemos esperar nada. De la teoría lessingiana resulta inseparable la premisa de que el poder político, la *Gewalt*, siempre estará más cerca del mal que del bien. El primer paso de una teoría de la democracia es desacralizar el poder y ver en él más una fuente de injusticia que de justicia. La más

profunda razón para una limitación del poder es limitar el efecto perverso que inexorablemente produce. La más profunda razón para defender una detentación sólo provisional del poder, y para la renovación periódica y pacífica de sus portadores, reside en comprenderlo como inevitable fuente de injusticia, por mucho que sea otra la intención del autor. La democracia surge de la comprensión de la inevitabilidad de la culpa. Pero no queremos hablar aquí de una culpa radical, que implica su valoración como decadencia y caída, sino de una que pueda asumir el hombre sin ser expulsado de la comunidad de los hombres. Porque debe asumirse esta culpa, tasada en años, la función política se sostiene sobre una ética de la responsabilidad, que soporta el mal inevitable. Una vez más, las categorías son formalmente las de la tragedia, pero situadas en una ontología diferente que rehuye la interpretación clásica en términos de héroe y propone la humanización de la tragedia en drama cómico. El político democrático no surge con esa fulgurante aparición de una individualidad carismática, sino desde la inequívoca equivalencia de los hombres. No produce un acción salvadora ni diabólica, sino que acoge lo que sin duda es daño y violencia para muchos como realizado por él. Resistir la formación de un poder superior, de un poder único, es la clave de esta teoría. La crítica no es sino la conversación de los ciudadanos, quienes detectando la injusticia cometida sobre ellos por el poder, no estallan en forma violenta, sino reconociéndose recíprocamente como una comunidad más importante y poderosa que el detentador del poder, el cual ya no puede seguir seduciéndolos. El esfuerzo de la comedia se torna así esfuerzo de la democracia. Ambas son fuerzas de resistencia. No se trata de humanizar idílicamente la *Gewalt* y de reunir los dos reinos, el de las necesidades y el de los hombres, sino de mostrar la superioridad del mundo de los hombres. La comedia, con su estrategia de entendimiento y comunicación persuasiva, recoge los despojos de los hombres dañados por el poder, los restaura en el poder de la palabra, y así reduce la omnipotencia con la crítica, no con el monopolio de la conquista o con la violencia de la destrucción.

De ahí la necesidad del gobierno representativo, y de la noción de representación. Pues no todos deben cargar con la culpa, sino sólo el que representa el mal y la injusticia que una comunidad soporta. La dificultad de la democracia, como la de la comedia, reside en el guión de los diálogos, en la altura de los personajes, en la valentía del reconocimiento de la culpa y del perdón. La crucial importancia de la democracia reside en su capacidad de desalojar del poder a sus detentadores mediante la fuerza no violenta de una especial palabra: la del juicio. Pero no se trata de un juicio final, sino de uno provisional, como todo lo humano, capaz de abrir la serie ininterrumpida de otros juicios. La democracia debe emitir un juicio sobre el poder, debe ser capaz de diagnosticar su *amartía*, su falta, su culpa. Pero evade la estrategia de la tragedia: no pide la muerte del héroe, sino que en diálogo lo hace reingresar en la comunidad de los iguales. Por todo ello, la democracia cumple con la forma de la comedia, mas conserva, también como ella, su inclinación endémica a la tragedia. Para quien pierde el poder, para quien es juzgado como responsable, la experiencia de la tragedia, que exige una autoafirmación solitaria, siempre es un cambio de tentación que recorrerá según el grado de su patología narcisista. Pero el hecho de que

finalmente sus iguales le reabran las puertas de la comunicación y del diálogo, le ofrece finalmente, a él también, una neutralización de la seducción del poder y le entrega la liberación.

8. Más allá de Nietzsche

El más verdadero de todos los párrafos de Nietzsche también lo es para nosotros porque encierra la más grotesca paradoja. Este canto aislado a la comedia, esta denuncia de los géneros pesados, esta alabanza de la liberadora burla, este desprecio de "las ciénagas del mundo enfermo, perverso", ¿acaso tiene efecto en el *pathos* de Nietzsche? Ciertamente que su estilo es afilado como una lanza. Pero, ¿no caen siempre sus dardos en el pantano de la denuncia de los iguales, de la masa, en el voluntarismo de la curación, en la inversión de lo perverso, en la ciénaga de la tragedia? Burla ligera, comedia que sana con sólo dejar correr el viento, esto no se encuentra en Nietzsche. Él también es un revolucionario mesiánico, no un cómico. Él también es un trágico pesado que parte del supuesto de que el mundo está irreparablemente enfermo, pecaminosamente caído. ¿No está Nietzsche demasiado cerca del espíritu puritano de cierta Reforma? ¿No hay una contradicción entre esta Voluntad de Poder, que se acredita en la capacidad de asumir las categorías de la Tragedia, y esta alabanza de la comedia que finalmente se acredita en la indiferencia a la voluntad de poder? Ese gesto del genio que desprecia la democracia, ¿acaso no denuncia que no se ha tomado en serio, que no se podía tomar en serio la comedia?

Es verdad que Nietzsche habla de *Macht*. En este sentido es el último moderno, pues la certeza inaugural de Europa no era sino este *Macht* de lo subjetivo que ahora sólo se queda en voluntad de *Macht*, en voluntad de subjetividad. Pero en esta afirmación unilateral de pesimismo, Nietzsche confiesa su debilidad. La comedia siempre había partido de la violencia del *Gewalt*: en Aristófanes de los demagogos, en Maquiavelo de los envenenados por el amor al poder, en Lessing de la violencia de los ideales de salvación o de la autoridad. Todos demostraron que había otro poder más fuerte que resistía al primero. Todos creyeron que el hombre puede ser salvación para el hombre, ya sea el campesino de Atenas, el sabio que conoce la naturaleza o el ciudadano que cuenta su dolor ante otro. Ya fuese mediante el Mito, la Magia, o la Palabra, el hombre no estaba solo. Por eso no cabía la tragedia. Sólo cierta cultura cristiana identificó tragedia y soledad radical, y Nietzsche la tomó demasiado en serio.

Esa tragedia cristiana juega profundamente en Nietzsche. De forma constante, ambos parten del mundo invertido y corrupto. Lo más propio de ambos es el motivo del *verkehrte Welt* que debe ser restaurado. También Nietzsche pretende esa inversión de la inversión. También él ha cargado con esta finalidad, que los personajes de la comedia seria de Lessing no necesitan, a fuerza de retirarse en la impotencia. Más allá de todo diálogo, más allá de todo socratismo, en quien con razón Nietzsche ve la ruina del género trágico y la emergencia de lo cómico, el *pathos* de la tragedia quiere regresar al momento

extático e inapelable del héroe que concentra en sus manos la fuente del terror. Quizás tenía razón Burckhardt al reconocer que la vía desde el horror a la belleza pasa ineludiblemente a través de lo cómico. En este mismo sentido, en lo cómico se nos ofrece la presencia plena de lo humano en un mundo que no ha perdido en modo alguno su extrañeza y su faz terrible. Pues en la dialéctica cómica se recuerda, siempre como punto de partida, el miedo, el desastre, la inhumanidad.

Nietzsche ha cantado una vez la centralidad curativa de la comedia. Pero lo olvidó hasta perderse trágicamente en su canción. De hecho, confundió dos estructuras imposibles de reconciliar. La teoría del poder, como *Macht*, poder plenamente humanizado en la comunicación, y la teoría del individuo trágico, que se asienta sobre el silencio y la soledad. De hecho siguió miméticamente una cultura que en Schiller y en Hölderlin había diseñado este modelo de héroe *justo para demostrar su* impotencia. Al final, su voluntad de poder perdió el referente de aquello ante lo que debía resistir, y así ignoró hasta el final la enseñanza de Hölderlin: que el héroe debía armarse contra la seducción de su propia individualidad genial. Preso de esta violencia del Yo heroico y aristocrático, anónima e inconsciente, Nietzsche no pudo componer drama alguno ni compartir batallas con ningún otro hombre. Por eso ni propuso nunca una teoría de la Comedia, ni escribió ninguna. Baudelaire dijo su verdad; la verdad de ese Poder único y soberano: "Lo cómico desaparece desde el punto de vista de la ciencia y del Poder absoluto".⁵¹ Mas Nietzsche, y todos los ilusos que vinieron detrás, los Heidegger y los Luckács de la preguerra, aspiraban a ese poder. Quizás también por eso no soportó la vida, como a pesar de todo lograron hacerlo Aristófanes, Maquiavelo o Lessing, todos ellos mucho más desgraciados que él. El fragmento 28 de *Humano demasiado humano* quedó como un islote en su obra, agitado por un aire fresco que pasó de largo entre el pantano de tanto gesto trágico. Asumir esta tremenda alianza entre humor, comunicación y poder humano, asumir esta profunda y humilde mirada, para la cual el hombre no tiene tanto peso como para ser sujeto de tragedia, sino a todo lo más de comedia seria, estaba reservado a un verdadero heredero de Lessing, a un verdadero humorista. A Kierkegaard.

51 BAUDELAIRE, Ch. *Esencia de la risa, y en general, de lo cómico en las artes plásticas*. En: *Pequeños poemas en prosa. Crítica del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1968, p. 85

**TRAGEDIA, COMEDIA, PODER.
SOBRE LA FORMA ARTÍSTICA DE
LA DEMOCRACIA**

Por: José Luis Villacañas

RESUMEN

La tesis central del artículo está inspirada en Lessing, y gira en torno a la última relación que hay entre los conceptos de comedia, comunicación y democracia. Su espíritu opuesto lo representan los conceptos de tragedia, heroísmo solitario y aristocratismo, inspiradores hasta el presente de la política de Occidente. La fuerza de la comedia consiste en la desacralización del poder, gracias a su estrategia de salvación de lo presente, de autolimitación, y de reconocimiento recíproco. El motivo del artículo es una referencia de Nietzsche a Platón y Maquiavelo.

**TRAGEDY, COMEDY, POWER. ON
THE ARTISTIC FORM OF
DEMOCRACY**

By José Luis Villacañas

SUMMARY

The central thesis held during this debate is rooted in Lessing and revolves around the final relation between the concepts of comedy, communication and democracy. The opposite pole is represented by the concepts of tragedy, solitary heroism and the aristocratic spirit which thus far have served as inspiration for Western politics. Comedy's strength lies in its demystification of power, thanks to its strategy of salvation of the present, of self-limitation and reciprocal recognition. The spur for this article was a reference made by Nietzsche to Plato and Macchiaveli.