

## Hobbes fracasado. La figuración teatral de la soberanía en Carl Schmitt.

Zeto Bórquez

### Resumen.

Seguimos algunos énfasis que Carl Schmitt deposita sobre la desesperación y el fracaso de Hobbes en su lectura de la figura del Leviatán y observamos su articulación con la ironía del humor inglés y las fábulas de animales y de insectos, que son también acentuados en dicha lectura. En efecto, lo que entendemos como el elemento patético de la desesperación parece resolverse, en Schmitt, de acuerdo a una escenificación teatral o fabulosa (dicho más precisamente: protética o artefactual) que es la que permite dar el paso desde un momento de disputas de carácter confesional al del Estado soberano. A propósito, nos detenemos en la lectura que Schmitt emprende del *Hamlet* de Shakespeare y en algunos puntos de discrepancia que en ese contexto desarrolla con respecto a la interpretación de Benjamin sobre el dramaturgo inglés contenidos en su estudio sobre el *Trauerspiel* alemán. Intentamos mostrar cómo esta diferencia con respecto al drama es, en rigor, una discrepancia sobre el concepto de soberanía –que en Schmitt vincula con la desesperación y no con la melancolía, con la máquina y no con la providencia cristiana– y hacemos notar algunas implicancias.

### 1-. La desesperación y la monstruosidad.

“Información capital sobre el plan del teatro, donde todo el arte consiste en jerarquizar las relaciones”  
(Roland Barthes, “*Hamlet*”, *c’est beaucoup plus qu’  
“Hamlet”* (1953).

En el prólogo de su libro acerca del *Leviatán* de Hobbes, Carl Schmitt parece advertir sobre una delimitación de aquello que, concerniendo a los ulteriores análisis, dejaría suspendido el terreno de la ficción literaria. “Me he esforzado [afirma Schmitt] en tratar el tema con objetividad científica, sin fantasía...” (Schmitt 1941, 7). El título del libro publicado en 1938 (que recoge intervenciones en Leipzig y Kiel de ese mismo año) es *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols* [El Leviatán en la Teoría del Estado de Thomas Hobbes. Sentido y fracaso de un símbolo político].

Tengamos en consideración que el “fracaso” que se deja apreciar en este título, donde Schmitt se abocará a calibrar el sentido del “símbolo político” del Leviatán de Hobbes, no sería

el fracaso de Hobbes como teórico político, sino más bien, precisa Schmitt tres párrafos antes de finalizar el libro (en el capítulo 6), un cierto desajuste de Hobbes respecto de “la Inglaterra del siglo XVII...porque sus conceptos contradecían la realidad política concreta de aquél país, como [analogía de Schmitt] las serenas máximas objetivas de Maquiavelo contradecían las de Italia” (Schmitt 1941, 134). Quedará meridianamente explícito en estos pasajes que el fracaso de Hobbes, es decir, el desajuste de Hobbes respecto de su tiempo, es una cuestión que no se puede enunciar sino es desde la narrativa histórica. Schmitt, en efecto, así lo explicita.

De otra parte, es “[d]esde el punto de vista histórico” que Schmitt va a atribuir a Hobbes una *tonalidad afectiva* de carácter peculiar sobre la cual insistirá no sólo en este libro. Se trata de la desesperación<sup>1</sup>. Sería este, en efecto, un rasgo que para Schmitt parece definir el proyecto hobbesiano sobre el Estado soberano (así por ejemplo, *la figura* del Leviatán tendría que conjurar la desesperación ante la inestabilidad de la guerra civil confesional)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Esta tonalidad desesperada se puede rastrear de modo explícito, por ejemplo, en los escritos redactados por Schmitt durante su cautiverio entre 1945 y 1947; publicados en 1950 con el título *Ex captivitate salus*.

<sup>2</sup> “Desesperación” que, por otro lado, Schmitt no dejará de asociar con el “racionalismo” hobbesiano, que no sería el de la *Aufklärung*; ahondaremos en todos estos rasgos –y otros–, pues poseen, a nuestro parecer, un carácter sistemático en el pensamiento de Schmitt. En esta misma dirección observamos que Jacques Derrida en su libro *Políticas de la amistad* (1994), ha reparado que una cierta patética de la desesperación se podría encontrar en Schmitt mismo. Se puede rastrear esta cuestión, por ejemplo en el capítulo 5 (“De la hostilidad absoluta”). Habiendo identificado en Schmitt dos formas del litigio (*stásis* y *pólemos*) y considerando que la guerra civil (*stásis*) puede adoptar a veces “la figura de la desnaturalización...una desnaturalización de la naturaleza en la naturaleza”, que, por tanto, al igual que con una enfermedad o un parásito no se puede identificar “fuera” el cuerpo del enemigo, no sería posible, según Derrida “poner en práctica el rigor de un límite conceptual como ése” (Derrida 1998, 133), a menos que fuera “por medio del discurso” (Derrida está leyendo la delimitación platónica del límite enemigo externo e interno en *República* 772e) : diferencia inaccesible entre la *praxis* y la *lexis* correlativa de la diferencia entre los dos tipos de litigio. Como muestra Derrida, “esta diferencia está también en la naturaleza. Es una ley de la *physis*: la puesta en práctica se aproxima a la verdad menos que el discurso [*República* 473a]...esa diferencia de litigios no tiene nunca lugar. No se la encuentra nunca. Nunca *concretamente*. Por consiguiente, permanece inencontrable la pureza del *pólemos* o del enemigo mediante la que Schmitt pretende definir lo político” (Derrida 1998, 134). De ahí entonces que Derrida plantee una necesaria inadecuación de lo político a su concepto. La política sería esencialmente una *praxis*, y cuando Schmitt sostenga que es una *posibilidad* o eventualidad *real* (por ejemplo, la guerra para Schmitt está siempre dada, no como un contenido de la política sino como posibilidad real (*reale Möglichkeit*)) se podría ver cómo “el efecto de ese límite se capitaliza ‘en abismo’”. Consecuentemente con esto, Derrida observará en Schmitt una preocupación por “una determinación concreta” con respecto a “las palabras de la lengua política”, cuyo sentido polémico determina a los mismos términos. Derrida había señalado que las dos formas de litigio siguen siendo naturales aun cuando la *stásis*, como señalábamos antes, adopte la figura de la desnaturalización. De manera tal que el sentido polémico de los términos y el término mismo de *pólemos* resulta confuso, “justamente allí donde Schmitt pretende sustraer lo político a la naturalidad” (Derrida 1998, 135). Se trataría de una “confusa impureza” que arraiga en el hecho de que los conceptos políticos teniendo un “sentido polémico”, son conceptos que refieren a lo polémico pero no se dan más que en su uso, que es un uso polémico, es decir, no coinciden consigo mismos sino es en un uso que no es del orden del concepto propiamente. O dicho de otro modo: los conceptos políticos cuyo sentido es polémico nunca coinciden con su uso. Es en este punto que Derrida hablará de la *desesperación* de Schmitt y asociará con un cierto rasgo patético la exposición de su proyecto teórico político. Como señala Derrida: “Esta paradoja toma una forma que se puede considerar a veces **patética**. Schmitt hace esfuerzos, que nos parecen aquí **desesperados**, avocados *a priori* al fracaso, para sustraer a *cualquier otra pureza* (objetiva, científica, moral, jurídica, psicológica, económica, estética, etc.) la impureza de lo político, la *impureza propia y pura* del concepto o del sentido ‘político’...Schmitt querría poder contar con la pura

Asimismo, es desde el punto de vista *histórico*, que, por ejemplo, la analogía con Maquiavelo va a tener asidero. Este mismo enfoque, por otra parte, se vinculará en el análisis de Schmitt con un carácter “mítico” (“...su imagen del Leviatán fue recibida como un mito espantoso en el Estado legalista del siglo XIX” (Schmitt 1941, 135), formulación que veremos repetirse y asociarse con otras figuras: la de la máquina y la del animal). Pero Schmitt parece querer desligar a Hobbes del mito, no obstante no puede desligarlo absolutamente de él. Ha dicho de Maquiavelo –a diferencia de Vico– que “todo él se convirtió en mito”, y que, “[e]l mito de Maquiavelo se inicia hacia fines del siglo XVI con verdadero frenesí, bajo la impresión de un monstruoso acontecimiento: la noche de San Bartolomé de 1572. Crece luego en el curso de la lucha entre el protestantismo anglosajón y el catolicismo romano...” (Schmitt 1941, 135). No dejemos de reparar, antes de proseguir, en la figura del *monstruo* que estará presente a lo largo de todo el análisis de Hobbes sobre el Leviatán, el cual es, bíblicamente concebido, un monstruo *marino* de acuerdo con el *Libro de Job* 40, 10-28 y 41, 1-25 (tendremos ocasión para ahondar en este punto y señalar, de paso, que el carácter marítimo del monstruo no es irrelevante para Schmitt)<sup>3</sup>. En efecto, en su lectura del Leviatán, Schmitt ha puesto muy cerca el “monstruoso acontecimiento” que posibilita que el mito de Maquiavelo sea recibido apasionada o arrebatadamente, con *el espanto* con el cual fue recibido el Leviatán “en el Estado legalista del siglo XIX” (un espanto ante lo *monstruoso*), pero donde Schmitt señala que

---

impureza, con la impureza pura de lo político como tal, de lo propiamente político” (Derrida 1998, 135-136). Dos Apostillar que a partir de la relación que Derrida evidencia entre desesperación y fracaso cabría tal vez orientar la propia lectura de Schmitt de la figura del Leviatán.

<sup>3</sup> En lo que sería un prefacio a la traducción al castellano de *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* (1956), Ramón García y José Luis Villacañas, muestran la importancia del aspecto marítimo en relación con la interpretación de Schmitt del Leviatán de Hobbes, dando, de paso explicación al rasgo del *fracaso* que antes ya indicábamos a propósito de Hobbes (y sobre el cual Schmitt insistirá en este libro). “El Leviatán propiamente hobbesiano [de acuerdo con Schmitt], mítico, moderno y racionalista, fracasó como forma política en su lugar de origen; pero de su fracaso surgió el auténtico Leviatán bíblico, esa Inglaterra dueña de los mares sin ley y que, amparada en esta libertad absoluta, acabó devorando el *nomos* de la tierra de Europa” (en Schmitt 1993, XIII). Los redactores del prefacio se refieren indirectamente, para precisar este punto, al libro de Schmitt *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum* (1950). No vamos a ahondar aquí en él. De cualquier modo, queda de manifiesto por otra parte, en este prefacio, que fracaso (el fracaso de la “forma política del Leviatán”), que también habrá de concernir a una relación (sobre la que volveremos sobre el final del presente escrito) entre las figuras del Leviatán y Hamlet en Schmitt. Quisiéramos poder sostener, en el filo de todas estas consideraciones, que “forma política” o “forma jurídica” (disyunción o conjunción que hay que precisar) y “figura retórica” mantienen una relación cuyos alcances habría que evaluar en la teoría de Schmitt. Cuestión que, por cierto, el propio Schmitt tal vez habría rechazado como una *exuberancia*, pues jamás habría hecho emanar la decisión de una “configuración estética”. No afirmamos ni avalamos, por nuestra parte, tampoco una interpretación de ese tenor, sino una cuestión quizá intermedia. Es lo último que –este rechazo–, en efecto, señala Schmitt, al concluir el capítulo II de *Teología Política* (“El problema de la soberanía como problema de la forma jurídica y de la decisión”) (Cf., Schmitt 2009, 35). Preciso sería indicar, no obstante, que de la figura de una *exuberancia monstruosa* emerge el propio Estado moderno según Schmitt. A propósito de estas cuestiones, ilustrativos resultan gran parte de los capítulos del libro *Land und Meer* (1954).

“Hobbes no es un mitólogo ni es él mismo un mito. Sólo por su imagen del Leviatán se acercó al mito. Pero se agotó él mismo con su mito, y su intento de restablecer la unidad natural fracasó” (Schmitt 1941, 133). El mito de Maquiavelo se inicia, según Schmitt, con un “monstruoso acontecimiento”, pero también pasa por una recepción apasionada (incluso más precisamente dicho: *patética*). En el caso de Hobbes, aunque “su imagen del Leviatán fue recibida como un mito espantoso”, y aunque el Leviatán mismo represente a un monstruo, no se convierte en mito ni es un mitólogo, aunque “se acercó al mito”. Ante estos desplazamientos, constatamos lo siguiente: se le vuelve en extremo dificultoso a Schmitt mantener bajo control los límites de una dimensión patética que no puede sino ser contada por el rodeo una ficción narrativa<sup>4</sup>. Todo *funciona* en su lectura *como si* ya hubiese confesado, antes de la partida, en un Prólogo de dos pequeños párrafos de extensión, la imposibilidad más radical de “tratar del tema con objetividad científica, sin fantasía” (sin fábula, sin ficción narrativa...o *teatral*, quisiéramos poder puntualizar decir más adelante, cuando sea ocasión de ocuparnos de la lectura de Schmitt en torno al *Hamlet* de Shakespeare).

## 2-. Algunas figuras.

Según muestra Schmitt en sus análisis del *Leviatán* de Hobbes, con esta figura se ilustra una concepción de la *civitas* o *res publica* como “un hombre magno...un ser artificial, un *animal artificiale, automatón* o *machina*” (Schmitt 1941, 30). Para Schmitt, el Leviatán (la figura o “imagen”, dirá a menudo Schmitt, del Leviatán) *dará expresión* (y no dejemos de notar que siempre estaremos hablando de una cierta *escenificación*, y en general, de lo político como *escena*) a “la totalidad mítica” donde se aúnan los términos “Dios”, “hombre”, “animal” y “máquina”.

Ahora bien, si lo que *figura* el Leviatán es la figura del Estado según Hobbes, Schmitt no dejará de insistir, a lo largo de todo el texto, en que el recurso al “poder gigantesco” del Leviatán se vuelve necesidad ante la magnitud de aquello a lo que se le quiere hacer frente, esto

---

<sup>4</sup> A propósito de este punto, en un trabajo sobre *Historia de la locura de la época clásica*, de Michel Foucault, Derrida, rechazando la tentativa de Foucault de querer elaborar un discurso *de* la locura misma (donde la locura sea no tan sólo el tema sino la voz del discurso), señalará que “todo sujeto hablante...que tenga que evocar la locura en el interior del pensamiento (y no sólo del cuerpo o de alguna instancia extrínseca) sólo puede hacerlo en la dimensión de la *posibilidad* y en el lenguaje de la ficción o en la ficción del lenguaje” (Derrida 1989, 77). Todo parece indicar que una *patética* (en ese pasaje de Derrida, la locura) sólo podría mostrarse en el terreno de una ficción, quizá, de una teatralización o de una fabulación retórica. Esta es una intuición teórica que quisiéramos poder profundizar con respecto a un Carl Schmitt que ha dicho *de entrada* querer abordar sus análisis del *Leviatán* sin ficción retórica y sin fantasía.

es, la guerra civil medieval de carácter confesional. Frente a esa hostilidad desatada (donde Hobbes dirá que se confunde el criminal con el enemigo, lo cual no tiene como efecto sino un caos interno) el Estado soberano de Hobbes, el gran Leviatán, aparece como el símbolo “del orden generador de paz” (Schmitt 1941, 30) y “el contrato social” como “garante único de la paz” (Schmitt 1941, 53), de la *securitas*. De este Estado que nace con Hobbes en el siglo XVII, Schmitt dirá que “[s]e le puede considerar como el primer producto de la época técnica, el primer mecanismo político de gran estilo, la ‘machina machinarum’” (Schmitt 1941, 53-54). En efecto, según Schmitt, es “la angustia acumulada de los individuos que tiemblan por su vida [la que] produce el Leviatán [pues en efecto, es un *producto artificial*]” (Schmitt 1941, 53). Según Schmitt, se trata de la conjuración de un “nuevo Dios”, trascendente a los individuos que pactan en el contrato (es decir, en “sentido jurídico, no en sentido metafísico”), de manera tal que esta “creación artificial” del hombre “no lleva a la persona sino a la máquina” (Schmitt 1941, 53)<sup>5</sup>. Como puntualiza Schmitt un poco más adelante (explicando, de paso, por qué sería esta una máquina jurídica y no “metafísica” – con esto quería decir Schmitt que se trata más bien de un “cálculo humano”, su producto artificial): “Cierto que la primera decisión metafísica fue de Cartesio, al considerar el alma humana como una máquina y al hombre, compuesto de cuerpo y alma, como un intelecto en una máquina. Un simple paso bastaba para transportar esta idea al ‘hombre magno’, al ‘Estado’. El paso fue dado por Hobbes. Pero como ya hemos visto, este paso tuvo como consecuencia que el alma del ‘hombre magno’ se transformase en parte de una máquina. Y cuando el ‘hombre magno’, con su cuerpo y su alma, se hubo

---

<sup>5</sup> A propósito de aquello que concerniría a una figuración artificial entre el animal y la máquina, en el primer volumen de su Seminario *La bestia y el soberano*, Jacques Derrida enfatiza que en la expresión hobbesiana “el hombre es lobo para el hombre”, el *hombre* se refiere como “género humano, esta vez, más allá de la diferencia sexual, el hombre y la mujer (*homo homini lupus... para el hombre, el hombre es un lobo*)” (Derrida 2010, 27-28). Todo indica que Schmitt estaría de acuerdo con Derrida sobre este punto, si se dijese de este modo: en el estado de naturaleza, donde el hombre se vuelve lobo para el hombre, no ha lugar la diferencia sexual, no así establecido el contrato. Lo señala Schmitt del siguiente modo en su lectura del *Leviatán*, a través de una fábula de insectos: “Mientras que el ‘Estado’ de las hormigas, termitas y abejas sólo es posible mediante la absoluta destrucción de la sexualidad de esos animales, el problema de la formación del Estado, en el hombre, es infinitamente más difícil, porque el hombre no renuncia a su sexualidad y conserva, por tanto, todo su rebelde individualismo” (Schmitt 1941, 58). Sobre el final de este trabajo, veremos a Schmitt, en su lectura de *Hamlet*, propiciando una instancia de indiferenciación de la sexualidad que tendrá que ver con la indefinición del asesino/a del Rey. Esta indiferenciación –que Schmitt entenderá como un “tabú” que se genera como el reflejo de la realidad histórica sobre la obra artística– podría implicar varias cuestiones, cuál de todas más compleja (donde también vacila la distinción entre ficción narrativa y tiempo histórico). Encontramos un ejemplo en una lectura de Derrida sobre Bataille y Hegel de 1967 (publicado en *L'Écriture et la Différence*). Derrida viene hablando de la negatividad abstracta en Hegel como de “una vida esencial que se suelda a la primera [la vida biológica]” (Derrida 1989, 351), de modo tal que la muerte no acontece sino en el trabajo que la retiene, que la conserva y que puede distinguir entre vida y muerte. Volveremos sobre el Seminario de Derrida ya citado para precisar algunas cuestiones sobre la figuración artificial.

convertido en máquina, también se hizo posible que la transposición siguiese el camino inverso y que el hombre pequeño, el individuo, se trocase en ‘homme machine’. Ha sido, pues, la mecanización de la idea del Estado la que ha llevado a su perfección el proceso de mecanización de la imagen antropológica del hombre” (Schmitt 1941, 60). Schmitt ha apuntado que lo que se consume con esta idea del Estado es la idea de un cuerpo artificial o artefactual como totalidad, por tanto, donde cuerpo y alma se implican en la máquina, en el “*homo artificialis*”<sup>6</sup>. De ahí en más, Schmitt hablará de una “mitología maquinista opuesta a la mitología animista de las antiguas religiones” (Schmitt 1941, 62), que le permitirá considerar la relación entre neutralización y máquina estatal (el Estado como “un instrumento técnico neutral”; neutralización que culminaría en una “tecnificación general” (Schmitt 1941, 64)<sup>7</sup>.

En efecto, según Schmitt, Hobbes habría sido uno de los introductores “del ideal de la neutralización técnica” propio de la “moderna ciencia natural” (Schmitt 1941, 66). Esto distinguiría a Hobbes de Erasto y Bodino, pues si bien en ambos tiene lugar una “desviación de la Iglesia hacia el Estado [esto] no significa todavía la neutralización fundamental de la verdad...que culmina en la tecnificación” (Schmitt 1941, 65). En Bodino, siendo incluso el fundador del “concepto moderno de soberanía” y convertido “en decisionista, entendiendo por tal la decisión de un poder estatal soberano” no estaría plenamente formulada la figura de la máquina estatal cuya expresión es una “neutralización técnica general” o “neutralidad política administrativa” (Schmitt 1941, 67) (que se pondría *frente* a la autoridad religiosa), puesto que bajo la óptica de “la neutralidad concebida técnicamente” la verdad y rectitud religiosa o jurídica deben permanecer al margen de las leyes del Estado, y donde su carácter imperativo-coercitivo ha de derivarse “exclusivamente de la decisión estatal” (Schmitt 1941, 68).

---

<sup>6</sup> Agregando otra apostilla a la problemática de la nota anterior, habría que preguntarse por qué la diferencia sexual, según Schmitt, se puede seguir manteniendo en la máquina que ha disuelto la diferencia entre cuerpo y alma. Esto podría tener una respuesta rudimentaria en los propios contornos de las páginas que estamos leyendo (pp. 54 y 55): la máquina es un cuerpo artificial, el alma de la máquina es parte de ese cuerpo. Sin embargo, no es tan sencillo, pues el propio Hobbes señala que “[l]a soberanía es el alma del estado (*[T]he Sovereignty is the Soule of the Common-wealth*): una vez separada del cuerpo, sus miembros ya no reciben de ella su movimiento” (citado por Derrida (Derrida 2010, 67)). En esos mismos pasajes, alusiones importantes de Derrida a Schmitt, del privilegio de una *cierta* concepción de Estado. No parece resolverse la pregunta de la indiferenciación del alma y del cuerpo en la máquina [pues, todavía más: es una máquina con alma] sosteniendo que es *parte* de la máquina. *Parte*, en efecto, es para Hobbes. Pero parte que si se diferencia del cuerpo (y diferenciación parece ser aquí, en cierto modo, *separación*) amenaza la *efectividad* del artefacto. La diferencia sexual, en cambio, parece volver funcional el artefacto precisamente en virtud de su diferenciación.

<sup>7</sup> A propósito de este punto, en su conferencia “La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones” (1929), señala Schmitt: “...pues la doctrina del Estado neutral del siglo XIX se da en el marco de una tendencia general a un neutralismo espiritual que es característico de la historia europea de los últimos siglos. Creo que es aquí donde se encuentra la explicación histórica de lo que se ha calificado como era de la técnica” (Schmitt 1987, 115).

Siguiendo a Schmitt, el principio “Auctoritas (en el sentido de ‘summa potestas’), non Veritas”, significa en la perspectiva hobbesiana, que “no distingue ya entre *auctoritas* y *potestas*, y convierte la *summa potestas* en *summa auctoritas*” (Schmitt 1941, 68). Asimismo, agrega Schmitt, en nota, que “Bodino tiene todavía conciencia de la distinción entre *auctoritas* y *potestas*; su soberano tiene *potestas*” (Schmitt 1941, 69).

La indistinción entre *auctoritas* y *potestas* tendría que concernir a la “mitología maquinista”, pues según Schmitt, ésta habría sido posibilitada por otra indistinción que Hobbes hace trabajar en *El Leviatán*, la indistinción entre “mecanismo”, “organismo” y “obra de arte” (Schmitt 1941, 61 y 62)<sup>8</sup>. En el idealismo alemán – Kant y Schelling son los ejemplos que utiliza Schmitt– estos tres aspectos habrían sido objeto de una “aguda distinción” (Schmitt 1941, 61).

Schmitt parece sostener que si Hobbes ha esgrimido una “mitología maquinista” contra la “mitología animista de las antiguas religiones” ha sido por la vía de esta *indistinción*. Schmitt va a buscar en Ernst Mach un alcance posible del racionalismo hobbesiano sobre este punto. Pero agrega, en seguida, una cierta objeción que más bien viene a confirmar el alcance de la dimensión mitológica planteada por Mach, la cual, al mismo tiempo, ratifica la irrupción de la figura de la máquina. “Prescindiendo del concepto de mitología de Mach, esto es válido en cualquier caso para el mundo de ideas que permite a Hobbes insertar la gran máquina en la imagen del Leviatán” (Schmitt 1941, 62). Objeción del concepto de mitología elaborado por Mach pero no de la significación mítica del mecanismo y la máquina, más precisamente, de la inserción de la figura de la gran máquina en la imagen del Leviatán.

Antes de referir a la indistinción entre *auctoritas* y *potestas*, Schmitt evoca o invoca (¿podríamos decir que *conjura*?) la figura de Federico el Grande, una frase de su “testamento político...de 1752”: “Je suis neutre entre Rome et Génève”, cuestión que ilustraría “la neutralidad en sentido técnico estatal más que la tolerancia o el escepticismo personal” (Schmitt 1941, 67). Y rubrica: “[e]l Estado de Federico el Grande es, acaso...el ejemplo más acabado de un mecanismo animado por una persona soberana” (Schmitt 1941, 67-68). Sobre esta neutralidad técnica, Schmitt parece, de hecho, muy atento. Es lo que se puede apreciar en su conferencia de 1929 (mencionada anteriormente): “...la religión de los milagros y del más allá se convirtió, sin solución de continuidad, en una religión del milagro técnico, de las

---

<sup>8</sup> Apuntamos: dos nuevas indistinciones que sumamos a la complejización de las preguntas sobre la diferencia y la indiferenciación en las dos notas 19 y 18.

conquistas humanas y del dominio sobre la naturaleza. Una religiosidad mágica da paso a una técnica no menos mágica. Y así el siglo XX mostrará ser en sus comienzos no sólo la era de la técnica sino también la de una fe religiosa en ella” (Schmitt 1987, 112).

En medio de todas estos elementos y con la intención de acceder a algún aspecto que nos ilumine sobre el ensamblaje del texto de Schmitt, vemos aparecer de modo más explícito una cierta problemática que cabría sopesar en los términos de una ficción narrativa o fabulosa, protética y artefactual, en este análisis que ya se ha referido en los primeros capítulos a ciertas fuentes (el Antiguo Testamento, para empezar, pero también la Cábala o a la significación del grabado que sirvió de portada al libro de Hobbes) y a la propia figura del Leviatán como “imagen” o “símbolo mítico”. Nos interesará, en lo que sigue, enfatizar algunas peculiaridades sobre este punto, que hemos delimitado de acuerdo a una relación entre fabulación y máquina (suplemento protético, siguiendo a Derrida)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> La cuestión de la fábula y de la figuración retórica (rasgo que nos importará sobremanera en relación con Schmitt) son desarrolladas por J. Derrida en el primer volumen del Seminario *La bête et le souverain* (2001-2002). Derrida hará notar la necesidad de “una figuración, un relato, un mitema, una fábula, un tropo, un giro retórico, allí donde el hombre se cuenta la historia de lo político, la del origen de la sociedad, la historia del contrato social, etc.” (Derrida 2010, 27-28). Ha señalado esto, a propósito de la figura del lobo y de la máxima hobbesiana “*homo homini lupus*”, que movilizaría aquello que Derrida designará más adelante como una “máquina teatral” o “protestatal”. En este sentido, la necesidad de una figuración retórica con respecto al origen de la sociedad, tendrá que ver, en el Seminario de Derrida, con la ligazón entre las figuras del soberano político y la bestia (cuestión que pretende implicar la posibilidad misma del soberano de volverse *bestial*), pues, visto desde el prisma de la excepción (Derrida remite a su lectura de Schmitt en *Políticas de la amistad*), el poder de suspender la ley implica “el derecho excepcional de situarse por encima del derecho, el derecho al no-derecho” (Derrida 2010, 36). La excepción sería, de acuerdo con Derrida, lo que amenaza con llevar al soberano humano “por encima de lo humano”, situándolo fuera de ley y volviéndolo semejante “a la bestia más brutal que ya no respeta nada” y que desecha la ley. Derrida incluirá también en esta relación de semejanza al criminal, en el sentido de su estar fuera de la ley; existiría entre ellos “una inquietante familiaridad...asedio recíproco...como si se transparentara, a través de la jeta de la bestia indomable, una figura del soberano” (Derrida 2010, 36-37). Un poco más adelante (nos encontramos en los márgenes de la primera sesión del Seminario), Derrida hará notar que del mismo modo en que se ha definido al hombre –desde Aristóteles– “como <un> animal o un ser vivo político, un ser vivo que, además, es asimismo ‘político’”, es que también ha sido representada la esencia de lo político, del Estado y de la soberanía, mediante “la forma sin forma de una monstruosidad animal, con la semblanza sin semblante de una monstruosidad mitológica, fabulosa o no natural, de una monstruosidad artificial del animal” (Derrida 2010, 46). Figuración del hombre y figuración del Estado, y, apuntará Derrida, “la figuración es siempre el comienzo de una fabulación”. Esta doble figuración, entrañaría, no obstante, una contradicción, en la medida en que, en la figuración del hombre político se ha hecho depender la soberanía de una superación del animal pero, a la vez, la figuración del Estado soberano se presenta “como animalidad, incluso bestialidad...ya sea una bestialidad normal, ya sea una bestialidad monstruosa y a su vez mitológica y fabulosa” (Derrida 2010, 47). Derrida se encamina a considerar la “figuración de lo político, del Estado y de la soberanía” que se exhibe en “la fábula del animal monstruoso” del Leviatán. Según Derrida, Hobbes concibe la soberanía “como animal-máquina, máquina viva y máquina de muerte” (Derrida 2010, 50)



### 3-. Fábulas.

Schmitt entenderá que aún si el Leviatán fuese, en los tiempos de Hobbes, la significación del Diablo, no lo podría ser “en el sentido teológico medieval” sino, más precisamente, en un sentido irónico literario.

Esta afirmación de Schmitt estará acompañada de dos alusiones al “humor inglés” (pp. 42-43 y 78) que se encontrarán en una relación de proximidad con referencias a la composición literaria de la fábula. Esta proximidad –exponer, en lo posible, su necesidad– nos interesaría por sobre todo.

En la primera alusión al humor inglés, Schmitt intenta aproximarse al carácter que tendría la figura del Leviatán “[e]n la descripción retórico-literaria del Infierno de Thomas Dekker, publicada hacia 1607” (Schmitt 1941, 41). Schmitt intenta diferenciar la composición retórica (en la pintura y la literatura) de comienzos de 1600 de la “creencia popular medieval, que todavía estaba viva en Lutero” (Schmitt 1941, 40) del Leviatán como figura demoniaca<sup>10</sup>.

Precisa Schmitt que en la literatura inglesa de 1650 (“la época del Leviatán de Hobbes”) “si se prescindiera de los fanáticos citadores de la Biblia, predominaba...una concepción del Leviatán que no era ni mítica ni demoniaca” (Schmitt 1941, 41). Lo mismo cree Schmitt que sucede en *El paraíso perdido* de Milton. Y así también en Dekker, durante la primera década del siglo XVII. Antes se ha referido a los campesinos de la pintura del Infierno de Brueghel, a su “realismo terrenal” característico también del “gran drama de Christopher Marlowe y de Shakespeare” (Schmitt 1941, 40). Como muestra Schmitt, en Shakespeare la figura del Leviatán “aparece citada algunas veces...pero siempre objetivamente, como un monstruo marino poderoso y desmesuradamente rápido, sin un simbolismo que apunte hacia el plano político mítico...nada hay en ella de la demonología teológica medieval o de una enemistad

---

<sup>10</sup> No sucedería lo mismo, en el contexto de comienzos del siglo XVII, en relación con la creencia sobre los espectros, cuya inflexión protestante permanecería vinculada a un rasgo demoníaco. A propósito de *Hamlet*, Schmitt señala: “El arranque de la duda y la inacción de Hamlet es el momento en que se pregunta si el espíritu paterno que se le ha aparecido no será un demonio salido del infierno. Esa cuestión se concreta y cobra sentido desde la contraposición contemporánea de las demonologías católica y protestante”. En efecto, Schmitt observa tres enfoques que primaban en la Inglaterra del 1600 sobre los espectros y las apariciones. La concepción católica sostenía que “los espíritus de las apariciones provenían del purgatorio”, mientras que la protestante afirmaba que procedían desde el infierno, como demonios con intenciones malignas. Una tercera vía sería la “escéptica ilustrada” (Schmitt 1993, 25).

determinada metafísicamente” (Schmitt 1941, 40-41)<sup>11</sup>. Schmitt alude a tres obras de Shakespeare: “Enrique V”, “El sueño de una noche de verano” y “Los hidalgos de Verona”. Le interesa enfatizar que la “creencia popular cristiana de la Edad Media” (Schmitt 1941, 45) ha desaparecido en este período. En efecto, señala Schmitt a propósito de Dekker: “[s]i no yerro en la interpretación, el Leviatán sigue siendo aquí el diablo, pero no en el sentido teológico medieval, ni como en la descripción dantesca del Infierno o en las imágenes del Infierno de Swedenborg, sino en sentido literario, irónico, conforme al estilo y la atmósfera que caracterizan al humor inglés...El Leviatán se convierte, a la postre, en una denominación humorística de toda suerte de hombres y cosas excepcionalmente grandes y poderosas” (Schmitt 1941,41-42). La caracterización hobbesiana del Leviatán habría influido, a su vez, en la dimensión retórica posterior. Puntualiza Schmitt que a las alturas de 1714, en la fábula de las abejas de Mandeville, se “habla ya en el sentido de Hobbes” (Schmitt 1941, 43).

Schmitt remite a un texto de su autoría publicado en 1937 en el *Archiv für Rechts – und Sozialphilosophie*, donde ha sostenido que “en el empleo de la imagen del Leviathan por Hobbes se ha de ver ‘un rasgo semiirónico literario, de buen humor inglés’” (Schmitt 1941, 43, nota 3). Sería esta la segunda alusión sobre este punto.

Schmitt no obstante reconoce que una investigación minuciosa sobre la raigambre simbólica del Leviatán (por ejemplo en relación con su posible uso cabalístico) está lejos de encontrar consumación en sus análisis, remite su tentativa “más bien hacia el mito político como fuerza histórica autónoma” (Schmitt 1941, 45). De ahí que comenzado el apartado siguiente (el tercer apartado) pregunte: “¿qué significa la imagen del Leviatán dentro de la urdimbre lógica y de la estructura conceptual de la teoría política de Hobbes?” (Schmitt 1941, 47). Irrumpirá entonces la figura de la máquina<sup>12</sup>, no sin antes indicar Schmitt que “[p]ara Hobbes, Dios es, ante todo, poder (‘potestas’)” y que toma del medioevo cristiano la expresión “‘Vicario de Dios en la tierra’...para designar al soberano, político” (Schmitt 1941, 50). Señala Schmitt: “El carácter ‘divino’ del poder político ‘soberano’ y ‘omnipotente’ no es, pues, una fundamentación en el sentido de una demostración lógica [no es una demostración en el sentido del derecho divino]. El soberano no es ‘Defensor Pacis’ de una paz referida en último

---

<sup>11</sup> Esta periodización de la teología medieval a la metafísica se puede apreciar en toda su magnitud en “La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones”, específicamente, en la segunda parte: “Las etapas de la neutralización y despolitización” (Schmitt 1987, 115-122).

<sup>12</sup> *El tiempo de la máquina*, quisiéramos poder precisar, así como Schmitt señala en su lectura de *Hamlet*, que las figuras de la culpabilidad de la reina y del vengador hacen irrumpir el “tiempo histórico” en el drama (Schmitt 1993, 19). Nos acercaremos a esto más adelante.

término a Dios; es creador de una paz puramente terrena: ‘Creator Pacis’... Como el poder del Estado es omnipotente, tiene carácter divino. Pero su omnipotencia es de origen muy distinto, es obra humana, y nace por virtud de un ‘contrato’ que celebran los hombres” (Schmitt 1941, 51).

Bajo la sobrepuja de una producción artificial, podría entenderse que es un componente retórico humorístico, que Schmitt ve aparecer por ejemplo en el drama de Shakespeare y en la fábula, el que abre el paso a la máquina. “En realidad, [señala Schmitt, concluyendo el cuarto apartado del libro] siguiendo las fábulas de Esopo y de La Fontaine, es muy fácil desarrollar una teoría clara y luminosa de la política y del derecho internacional” (Schmitt 1941, 78). Resulta relevante observar cómo Schmitt ha llegado a esta afirmación. Se ha referido poco antes a las relaciones interestatales y la guerra como ni justa ni injusta. En ese punto alcanza según Schmitt “la imagen del Leviatán medio animal medio máquina... el grado supremo de eficacia mítica” (Schmitt 1941, 77). Luego, el privilegio que tendría para Schmitt la fábula (pues, en efecto, no sería un recurso entre otros) radicaría en ilustrar una zona umbrátil, la *zona de peligro* donde un Estado amenaza con intervenir en otro que se estabiliza por medio de la decisión que distingue entre amigo y enemigo. La fábula instruiría acerca de ese “espacio vacío” de “acción incierta”. “Nada mejor [señala Schmitt] para ilustrar las relaciones y los fenómenos específicos propios de ese espacio que echar mano de las fábulas de los animales; por ejemplo, el problema de la agresión en la fábula del lobo y el cordero; ‘el problema de la culpa’ en la fábula de La Fontaine sobre la culpa de la peste, que, naturalmente, es el burro el que carga con ella; la del rearme en un discurso de Churchill, pronunciado en octubre de 1928, en el cual se dice, con humor típicamente inglés, que todos los animales consideran sus propios dientes como armas defensivas, y califican, en cambio, de armas ofensivas los cuernos de los adversarios” (Schmitt 1941, 77-78). Luego, Schmitt afirma lo que ya apuntábamos: que se podría elaborar fácilmente una perspicaz teoría sobre la política y el derecho internacional teniendo como eje las fábulas de La Fontaine y Esopo. Y, podría agregarse, el registro retórico característico del humor inglés. En medio de las fábulas de animales, de esa ficción fabulosa, pero también en medio de la ficción narrativa de la máquina estatal, entremezclado en ellas, vemos nuevamente aparecer el rasgo del humor inglés sobre el cual Schmitt había insistido que determinaba en buena parte la retórica de Hobbes sobre el Leviatán. Rasgo que también compartía el drama de Shakespeare, y, vemos además, Winston Churchill.

#### 4-. Un Hamlet sin crucifijos o la especificidad de la teoría del Estado de Schmitt.

Es precisamente en el contexto del surgimiento del Estado donde Schmitt emprenderá, en 1956, un análisis del *Hamlet* de Shakespeare<sup>13</sup>. Según podemos observar, en efecto, ni con Hobbes ni con Shakespeare dejará de ser asunto esa instancia inaugural.

De modo preliminar, citamos uno de los pasajes del libro en extenso, pues compendia cuestiones sobre las que precedentemente hemos querido insistir. “El drama de Shakespeare [señala Schmitt] coincide con la primera fase de la revolución inglesa, si se considera, cosa posible y razonable, que ésta comienza con la destrucción de la Armada Invencible en 1588 y finaliza en 1688 con la expulsión de los Estuardo. A lo largo de cien años, sobre el continente europeo, se desarrolló a partir de la neutralización de la guerra civil entre confesiones un orden político, el Estado soberano, un *imperium rationis* como Hobbes lo denomina...La guerra civil que durante cien años sostuvieron católicos y protestantes sólo pudo ser superada mediante el destronamiento de los teólogos, ya que eran ellos quienes constantemente la atizaban con sus doctrinas sobre el tiranicidio y la guerra justa. En lugar del ordenamiento feudal medieval o estamental surgen la seguridad, la paz y el orden públicos cuya producción y sometimiento son el mérito que legitima la nueva figura del Estado” (Schmitt 1993, 53). Esa “nueva figura” no es otra que la figura de una máquina protética o de un animal artificial. Y, por consiguiente, la figura de la comunidad política como “*magnus corpus*” que tanta importancia parece tener para Schmitt.

Al igual que en su lectura del *Leviatán*, Schmitt se interesará, a propósito de *Hamlet*, en la fuerza simbólica y mítica del personaje; y si antes se trataba en buen grado de la desesperación de Hobbes, ahora son los rasgos de la melancolía y el luto los que predominan, la circunstancia de división y desmembramiento en que se desarrolla la trama, las vacilaciones del propio Hamlet ante la decisión de cobrar venganza. Schmitt detecta en *Hamlet* un “secreto” de una “profundidad insondable” del que dan cuenta interpretaciones diversas de la obra a lo largo de los siglos, y para confrontarlo propondrá una alternativa menos predominante para la tradición de comentaristas. “Aunque debamos tener en cuenta [señala Schmitt] los resultados tanto del método psicológico como del histórico, no podemos considerarlos la última palabra acerca de las interpretaciones del *Hamlet*. / En lugar de ello, veremos cómo una cuestión se

---

<sup>13</sup> Se trata del libro *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* [*Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*]. Ya mencionado en la nota 3 del presente escrito.

eleva por encima de ambos métodos: la que pregunta por el origen del acontecer trágico en general” (Schmitt 1993, 9).

El argumento de la obra, como muestra Schmitt, toma como punto de partida el recurso típico de un drama de venganza: el rey ha muerto, devenido espectro reaparece para reclamar a su hijo venganza pues ha sido asesinado por su hermano, quien, por otra parte, ha desposado a la reina al correr dos meses de su muerte. Sin embargo –y constituiría éste un primer elemento de la peculiaridad del *Hamlet*– por medio de este hecho sospechoso (la presteza de la madre de Hamlet en contraer nupcias con su cuñado), se introduce la pregunta sobre su culpabilidad en el crimen del marido. ¿Lo legitima? ¿Tal vez lo ha instigado? ¿Comparte el secreto de la muerte del rey?

De acuerdo con Schmitt, dos caminos posibles podría haber tomado el argumento para disipar esta interrogante: o bien, el del Orestes de Esquilo, donde el hijo da muerte al asesino y a su propia madre; o bien, el del Amleth nórdico, donde el asesino es muerto gracias a la unión del hijo con la madre. Sin embargo, el *Hamlet* de Shakespeare no opta por ninguno de los dos caminos, más bien, la culpabilidad de la madre ha tenido que quedar en vilo, y esto, según Schmitt, de acuerdo a aspectos que no tienen que ver con la libertad creativa del autor sino con la irrupción en la obra de su tiempo histórico más inmediato.

Schmitt desarrollará este aspecto como el problema de una figura en el drama: la del “tabú de la reina”.

Dicho en términos gruesos, explica Schmitt el “tabú” de *Hamlet* respecto a la culpa de la madre como una cuestión relativa al orden de la filiación política de Shakespeare (“el respeto a Jacobo, hijo de María Estuardo” (Schmitt 1993, 17). En efecto, el marido de María Estuardo, Henry Lord Daranley había sido asesinado en febrero de 1566 por el Conde Bothwell, con quien en mayo de ese mismo año María Estuardo contrae matrimonio. La representación de la muerte del padre de Hamlet y del matrimonio de la madre con el asesino, no podían, ni contrariar a Jacobo I de Escocia (posible sucesor de la corona de Inglaterra y de quien Shakespeare y su compañía habrían sido partidarios – un Jacobo, que, por otra parte, siempre se encargó de reivindicar la memoria de su madre), ni precipitar la hostilidad del público inglés que veía a María Estuardo como culpable del asesinato de su esposo. En este sentido, cuestión que acentuará Schmitt, ambos rasgos tensionarían la obra y mantendrían la exposición de la culpa de la madre en vilo. Se trataría, en cualquier caso, de una tensión que *desde la historia* influiría sobre la ficción teatral. Schmitt dice no querer resolver sobre este punto desde el

prisma histórico-jurídico de los derechos del padre o la madre, o desde el psicoanálisis y sus complejos correlativos. Según Schmitt, “que aún en la representación dentro de la representación cuya finalidad era poner en evidencia al asesino ante sí mismo (III,2) la participación de la madre en el crimen es excluida “de forma llamativa y, en el fondo, antinatural” (Schmitt 1993, 14), da cuenta de que la narrativa del autor se encuentra condicionada por ciertos acontecimientos: “el hecho de que no exprese con claridad ni la culpa ni la inocencia muestra que estamos ante un cierto temor y un respeto, un auténtico tabú” (Schmitt 1993, 15)<sup>14</sup>.

Sobre la figura del tabú de la reina [Schmitt, en efecto, hablará de “figuras”, la primera en su lectura es aquélla, la segunda la del vengador], quedará explícito que “significa la poderosa irrupción de la realidad histórica en el Hamlet shakespeareano” (Schmitt 1993, 19). Con respecto a esta figura se había dado a entender la necesidad de dejar en vilo o en suspenso la culpabilidad de la reina en la trama narrativa, precisamente, por esta “irrupción” o sobrepuja de la “realidad histórica”. Con respecto a la figura de la “hamletización del vengador”, una necesidad de la misma índole resulta determinante. En efecto, desde el punto de vista de Schmitt “el carácter de Hamlet no ha quedado en suspenso debido al azar” (Schmitt 1993, 19), y es que en la trama narrativa ha debido quedar desdibujada la frontera que permitiría diferenciar “si Hamlet está loco o si tan sólo finge estarlo”.

Siguiendo a Schmitt, “...un fragmento de realidad histórica se ha impuesto en el drama conformando la figura de Hamlet, un personaje histórico-temporal existente para Shakespeare” (Schmitt 1993, 20). Dicho de otro modo, Schmitt querría mostrar la figura que tras el Hamlet representado en la obra tenían de fondo “los espectadores de su tiempo”.

Particularmente en relación con Shakespeare, el reflejo “de acontecimientos y personalidades histórico-temporales” en la trama narrativa, en tiempos “de inquietud y tensión política” (como era la época de Hamlet), habría sido una cuestión ineludible (fueran estas

---

<sup>14</sup> Preciso sería constatar que la irrupción del tiempo histórico en la pieza teatral articula con el miedo, que a su vez, como se sabe, es el *pathos* que lleva, según Hobbes, hacia o hasta el contrato social. Así pues, si esa temporalidad resulta determinante para la ficción teatral es que retórica y patética se ligan en esa misma sobrepuja que es una sobrepuja, hasta cierto punto, *contractual* o *contractualista*. Por otra parte, la patética desesperada vuelve a aparecer en la caracterización histórica de Jacobo. Para Schmitt la posición ideológica de Jacobo se define por la desesperación. “En efecto, su posición ideológica fue simplemente desesperada” (Schmitt 1993, 25). Y más adelante, a propósito del compromiso político de Shakespeare: “Shakespeare y sus amigos apostaron entonces por Jacobo como el futuro príncipe heredero; era su esperanza y su sueño en un momento desesperado de catástrofe y de crisis” (Schmitt 1993, 26).

referencias –según Schmitt– intencionadas o no). Sería entonces un estado de tensión política el que hace irrumpir el tiempo histórico en la obra.

Schmitt agregará otro factor para explicar la irrupción del tiempo histórico en el *Hamlet*: el sentimiento barroco que dominaba la acción en el espacio público en la Inglaterra isabelina, “donde la totalidad del mundo se había convertido en escena, como *Theatrum Mundi*, *Theatrum Naturae*...” (Schmitt 1993, 34). El espacio público mismo considerado como un escenario, y por tanto, como drama (*Spiel*). Según Schmitt, nos encontraríamos frente a “una sociedad que percibía su acción en gran medida como teatro, sin por ello contraponer de forma especial el presente del fragmento representado a la actualidad vivida de su propio presente” (Schmitt 1993, 34).

En este sentido, cabría plantear que para Schmitt este rasgo teatral condiciona el *paso* de la forma política medieval y feudal (caracterizada, como ya insistíamos, por el descontrol de la guerra civil de carácter confesional) al moderno Estado soberano, garante de la seguridad y el orden públicos.

Hay que poner de relieve que cuando Schmitt ha aludido a Shakespeare en el marco de su lectura del *Leviatán* de Hobbes ha enfatizado una retirada de las creencias populares cristianas, que vale tanto para Hobbes como para el drama shakespeariano. Así por ejemplo, las representaciones del diablo se articulan desde la ironía antes que en referencia a la teología medieval. Aquí, en efecto, hay un paso, que es el paso hacia el Estado, y que va de la teología a la ironía. En efecto, desperdiciada de su tamiz teológico-cristiano es también la figuración de la soberanía la que adquiere un espesor ya no dogmático –creemos que podría estar acentuando Schmitt– sino político, cuya expresión es la figuración maquinal-animal del Estado. Como hemos visto, el poder soberano sólo tiene carácter divino en virtud de su omnipotencia; pero es una omnipotencia generada humanamente, o más precisamente, *artefactualmente* o protéticamente, a tal punto que nace a partir del contrato. En relación con este *paso* a la máquina, la soberanía ya no es, pues, del orden de lo natural. A propósito, resulta iluminador observar algunos pasajes donde Schmitt, en su lectura de *Hamlet*, entabla una discusión con el libro de Walter Benjamin sobre el *Trauerspiel* alemán, pues se ve cómo en la maquinación teatral se encuentra en juego una instancia donde es la soberanía aquello que se pone en juego desbordando la normalidad del orden jurídico.

Schmitt observa que el drama de Shakespeare se haya en una posición ambigua (o dicho más precisamente, “pre-estatal”) con respecto al teatro europeo (continental) de los

siglos XVII y XVIII, donde el contractualismo estatal parecía ya en ejercicio. Hay que hacer notar, cuestión que ya antes enfatizábamos, que la concepción hobbesiana sobre el Estado, según Schmitt, *fracasa* en el lugar donde se origina pero triunfa una vez que Inglaterra se vuelca sobre la conquista de los mares desarticulando el tradicional *nomos* de la tierra europea. Como señala Schmitt: “Únicamente en ese estado soberano puede surgir el teatro clásico de Corneille y Racine, con su unidad clásica de espacio, tiempo y acción, que puede ser llamada jurídica y, con mayor precisión, legalista. A la vista de ese teatro se comprende que Voltaire viera en Shakespeare a un ‘salvaje ebrio’. El *Sturm und Drang* alemán del siglo XVIII, por el contrario, apeló a Shakespeare en su lucha contra el drama francés. Ello fue posible porque las circunstancias de la Alemania de la época en parte eran todavía pre-estatales, si bien –gracias a las consecuencias de la presencia estatal– ya no tan bárbaras como en la Inglaterra de la época Tudor” (Schmitt 1993, 54).

De acuerdo con Schmitt, es en la primera fase de una “revolución” de un siglo de duración (desde “la destrucción de la armada invencible en 1588” hasta “la expulsión de los Estuardo” en 1688) y que tiene a Inglaterra como protagonista, que se debe ubicar el teatro de Shakespeare, marcado por una cierta indefinición. “En comparación con el progreso civilizatorio que significa el ideal continental –realizado únicamente en el siglo XVIII–, la Inglaterra de Shakespeare aparece todavía como bárbara, lo que aquí quiere decir pre-estatal. Por contra, comparada con el progreso civilizatorio que significa la revolución industrial –triunfante sólo en el siglo XVIII–, la Inglaterra isabelina muestra el inicio de la marcha grandiosa desde una existencia terrena a una marítima, que por su resultado, la revolución industrial, tuvo como efecto una revolución mucho más profunda y fundamental que las revoluciones continentales, y que dejó muy lejos tras de sí la superación de la ‘bárbara Edad Media’ basada en la estatalidad continental” (Schmitt 1993, 55).

En este sentido, si con Hobbes es la desesperación el rasgo patético que, a nuestro entender, permite *contar la historia* de la génesis del Estado –una historia que Schmitt ha declarado querer contar “sin fantasía”– nos preguntamos por la situación del *Hamlet*: por su vacilación histórica (una situación ambigua por respecto a un nivel pre-estatal que será más tarde desbordado hacia un orden transoceánico) y por su vacilación dramática (expresada por ejemplo, en el vilo que ha tenido que quedar sobre la culpabilidad de la reina en la muerte del marido, irrupción, según Schmitt, del tiempo histórico en la obra...pero también irrupción del tiempo histórico por respecto a ese carácter vacilante del Estado soberano, donde, cabría



también apuntar, Jacobo I es igualmente para Schmitt “un desesperado”). La desesperación, en esta perspectiva, es una figuración o escenificación de la génesis del Estado y más precisamente aún –quisiéramos sugerir– de la apertura de la excepcionalidad, donde lo general (el caso extremo) ha de ser pensado, según Schmitt (siguiendo en esto a Kierkegaard en *Teología política*), “con enérgica pasión” (Schmitt 2009, 20). Podríamos decir, en este sentido, que la desesperación para Schmitt es una figuración de la génesis de la soberanía, donde ésta misma *pasa* por el abismo de la decisión como su determinación inaugural.

De este modo, tendríamos que desplazarnos desde la desesperación ante las disputas de las confesiones religiosas al drama de venganza, intentando observar de qué modo determinan el concepto de Estado y soberanía para Schmitt<sup>15</sup>.

Es en esta perspectiva que creemos resulta ilustrativo seguir la situación del *Hamlet* según Schmitt en un *Excursus* de su libro *Hamlet o Hécuba* donde discute algunos pasajes del *Tranerspiel* de Benjamin.

En su estudio sobre el barroco, Benjamin ha reconocido un rasgo “cristiano” hacia el final del *Hamlet* (acto V, 2), cuando se ha hecho alusión a la providencia divina: momento en el cual Hamlet ha aceptado el duelo artificioso propuesto por Osric y que a la postre le llevará a la muerte. El pasaje es el siguiente: “Hamlet: We delfy augury. There’s a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come. If it be not to come, it will be now. If it be not now, yet it will come. The readiness is all. Since no man knows of aught he leaves, what is't to leave betimes? Let be”. Sin embargo, el príncipe no se queda en la tristeza melancólica (propia del drama barroco de acuerdo a la interpretación de Benjamin) que podría disolver su destino en el drama, es más bien el destino el que se impone sobre el drama, pues lo que la divina gracia representa no lo satisface.

---

<sup>15</sup> En este mismo hilo, en su libro de 1919, *Romanticismo político*, vemos a Schmitt aludir al rasgo de la desesperación, ahora inquietando las figuraciones posibles del movimiento romántico. “Sólo en una sociedad disuelta por el individualismo –plantea allí Schmitt– la productividad estética del sujeto pudo ponerse a sí misma como centro espiritual”. Y agrega que en relación con el romanticismo, “no se puede tener siempre en vista sólo a los buenos idílicos, sino que se debe ver también la desesperación que está detrás del movimiento romántico, si éste en una dulce noche de luna se extasía líricamente con Dios y con el mundo, si se lamenta por el desengaño del mundo y la enfermedad del siglo, se desgarrar en el pesimismo o se arroja frenéticamente al abismo del instinto de vida” (Schmitt 2000, 61). Habría que ahondar otro tanto sobre la ironía romántica que Schmitt no deja de mencionar en este libro, que todo indica no tendría el mismo rendimiento que la ironía del humor inglés. Se confirma esta diferencia en *Teología política*: “Mas importante puede ser a los ojos de esa filosofía la excepción que la regla, no por la ironía romántica de la paradoja, sino con la seriedad que implica mirar las cosas calando más hondo que lo que acontece en esas claras generalizaciones de lo que ordinariamente se repite” (Schmitt 2009, 19-20).

No obstante Schmitt reconoce la agudeza de Benjamin para diferenciar entre drama y destino, no es claro para aquél el estatuto que para éste tiene la referencia a la providencia cristiana. Como señala Benjamin (pasaje que Schmitt cita antes de extenderse en algunas consideraciones): “Tan sólo Shakespeare supo hacer saltar la chispa cristiana de la rigidez barroca del melancólico, que era tan poco estoica como cristiana, tan pseudoantigua como pseudopietista” (Benjamin 2012, 157).

Pero según Schmitt, “Hamlet no es cristiano en ningún sentido específico y el conocido pasaje de la providencia y la caída del gorrión (V, 2, 227/8), al que Benjamin se refiere, no cambia nada al respecto” (Schmitt 1993, 52). En efecto, ve Schmitt en *Hamlet* (hasta donde se desarrolla explícitamente el tema de venganza: acto III, 4, muerte de Polonio) una “contraposición entre la demonología católica y protestante”, y sin embargo, “[l]os dramas de Shakespeare en general y el drama *Hamlet* en particular, ya no son eclesiales en el sentido medieval; no obstante, tampoco son estatales o políticos en el sentido concreto que el Estado y la política adquieren con el desarrollo de la soberanía estatal a lo largo de los siglos XVI y XVII en el continente” (Schmitt 2003, 51). Ciertamente, esto contrasta con el encuadre de Benjamin con respecto a “la época” del Barroco y en cuyos lindes se encuentra también *Hamlet*. “De entre las épocas más desgarradas y escindidas de la historia europea [señala Benjamin], el Barroco es la única en coincidir con un período de hegemonía absoluta del cristianismo. La vía medieval de la rebelión, a saber, la herejía, le estaba velada: en parte precisamente porque el cristianismo afirmaba con fuerza su autoridad, pero sobre todo porque el fervor de una nueva voluntad mundana no podía expresarse ni aun remotamente en los matices heterodoxos de la doctrina o del modo de vida” (Benjamin 2012, 68).

De otra parte, Schmitt remite a las definiciones del *Taruerspiel* sobre la soberanía, donde es su propio libro *Teología política* el que es citado (y alude en efecto Schmitt a la carta que Benjamin le envía en 1930 a propósito de su injerencia en el libro), pero repara en la insuficiencia de Benjamin ante una “diferencia entre la situación general insular inglesa y la europeo-continental y, con ello, a la diferencia entre el drama inglés y el drama barroco alemán del siglo XVII”; diferencia, que, de acuerdo con Schmitt, resulta también fundamental para una lectura *Hamlet*, “pues el núcleo de éste no se deja aprehender con categorías histórico-artísticas o histórico-espirituales como Renacimiento o Barroco. La diferencia puede caracterizarse, de manera rápida y adecuada, mediante dos expresiones llenas de fecundo sentido y sintomáticas en relación con la historia espiritual del concepto de lo político. Se trata de la antítesis de lo

bárbaro y de lo político” (Schmitt 1993, 53). O dicho de otro modo, de la “antítesis” entre lo estatal y lo pre-estatal, y habría que preguntarnos entonces cómo es que ambos términos conviven en el *Hamlet*. Pues podría decirse que lo que distancia a Schmitt de Benjamin es una diferencia que cabría llamar patética. En Benjamin lo que importa es la melancolía, y sobre todo con respecto al príncipe. “En ese imponente patrimonio que el Renacimiento legaría al Barroco como herencia y que se había modelado en el espacio de casi dos siglos...se ordenan armónicamente las ideas filosóficas y convicciones políticas que están a la base de la representación de la historia como *Trauerspiel*. En el cual es el príncipe paradigma cabal del melancólico. Nada ilustra más drásticamente la fragilidad de la criatura que el hecho de que incluso él esté sometido a esa fragilidad constitutiva” (Benjamin 2012, 139). De hecho, dirá Benjamin más adelante, que “sólo en este príncipe [Hamlet] llega a la cristiandad el ensimismamiento melancólico” (Benjamin 2012, 157). En Schmitt, ya lo hemos visto, no se trata de la melancolía sino de la desesperación, y ese rasgo patético es el que parece permitir el pasaje hacia la decisión soberana o *excepcional* y que es a su vez, para Schmitt con respecto a *Hamlet*, irrupción del tiempo histórico en el drama. La desesperación, por otra parte, condiciona la producción protética de la máquina estatal y cuya fase “pre-estatal” no coincide con una fase teológica, sino más bien *artificial* y propiamente humana. El soberano, de acuerdo con Schmitt, no podría ser un melancólico, pues en la melancolía se acuña precisamente la chispa de la salvación. La desesperación, en tal sentido, es aquello que parece comprometer a la excepcionalidad en un plano, si cabe decirlo de este modo, *fáctico* antes que mesiánico. El mismo Benjamin parece confirmar esta diferencia allí donde es Schmitt la referencia que privilegia, cuando señala que “[s]i el concepto moderno de soberanía acaba por otorgar sin reservas al príncipe un supremo poder ejecutivo, el barroco desarrolla por su parte a partir de una discusión sobre el estado de excepción, y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo” (Benjamin 2012, 52). Aunque, no obstante, la discrepancia para Schmitt radicaría en que lo que Benjamin denomina “el modo de pensar teológico-jurídico” que caracteriza al Barroco resulta ser más restringido de lo que éste último cree.

En esta dirección, en un importante pasaje del *Trauerspiel*, Benjamin abre la vía para una violencia redentora que en Schmitt, dado que es antes la máquina que el Mesías aquello que trastorna el orden terrenal, no parece posible de plantear. “El hombre religioso del Barroco [señala Benjamin] tiene tanto apego al mundo dado que se siente arrastrado con él hacia una catarata. No hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo

que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en que se mueve hasta el más leve hálito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas, normalmente sustraídas a cualquier figuración, que ahora en su apogeo saca a la luz con una figura drástica, a fin de despejar un último cielo y, en cuanto vacío, ponerlo en condiciones de aniquilar en sí a la tierra con una catastrófica violencia” (Benjamin 2012, 53).

Quedaría por ver, en el punto mismo de esta diferencia, qué es lo que sería para Schmitt la violencia más cruenta, y si lo que parece distanciarlo de Benjamin no es acaso lo mismo que a ambos los aproxima<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Sobre esta proximidad Derrida ha insistido bastante en su ensayo “Nombre de pila de Benjamin”, recogido en *Fuerza de ley* (1994). Cuestión que para acotar de modo más preciso el punto con el cual ahora concluimos no dejamos de tener a la vista.

## **Bibliografía.**

Benjamin, Walter. 2012. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada

Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos

\_\_\_\_\_ 1998. *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta

\_\_\_\_\_ 2010. *Seminario La bestia y el soberano Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires:  
Manantial

Schmitt. Carl. 1941. *El Leviathan*. Madrid : Haz.

\_\_\_\_\_ 1987. *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ 1993. *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*. Valencia: Pre-Textos.

\_\_\_\_\_ 2009. *Teología política*. Madrid: Trotta